

INSOMNIOS FURIOSOS: ESTÉTICA DE LA FURIA EN EL CUENTO LA FAMILIA LINO MILAGROS DE SILVINA OCAMPO

FURIOUS INSOMNIA: FURY AESTHETIC IN SILVINA OCAMPO'S TALE "LA FAMILIA LINO MILAGROS"

Erica Baum

Universidad Nacional de la Plata

RESUMEN:

Este ensayo aporta una lectura aguda sobre el cuento de Silvina Ocampo "La Familia Linio Milagros", publicado por primera vez en 1937 dentro del corpus *Viaje Olvidado*. Para abordar lo ominoso como categoría de análisis, tendré en cuenta las indagaciones efectuadas por Sigmund Freud en *das Unheimlich* en 1919. Mi hipótesis es que la furia aniquila el amor familiar. Las preguntas que guiarán mi investigación son: ¿por qué Aurelia aparece como perturbadora de la tranquilidad familiar?, ¿por qué la furia del insomnio entra en íntima relación con la muerte de Aurelia? y ¿bajo qué circunstancias el silencio familiar deviene en espanto? Para profundizar sobre la estética de la furia, tendré en cuenta la filosofía aristotélica que aborda a las emociones desde un punto de vista cognitivo, que incluye las percepciones, creencias, deseos y juicios de valor en que se asientan.

PALABRAS CLAVE:

Furia, ominoso, fantástico, percepción literaria

ABSTRACT:

This essay provides an acute reading of Silvina Ocampo's short story "La Familia Linio Milagros", published for the first time in 1937 within the *Viaje Olvidado* corpus. To approach the ominous as a category of analysis, I will take into account the investigations carried out by Sigmund Freud in *das Unheimlich* in 1919. My hypothesis is that anger destroys family love. The questions that will guide my research are: *why does Aurelia appear as a disturber of the family tranquillity? Why does the fury of insomnia enter in an intimate relationship with Aurelia's death? and, under which circumstances the family silence becomes frightening?* To delve into the aesthetics of fury, I will consider Aristotelian philosophy that approaches emotions from a cognitive point of view, which includes the perceptions, beliefs, desires, and value judgments on which they are based.

KEYWORDS:

Fury, ominous, fantasy, literary perceptions



1. INTRODUCCIÓN

El presente ensayo propone un análisis literario sobre la estética de la furia, en diálogo con el insomnio y la infancia. Con la intención de enriquecer el análisis de lo ominoso como objeto de estudio, profundiza las conexiones entre literatura y filosofía que establecen las emociones. El marco teórico toma en cuenta las investigaciones de Sigmund Freud sobre lo ominoso, aplicadas por él mismo sobre el campo literario. Asimismo, incorpora al análisis la perspectiva aristotélica de las emociones seguida por Martha Nussbaum, quien ha contribuido a la intersección entre filosofía empírica y literatura nutriendo el campo de investigación.

El cuento seleccionado pertenece a la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993), quien fue artista plástica y escritora:

«Gran parte de la literatura de Silvina Ocampo parece contenida ahí: en la infancia, en las dependencias de servicio. De ahí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes; sus cuentos protagonizados por peluqueras, por costureras, por institutrices, por adivinas, por jorobados, por perros embalsamados, por planchadoras. Su primer libro de cuentos, *Viaje olvidado* (1937), es su infancia deformada y recreada por la memoria; *Inveniones del recuerdo*, su libro póstumo, de 2006, es una autobiografía infantil. No hay período que la fascine más; no hay época que le interese tanto», cuenta Mariana Enríquez en el libro que escribió sobre Silvina (Ministerio de Cultura Argentina, 2021).

Mi hipótesis de lectura es que en "La Familia Linio Milagros" la furia aniquila el amor familiar. Se trata de una hipótesis irreversible. Mi objetivo consiste en realizar un aporte al campo literario, analizando la furia desde un punto de vista cognitivo y evaluativo que tiene en cuenta las percepciones, creencias, deseos y apreciaciones en que dicha emoción se asienta.

1.2. MARCO TEÓRICO SOBRE LO OMINOSO

Lo ominoso, según Freud, se ubica dentro de lo angustioso y plantea una paradoja entre lo familiar y lo extraño: "Lo *unheimlich* sería aquella modalidad de lo pavoroso [*schreckhaft*], que viene de lo que desde hace mucho tiempo es conocido y familiar" (Freud, 2014, p. 43-45). Mientras que lo ominoso implica un presagio o augurio que puede recaer tanto sobre el bien como sobre el mal, lo pavoroso se restringe a aquellos presagios sobre el mal que por resultar espeluznantes suscitan intranquilidad, inquietud o espanto. En ambos casos, se trata del augurio de un evento incierto. Es

posible por tal razón, es decir, por la incertidumbre que el presagio genera, que Freud haya enmarcado lo ominoso dentro de la angustia, que fue su objeto de estudio.

Sin embargo, el vínculo entre lo conocido o familiar y lo extraño o incierto resulta necesario pero insuficiente para configurar lo ominoso. En efecto, aseveraba Freud que la incertidumbre cognitiva que genera aquello insólito y no familiar, es decir el desconcierto, es necesaria, pero insuficiente, dado que lo siniestro requiere de la revelación de un secreto del pasado o de un recuerdo de la infancia que, estando destinado a permanecer oculto por un mecanismo de represión, de deseos y de emociones, se revela en el presente. Para él, el factor infantil, entonces, esclarece lo ominoso, reconduciendo la angustia por medio de tres recursos: sueños, fantasías y mitos.

Entre los factores que tornan ominoso lo angustiante, Freud señaló: lo animoso, la magia, los ensalmos, la omnipotencia de los pensamientos sobre las acciones, la repetición no deliberada de eventos, el nexos con la muerte, el complejo de castración, la superstición performativa (del mal de ojo: dañar por mirar), la locura, la epilepsia, las acciones demoníacas y la invalidez.

Recordemos que el formalista ruso Víctor Shklovsky estableció una distinción entre el reconocimiento y la visión de un objeto artístico. En el primer caso la percepción es automática y superficial, "devorando" al objeto, según palabras del autor, y en el segundo supuesto la visión es posible mediante el artificio del aumento de la percepción que implica un procedimiento de "singularización de los objetos, que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de la percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado" (Shklovski, 2008, pág. 16).

En consecuencia, el reconocimiento y visión del factor infantil, que emerge con la angustia, opera sobre lo espeluznante, echando luz sobre la remembranza de los secretos de la infancia. Lo ominoso del factor infantil no recae sobre el juego, por ejemplo, las hamacas en algunos cuentos de Silvina Ocampo, o sobre los juguetes, como las muñecas o estatuas, que dicha autora empleó en sus relatos, sino sobre la angustia del recuerdo que una emoción de la infancia generó en la narradora. De tal modo, lo familiar es *ese* sentimiento interno, esa reminiscencia afectiva del pasado. Con esta percepción interna de la narradora respecto de los sentimientos del pasado, que hoy le angustian y acechan, Ocampo creó un punto de vista y aumentó la percepción estética de lo extraño en quien lee el relato.

1.2. MARCO TEÓRICO SOBRE LAS EMOCIONES

La innovación de Freud respecto de la concepción de las emociones consistió en oponerse al dualismo cartesiano y en sostener que la mente es un campo de pensamientos y sentimientos enteramente consciente y transparente en sí mismo cubierto por mecanismos de represión que, en dinámica con el inconsciente, puede revelarse (Deigh, 2008, p. 3-16). René Descartes escribió en 1646 *Las pasiones del alma*. Como consecuencia de su concepción dualista entre cuerpo y alma situó a las pasiones en el alma, contradiciendo la antigua tradición helenista, puesto que según él no había que mirar al objeto externo que suscitaba un afecto para conocerlo, sino que era preciso conocer el funcionamiento del alma y su conexión con el proceso cerebral. Esta teoría de la emoción fue retomada desde la neurobiología por Antonio Damasio en *El error de Descartes*.

Como la esencia de las emociones consiste en percibir, las mismas no pueden ser etiquetadas como estados inconscientes, argumentaba Freud, sino como iluminadoras de las ideas que, en tanto estructuras mentales inconscientes, subyacen al sentimiento. Por tal razón, para Freud era un error hablar, por ejemplo, de amor, odio o enojo, inconscientes (Freud, 1963, p. 125-128). Según el neurólogo austríaco, el mecanismo de represión triunfa al inhibir la transformación del instinto impulsivo en expresión afectiva. La hipótesis de Freud es, entonces, que todos los afectos reprimidos transmutan en angustia, independientemente de que los mismos hayan sido o no angustiosos en el pasado. Los indicadores de la angustia infantil que retornan, según el autor, son: el miedo a la soledad, el terror al silencio y el pavor a la oscuridad.

Sin embargo, la idea de transmutación de las emociones no es un hallazgo freudiano, sino que hunde raíces en la *Poética* de Aristóteles quien, siguiendo la teoría hipocrática de los humores, observó que la tragedia emplea esencialmente la *κάθαρση* [catarsis] en su trama para suscitar conmiseración y temor en el público con la finalidad terapéutica de purificar sus afectos y producirles placer:

...los elementos más importantes mediante los cuales la tragedia produce [en los espectadores] un efecto emotivo, son los componentes de la trama, esto es las peripecias y los reconocimientos... La trama es, pues, el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia, en tanto que los caracteres están en un segundo lugar (Algo muy parecido se observa también en la pintura) (Aristóteles, 2006, págs. 39-53).

En *Política*, Aristóteles profundizó sobre el efecto purificador de afectos en la experiencia de la música teatral y sostuvo que mientras el modo frigio incitaba las pasiones en los espectadores, el modo dorio las apaciguaba:

Pues la pasión, que afecta intensamente a algunas almas, se da en todas, pero difieren en grado mayor o menor, como la compasión y el terror, y también el entusiasmo. Pues algunos están poseídos por este movimiento, y durante los cantos sagrados, cuando se utilizan melodías que ponen el alma fuera de sí, los vemos apaciguarse, como si encontraran en ellos sanación y purificación. Eso mismo, por cierto, es forzosamente experimentado no sólo por los inclinados a la piedad sino también por los sujetos al terror y, en general, por los poseídos por la pasión, y los demás, en la medida en que tales emociones pueden afectar a cada uno, y forzosamente en todos se dará cierta purificación y alivio mezclados con el placer (Aristóteles, 2007, p. 469-473).

En *Retórica*, Aristóteles se ocupó de vincular las emociones con los motivos por los que se decide hacer lo que es preferible o digno de elogio o lo que es censurable, dañino o contrario a la ley. Clasificó a los actos admirables en nobles, es decir preferibles y dignos de elogio, y en actos excelentes, consistiendo en aquellos que además de nobles son buenos y multiplicadores de beneficios por contener los siguientes características: justicia, valentía, moderación, sensatez, sabiduría, magnificencia, liberalidad, afabilidad y magnanimidad.

Según Aristóteles, dentro de las personas que obran con malicia se encuentran aquellas que actúan con desenfreno o delinquen respecto del objeto de su vicio. Por ejemplo, el avaro en relación al dinero; el lujurioso, respecto del sexo; el irascible, en torno a lo que le encoleriza y el rencoroso, respecto de lo que toma venganza. Definió al deseo racional como la elección deliberada respecto de lo que es bueno. En contraposición, incluyó dentro del deseo irracional a la pasión y a la ira. Concibió a la pasión como todo impulso del ánimo por hacer todo aquello que "parece" placentero, es decir, que en apariencia se presenta como placentero, pero que no se realiza deliberadamente sino compulsivamente. Allí, definió a la ira como:

...un anhelo de venganza manifiesta, acompañado de pesar, provocado por un menosprecio manifiesto contra uno mismo o contra un allegado, sin que el menosprecio estuviera justificado. (...) siendo forzoso que quien se encoleriza lo haga siempre con una persona concreta (Aristóteles, 1998, p. 141-142).

Sostuvo que es preciso analizar en qué disposición de ánimo se halla quien se enfurece, contra quién y por qué razón, identificando los siguientes factores que predisponen a la ira: la burla; la respuesta irónica; el menosprecio hacia nosotros o hacia nuestros seres queridos; la exigencia de trato preferencial respecto de amistades y familiares, pues si no se sienten despreciados; la ausencia de atención a nuestras

necesidades; la alegría ajena sobre nuestras desgracias; la atención de nuestros seres queridos a quienes hablan mal de nosotros y, por último, el olvido, en tanto es una despreocupación (Aristóteles, 1998, p. 144-147).

La tradición aristotélica sobre las emociones fue retomada por Martha Nussbaum en *Justicia Poética*, quien argumentó sobre la racionalidad de estas en la imaginación literaria al analizar *Tiempos difíciles* de Charles Dickens:

¿De qué sirve narrar historias, pues, en un mundo donde la vida cotidiana de mucha gente está dominada por diversas formas de exclusión y opresión? (...) La imaginación literaria tiene que luchar contra profundos prejuicios de muchos seres humanos e instituciones, y no siempre prevalece. (...) Nuestra sociedad está plagada de rechazos que atentan contra la imaginación empática y compasiva (...) «la vida es pintar un cuadro, no hacer una suma». (Nussbaum, 1997, p. 15-21).

Nussbaum afirma que la literatura es subversiva dado que expresa una visión del mundo contraria al utilitarismo con el propósito de modelar la imaginación de quien lee y de mostrarle las cosas como podrían suceder para abrir su percepción. Propone la autora que, por medio de la imaginación, las emociones poseen una dimensión narrativa: "Las emociones no sólo son respuestas probables ante el contenido de muchas obras literarias, sino que son inherentes a su propia estructura, como maneras en que las formas literarias solicitan atención" (Nussbaum, 1997, p. 85).

Contra la postura que sostiene que las emociones son fuerzas ciegas o irracionales, Nussbaum sostiene que las emociones son modos de percibir, puesto que se dirigen intencionalmente hacia un objeto de conocimiento. Contra la postura de que las emociones son meras sensaciones, Nussbaum refuta sosteniendo que las mismas contienen creencias que se vinculan con la experiencia afectiva, dado que incluso una falsa creencia puede ser una razón suficiente para sentir una emoción: "...si logro que alguien crea que B lo ha insultado a sus espaldas, y ese alguien cree que esos insultos son un perjuicio importante, eso bastará para enfurecerlo con B. No necesito inflamar su corazón. El fuego que existe se relaciona con el insulto y basta mencionar el insulto para encenderlo" (Nussbaum, 1997, p. 95). Este componente cognitivo, permite establecer un correlato entre el objeto externo de la emoción, la creencia subyacente y los juicios de valor que realizamos sobre esa creencia; por ejemplo: una ofensa en la ira percibida como un menosprecio inmerecido; una amenaza en el temor percibida como pérdida de algo o de alguien importante en nuestra vida; o la idea de contaminación en la repugnancia percibida como trasgresión de un límite. Sin embargo, sostiene la

autora, la represión de las emociones en la infancia, hará que las mismas regresen irracionalmente destruyendo los vínculos afectivos.

2. ANÁLISIS DEL CUENTO "LA FAMILIA LINIO MILAGRO"

2.1. TÓPICO Y TRAMA DEL CUENTO

"La Familia Linio Milagro" tematiza la ira.

Las hermanas Linio Milagros padecen furiosos insomnios.

Aurelia tomaba largas siestas por la tarde y "a las cuatro de la madrugada encendía todas las luces de la sala y tocaba el piano perpendicular arrastrando las notas" (Ocampo, p. 82). La familia decide cerrar el piano con llave y Aurelia reacciona con furia rompiendo vidrios y golpeando muebles. Ocho años después, una noche "muda", a las cuatro de la madrugada, las hermanas intuyen que Aurelia está en el piano y sienten que un olor extraño "se introducía en los cuartos ribeteando de fuego el silencio" (Ocampo, p. 82). La gélida casa queda envuelta en una nube negra de fuego y pese a que la familia arrastra a Aurelia hasta la calle, aguardando junto con los vecinos a los bomberos, la pierden de vista. Ellos tenían el foco en el fuego y Aurelia en su piano: "Las llamas subían con intención de lamer el cielo (...) y de pronto se oyó el piano" (Ocampo, p. 82). Finalmente, un secreto familiar oculto se revela y genera perplejidad: la casa estaba asegurada. El anhelo de mudarse de casa perturbaba a la familia Linio Milagros. Sin embargo, el ruido del piano a la madrugada los acechó como un fantasma en cada mudanza.

2.2. ASPECTOS FANTÁSTICOS DEL CUENTO

En "La familia Linio Milagro", Silvina Ocampo narra en tercera persona, en voz omnisciente, el funesto incendio en el que Aurelia muere calcinada una madrugada. El hecho ocurre en el interior de la casa de la familia Linio Milagro, situada en el cuarto piso de un edificio con ascensor y "escaleras de madera oscura por donde subían pasos invisibles" (Ocampo, pág. 81).

La apelación a los pasos invisibles en la oscuridad introduce la figura del fantasma en la primera escena del cuento. La fantasmagoría se despliega en todo el relato a través del insomnio, que sostiene a Aurelia como un espectro que perturba el sueño de sus

hermanas y a través de la nocturnidad, que funciona como un escenario que prolonga el trastorno. El insomnio y la noche construyen la trama de lo ominoso componiendo un mal presagio, en términos freudianos, que augura lo pavoroso del relato.

Aurelia dormía largas siestas de día y tocaba el piano a las cuatro de la madrugada, enfureciendo a sus hermanas que no podían dormir. La somnolencia diurna de Aurelia motivaba su insomnio crónico nocturno. El insomnio opera como un alterador de las funciones diurnas para Aurelia y como disruptor del equilibrio emocional para sus hermanas, aparejándoles una vulnerabilidad emocional e intrafamiliar que pone en riesgo los vínculos afectivos entre ellas. El tópico del sueño y de la falta de sueño o insomnio ha sido introducido históricamente, tanto en el arte plástico como en la literatura, para dar cuenta de las dicotomías vida y muerte, consciencia e inconsciencia, debilidad y poder.

...aunque el sueño es una función humana básica, es una experiencia única para cada uno. De este modo, así como el insomnio de cada ser humano difiere del de su vecino, así difiere el sueño. Dormir es una necesidad, y cada persona la satisface (o espera satisfacerla), pero la experiencia no puede ser compartida. Cuando uno se duerme, cae solo, y cuando uno ingresa en el país de los sueños, camina solo. Aquí yace el atractivo de los artistas. Este estado inactivo contiene muchas connotaciones, evoca un largo abanico de emociones y da cuenta de una abundante actividad interna (Shapiro, 2022, págs. 1-10)¹.

La autora presenta al grupo familiar por medio de las hermanas, sin aludir explícitamente a referentes de autoridad parental. No sabemos si las hermanas Linio Milagro eran niñas o adolescentes y vivían con sus padres o cuidadores o si se trataba de mujeres adultas que vivían juntas. No hay rasgos de niñez ni de adultez, en este relato, que permitan discernir ese punto, aunque efectivamente se vislumbra un rasgo autobiográfico por cuanto Silvina Ocampo fue la menor de *seis* hermanas.

El foco narrativo está puesto en Aurelia: la hermana diferente, que fallece, que "provocaba secretos, gritos contenidos dentro de los cuartos cerrados, discusiones terribles a la hora de las comidas, siestas larguísimas en invierno" (Ocampo, p. 81). Aquí, nuevamente, se puede vincular a Aurelia, cuya etimología refiere a dorada, con Clara, la hermana de Silvina Ocampo que falleció por déficit de insulina a los once años, cuando ella tenía *seis* años: "«Creo que ahí empezó mi odio a la sociabilidad»" (Ramos, 2018, p. 9), sostuvo la autora.

1 La traducción es mía.

Entonces, el número seis se resignifica extraliterariamente, es decir establece una conexión con el contexto de la situación familiar de la autora. Literariamente, Ocampo apela a la repetición o reduplicación de la palabra *seis*, para caracterizar a las hermanas Linio Milagro: "las seis hermanas llevaban tricotas... las seis recogían alabanzas... las seis llevaban el mismo peinado... las seis hablaban al mismo tiempo" (Ocampo, p. 81) y para matizar el color verde, en alusión a los tonos de las vestimentas que usaban las hermanas: "verde veronés, verde esmeralda, verde nilo, verde aceituna, verde almendra y verde mirto" (Ocampo, p. 81). El tono verde veronés alude al artista Paolo Caliari (1528-1588), nacido en Verona y conocido como Veronés, quien en 1587 pintó su obra *El milagro de san Pantaleón*² en el interior de la iglesia veneciana que lleva el nombre del Santo. La obra retrata uno de los momentos más destacados en la vida de Pantaleón quien luego de resucitar a un niño que murió por la mordedura de una víbora, fue santificado. El verde veronés resulta de un procedimiento de impresión de una capa de blanco plomizo sobre verdín, cubierta por una capa de resina con cobre. Esta mención del tono verde veronés, por parte de Ocampo, permite relacionar el título del cuento con la obra de Veronés que contiene la palabra *milagro* y en tal sentido, y teniendo en cuenta que ella también pintaba, podríamos pensar en un diálogo estético sobre el milagro entre ambas obras: la pintura y el cuento.

La escritora abre el cuento con dos metáforas que apelan al contraste entre luces y sombras: "la noche ponía un papel muy azul de calcar sobre las ventanas (...) el hall era frío, con guirnaldas de luces sostenidas por una estatua de mármol" (Ocampo, 2018, p. 81). A su vez, el centro del fresco del techo de la parroquia de Venecia exhibe el martirio de San Pantaleón y su triunfo o milagro, entre guirnaldas de flores, frente al orgullo y la furia personificados que resultan vencidos y decepcionados³. Las guirnaldas simbolizan la gloria frente al orgullo obstinado de Aurelia por ejecutar el piano de madrugada y frente a la furia de sus hermanas, víctimas del insomnio de aquella. Las luces artificiales sobre la estatua de mármol, por lo tanto, representan la victoria del arte sobre la desgracia.

Finalmente, la figura del fantasma se reitera en la última escena, bajo la imagen poética que construye la autora del piano acechando el descanso de la familia Linio Milagro en cada mudanza.

2.3. ASPECTOS MÁGICOS Y SIMBÓLICOS DEL CUENTO

2 Se puede ver la obra de Paolo Caliari en la galería virtual de San Pantaleón siguiendo este enlace: https://www.sanpantalon.it/portfolio/pantaleone_risana_fanciullo/

3 Se puede ver el fresco *El martirio y gloria de San Pantaleón*, de Giovanni Antonio Fumiani, en la galería virtual de la Parroquia de San Pantaleón, siguiendo este enlace: <https://www.sanpantalon.it/soffitto-il-martirio-di-san-pantalon/>

Como sostuvo el poeta británico Arthur Symons: "Sin simbolismo no puede haber literatura (...) el simbolismo en literatura es una forma de expresión, aproximada en el mejor de los casos, esencial pero arbitraria, hasta que obtenga la fuerza del consenso, de una realidad invisible aprehendida por el consciente" (Symons, 1919, p. 1-2)⁴. Las palabras exhiben lo que el símbolo oculta. Hay una relación de apariencia y realidad que se manifiesta por medio de la arbitrariedad de la forma que representa una idea. El artificio literario consiste tender un puente, por medio de la imaginación, entre lo superficial o aparente y lo profundo o simbólico del cuento. Y, Silvina Ocampo trabajó en esa dirección en "La familia Lino Milagro".

La figura de elocución que utilizó en el primer párrafo, para enfatizar el efecto gélido de los ambientes de dicha casa, es la *epanalepsis*⁵, por medio de la repetición de la palabra frío: "el hall era frío, ...la sala también era fría... esas regiones frías de los cuartos" (Ocampo, p. 81). La autora opone, a dicha imagen de frialdad del hogar, dos objetos conectados referencialmente con el fuego que construyen el efecto de extrañamiento: la estufa de kerosén, hacia el final del primer párrafo y el retrato de un antepasado vestido de cazador con un fusil en la mano, al final del segundo párrafo.

Al igual que la doctrina hipocrática (Pichot, 1979), que conecta bajo un enfoque mágico medicinal a los cuatro elementos de la naturaleza con cuatro cualidades y con cuatro afecciones que desequilibran la relación médula-cerebro, Ocampo trabajó sobre lo mágico para construir la estética de lo ominoso mediante el contraste entre fuego y agua, ruido y silencio, melancolía y furia.

Desde el punto de vista de las hermanas, el insomnio de Aurelia y la ejecución del piano a las cuatro de la madrugada constituye el objeto externo de su cólera percibida, como una burla por parte de Aurelia. La familia Linio Milagro, furiosa contra Aurelia, decide clausurarle el piano y ella, a su vez, enfurece contra ese acto externo, que percibe como ausencia de atención a sus necesidades y actúa con venganza manifiesta ocho años después. La furia, como factor infantil que configura lo ominoso, subyace en la angustia de Aurelia por el castigo de no poder tocar el piano. La furia de la familia Linio Milagro aniquila el lazo amoroso con Aurelia, quien para restaurar el desequilibrio del frío del hogar y de la frialdad en los vínculos se entrega al fuego, cual Juana de Arco, junto con su piano: su objeto amado.

Mientras el fuego se manifiesta tanto en la casa de la familia como en el cuerpo de Aurelia, el agua se trasluce en los ojos de ella, quien sufre al ver que su piano se incendia. El fuego simboliza la ira y la casa incendiada simboliza la destrucción del amor familiar. La furia de las hermanas se justifica en la ofensa que sentían por no

4 La traducción es mía.

5 Conforme al *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristán, la epanalepsis es una figura retórica que construye el discurso mediante la repetición de una expresión al principio y al final de una misma frase.

poder descansar. Dicha furia aniquila su amor por Aurelia y no da lugar a la tolerancia ni a la compasión. La ira de Aurelia se justifica en la opresión de la que fue víctima, como consecuencia del castigo impuesto por su familia poniéndole un cerrojo al piano. Finalmente, la muerte por carbonización de Aurelia simboliza la transmutación. Es bien sabido que el diamante está compuesto de carbono, es carbón transmutado. Las emociones de Aurelia se purifican. El carbono, se representa con el número *seis* y la letra C. Nuevamente, la autora incorpora simbólicamente la desgracia de la muerte de su hermana Clara. De ello se sigue que el motivo principal de la furia es la muerte como presagio, como destino.

El contraste entre el ruido proveniente del piano ejecutado por Aurelia a la madrugada y el silencio de la noche muda la sitúa nuevamente en una posición de exclusión del amor familiar, por cuanto el ruido es la causa de la furia de sus hermanas a la vez que revela la conexión de Aurelia con el arte, como forma catártica de liberar sus emociones reprimidas. El sonido que las hermanas perciben como ruido, Aurelia lo percibe como música. El movimiento de las teclas del piano evoca el fluir de Aurelia con la armonía, con su deseo de libertad. Aunque las teclas del piano, en sí, simbolizan el antagonismo entre el bien y el mal; las teclas blancas connotan la paz y la concordia y las teclas negras la furia y la discordia. De tal modo, el piano que se incendia destruye el amor hacia Aurelia a la vez que representa la extinción de su amor por la música. El silencio de la noche que augura la muerte deviene en espanto para la familia Linio Milagro, que vivirá aturdida por las teclas del piano extinto.

Un último contraste se vislumbra entre el tono melancólico de la voz narrativa y la furia de las hermanas Linio Milagro, entendida como una *pleonazousa hormē*, esto es, como un inclinación a juzgar en forma impulsiva y negativa las acciones de Aurelia. En términos aristotélicos se trata de un deseo irracional o cólera desenfrenada en la que no hay lugar para la deliberación y que, por consiguiente, desencadena la desgracia familiar. Recordemos que, según refuerza la narradora en sus últimas líneas, la casa estaba asegurada y no queda clara la conexión entre la estufa de querosén y Aurelia. Es decir, queda en suspenso quien fue responsable del incendio, aunque todas las hermanas Linio Milagro, incluida Aurelia, estaban internamente en llamas.

3. CONCLUSIÓN

Me propuse trabajar sobre lo ominoso como categoría de análisis del cuento "La Familia Linio Milagro", por cuanto está construido sobre una estética de contrastes entre el ruido y el silencio, el frío y el calor, la angustia y la furia, que desarrollé teniendo en cuenta la hipótesis freudiana sobre lo siniestro.

Además, sostuve que el cuento establece un diálogo oculto acerca del milagro entre las estéticas plástica y narrativa, que me propuse revelar.

El cuento articula la furia con el ruido y con la muerte, siendo que estos factores que construyen lo pavoroso según Freud. La reminiscencia de la furia reprimida en la infancia deviene en angustia en Aurelia, cuyos ojos al ver que su piano se incendiaba "nadaban remontando corrientes remotas de música" (Ocampo, p. 82). La furia infantil retorna irracionalmente en forma destructiva: se incendia la casa y Aurelia se inmola en el fuego.

Asimismo, pude identificar que el cuento contiene trazas autobiográficas, reduplicadas literarias y extraliterariamente con el número seis: seis hermanas, las Linio Milagro y las Ocampo; seis años tenía Ocampo cuando falleció su hermana.

A fin de dar profundidad al estudio sobre la furia, me enfoqué en la teoría aristotélica de las emociones, por cuanto brinda una perspectiva cognitivista que toma en cuenta la relación de lo afectivo con el mundo, con nuestras creencias, deseos y juicios de valor; además de brindar, a modo enunciativo, una serie de factores que las suscitan. Bajo este marco de referencia, analicé la furia que padecían las hermanas de Aurelia como consecuencia de su insomnio y la furia de Aurelia por no poder tocar el piano.

El cuento abre la percepción del lector, de la lectora, al establecerse sobre elementos extraños que es preciso reconstruir por medio de la imaginación literaria que actúa como puente entre narración y realidad, para despertar la compasión o el terror ante la crueldad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. (1998). *Retórica* (2012 ed.). (A. Bernabé, Trad.) Madrid: Alianza.
- ARISTÓTELES. (2006). *Poética* (1ra. ed.). (E. Sinnott, Trad.) Buenos Aires: Colihue.
- ARISTÓTELES. (2007). *Política* (1ra. ed.). (M. I. Crespo, Trad.) Buenos Aires: Losada.
- BERISTAN, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética* (7ma. 1995 ed.). México: Porrúa.
- DEIGH, J. (2008). Emotions: The Legacy of James and Freud. En J. Deigh, *Emotions, Values, and the Law* (págs. 3-16). Oxford: Oxford University Press.
- DESCARTES, R. (2007). *Las pasiones del alma*. Buenos Aires: Altamira: retorica.
- FERNÁNDEZ, T. y. (2004). *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado el 23 de octubre de 2023, de El Veronés [Paolo Caliari]: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/verones.htm>

FREUD, S. (1963). The Unconscious (1915). En S. Freud, *General Psychological Theory. Papers on metapsychology* (págs. 116-150). New York: Macmillan Publishing Co.

FREUD, S. (2014). *Das Unheimlich: manuscrito inédito*. (L. Klimkiewickz, Trad.) Buenos Aires: Mármol Izquierdo.

MINISTERIO DE CULTURA ARGENTINA. (28 de julio de 2021). *Fantástica y Misteriosa Silvina*. Recuperado el 21 de octubre de 2023, de <https://www.cultura.gob.ar/silvina-ocampo-10848/>

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZ. (s.f.). *Veronés (Paolo Caliari)*. Recuperado el 23 de octubre de 2023, de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/verones>

NUSSBAUM, M. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida política*. (C. Gardini, Trad.) Santiago de Chile: Andrés Bello.

OCAMPO, S. (2018). La familia Linio Milagro. En S. Ocampo, *Cuentos Completos* (2da. ed., págs. 81-82). Buenos Aires: Emecé.

PARROCCHIA DI SAN PANTALEON. (s.f.). *Il Martirio di San Pantalon*. Recuperado el 23 de octubre de 2023, de <https://www.sanpantalon.it/soffitto-il-martirio-di-san-pantalon/>

PARROCCHIA DI SAN PANTALEON. (s.f.). *San Pantaleón risana fanciullo*. Recuperado el 23 de octubre de 2023, de https://www.sanpantalon.it/portfolio/pantaleone_risana_fanciullo/

PICHOT, P. (1979). Hipócrates, Aristóteles, Galeno y la psiquiatría antigua. *Salud Mental*, 2(4), 21-27. Obtenido de http://www.revistasaludmental.com/index.php/salud_mental/article/view/47

RAMOS, L. (2018). Prólogo. Más corazón que odio. En S. Ocampo, *Cuentos completos* (2da. ed., págs. 7-10). Buenos Aires: Emecé.

SHAPIRO, C. M. (2022). Sleep in art and literature. En M. H. Kryger, *Athlas of clinical sleep medicine* (págs. 1-10). St. Louis: Elsevier.

SHKLOVSKI, V. (2008). El arte como artificio. En T. Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. M. Nethol, Trad., págs. 77-98). Buenos Aires: Siglo XXI.

SYMONS, A. (1919). *The symbolist movement in literature*. New York: Dutton. Recuperado el 25 de 10 de 2023, de <https://archive.org/details/symbolistmovemen00symouoft/symbolistmovemen00symouoft/page/n1/mode/2up>

○