

Composición escénica y visual en los cuentos de Silvina Ocampo

By

Clara Mengolini

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

December, 2015

Nashville, Tennessee

Approved:

Cathy Jrade, Ph.D.

Benigno Trigo, Ph.D.

Christina Karageorgou-Bastea, Ph.D.

Marshall Eakin, Ph.D.

Copyright© 2015 by Clara Mengolini
All rights reserved

A Silvina Ocampo, una mujer que me hubiese encantado conocer

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a Cathy Jrade, mi gentil, paciente y talentosa directora de tesis. También quiero agradecerles a los profesores Benigno Trigo, Christina Karageorgou-Bastea y Marshall Eakin por haber aceptado generosamente ser parte de mi comité. Al departamento de español y portugués de Vanderbilt por haberme concedido el *Service Free Fall 2014*. Este premio me dio la posibilidad de terminar con mi investigación a tiempo. También a todos los profesores e instructores que me inspiraron durante estos cinco años a crecer como persona, profesora e investigadora. A mis compañeros y amigos John Maddox, Camille Sutton, Alonso Varo Varo, Denise Callejas, Steve Wenz, Alana Alvarez, Santiago Quintero, Alexandra Rodríguez y Ben Galina que me acompañaron en esta aventura académica.

Quiero agradecerle muy especialmente a mi queridísima tía Carola Oyarzún, de quien he aprendido tanto sobre el universo teatral. A mi querido profesor y reconocido dramaturgo Mauricio Kartún por las charlas de café y los mensajes electrónicos. A Ernesto Montequín por la cantidad de libros de Silvina Ocampo que me regaló. A Noemí Ulla, una de las pocas personas que pudo conocer íntimamente a Silvina Ocampo. Al amable guía de Villa Ocampo que con paciencia me mostró cada habitación y rincón de esa preciosa casa. A mis amigos del corazón Francisco Vazquez, Lucas Newton, Julia Fernández y Karen Korman por acompañarme a pesar de la distancia. A todos los talentosos directores de teatro, cineastas, artistas y escritores que tuve la suerte de entrevistar y conocer en mi último viaje a Argentina: Inés Saavedra, Carlos Peláez, Alfredo Martín, Dolores Pérez DeMaría, Agustín Pruzzo, Florencia Carreras, Tatiana Sandoval, Lilian Morello, César Repetto, Aldana Cal, Daniel Rosenfeld, Rafael Spregelburd, Mariana Enríquez y Gabriela Borelli.

Por último, quiero agradecerles a mis hermanos Carola, Matías y Julia Mengolini por sentirlos siempre tan cerca. Y por supuesto, a mi mamá, una mujer maravillosa que me enseñó a amar los libros y a mi papá, por haberme llevado a los cinco años a ver *El emperador de las gallinas*. Mi primera y más memorable obra de teatro.

ÍNDICE

	Página
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
Capítulos	
Capítulo 1: Introducción.....	1
Capítulo 2: El uso del performance en <i>La furia</i> (1959).....	17
Introducción.....	17
“La casa de los relojes y Las fotografías”.....	22
“El vestido de terciopelo” y “El sótano”.....	29
“El verdugo”.....	40
Conclusión.....	44
Capítulo 3: Cuerpo y espectáculo en <i>Las invitadas</i> (1961) y <i>Los días de la noche</i> (1970).....	46
Introducción.....	46
“El árbol grabado”.....	51
“Las vestiduras peligrosas”.....	57
“Malva”.....	67
Conclusión.....	74
Capítulo 4: La máscara y el disfraz en <i>Cornelia frente al espejo</i> (1988).....	75
Introducción.....	75
“La máscara”.....	76
“Los celosos”.....	83
“El banquete”.....	90
Conclusión.....	95
Capítulo 5: “Ocampo, ese material de dramaturgia”.....	96
Introducción.....	96
<i>No inventes lo que no quieras que exista</i>	97
<i>Todo disfraz repugna a quien lo lleva</i>	101
<i>Cortamosondulamos</i>	105
Conclusión.....	112
CONCLUSIÓN.....	113
BIBLIOGRAFÍA.....	117

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

La extensa obra de Silvina Ocampo que incluye narrativa, poesía, cuentos infantiles, teatro y traducciones, atraviesa cincuenta años de la literatura argentina. Ya nadie refuta el valor e importancia de su escritura, de hecho es considerada hoy una de las mejores autoras latinoamericanas del siglo XX. La originalidad de Silvina radica en un nuevo modo de escribir, sea por la imaginación con la que aborda los temas, sea por la “crueldad inocente u oblicua” que le atribuye a muchos de sus personajes o bien por la habilidad lingüística que tan bien la caracteriza (12).¹ Bioy Casares dijo al respecto: “Silvina escribía como nadie en el sentido de que no se parece a nada de lo escrito y creo que no recibió influencias de ningún escritor. Su obra parece como si se hubiera influido a sí misma”(Mancini 23). No obstante, durante mucho tiempo la crítica ignoró su trabajo y permaneció desconocida para el público lector.

Su lugar en la intelectualidad argentina se definió por sus vínculos familiares y por sus amistades. Presentar a Silvina como “hermana menor de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares y amiga de Jorge Luis Borges”, se volvió un lugar común en las notas y entrevistas que difundieron su obra. Lo cierto es que Silvina, junto a estas tres importantes figuras, formó parte de un prestigioso grupo intelectual argentino que tuvo su auge en los años treinta, con la fundación de la revista *Sur*. La revista *Sur* que estaba a cargo de Victoria Ocampo, publicó el primer número en el año 1931 y fue la revista más importante de la intelectualidad latinoamericana hasta la década del 50. Los escritores que rodearon a Silvina Ocampo alcanzaron más fama y atención crítica que ella, posible razón por la cual a su obra no se le ha dado la importancia debida.

Recién en los últimos veinte años empezó a ser estudiada y valorizada tanto adentro como afuera de Argentina. Adriana Mancini especifica que a partir de la década del noventa comenzaron a publicarse tesis de

¹ Pezzoni, Enrique. Prólogo en *La furia y otros cuentos*, Madrid: Alianza, 1982.

doctorado, principalmente en universidades extranjeras.² Muchos de los ensayos y libros que se han escrito sobre la obra de la escritora abordan temas como la feminidad, el punto de vista infantil, el horror y la exploración del ser y la identidad. A pesar de reconocer la lucidez de cada una de estas investigaciones, mi fascinación con la obra de Ocampo me ha revelado que todavía hay mucho por estudiar. Mi proyecto que se enfoca principalmente en sus cuentos trata sobre la presencia de elementos teatrales, un tema innovador que también tiene relación con las adaptaciones que cineastas y directores de teatro comenzaron a producir recientemente en Argentina.

Los múltiples recursos teatrales que están presentes en los cuentos de Silvina Ocampo permiten definir una estética particular de escritura que la autora elige como opción narradora. En muchas de las historias abundan máscaras, disfraces, espejos y dobles, donde es posible observar la construcción de escenarios y cuadros semejantes a una puesta en escena. Hasta ahora no se han explorado en profundidad estos elementos propios de la teatralidad, ni tampoco se ha indagado sobre la finalidad de este procedimiento estilístico. El propósito de esta tesis surgió entonces como una necesidad de rellenar este vacío y examinar estos rasgos con sus diversas formas y los significados que existen detrás de las mil y una máscaras que recorren la narrativa de Ocampo. Esta tesis mostrará que el espacio preponderante que ocupa lo visual, sea por la elección de figuras, colores, deformaciones físicas o lugares que conforman esta densidad que define la teatralidad, pone de manifiesto una sensación de artificio, lo que permite percibir distintos niveles: realidad/irrealidad, verdad/mentira/ilusión, falsedad/autenticidad, símbolo/metáfora/significado.

Es necesario mencionar que muchos estudiosos aunque de manera más acotada, abordaron la presencia de espejos, disfraces y el concepto de performance en Ocampo. Daniel Balderston en “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, explica que la crueldad de Wilcock y Ocampo es “una crueldad teatral al estilo de Antonin Artaud” (744), y examina dos cuentos en particular: “La casa de los relojes” y “Las fotografías” (*La furia* 1959). Sylva Molloy en “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”,

² Corbacho, Belinda. *Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. París: L'Harmattan, 1998; Mangin, Annick. *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Presses Universitaires du Mirail, 1996; Zapata, Mónica. *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*. Université de Toulouse II, 1992; Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995 (Mancini 35).

comenta al igual que Balderston, estos dos mismos cuentos y señala que el fondo detallado, la acumulación de referencias caricaturescas y la comicidad de ciertos nombres, “transforman la muerte en parodia, en escenario teatral, en armazón deliberada en la que los comportamientos adquirirán necesariamente otra dimensión” (247). Mónica Zapata en “Breves historias de género: Las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”, analiza aquellos cuentos en los cuales las modistas y las ropas adquieren un valor fundamental. Para Zapata, la feminidad en “Las vestiduras peligrosas” (*Los días de la noche* 1970), “El vestido de terciopelo” (*La furia* 1959) o “El vestido verde aceituna” (*Viaje olvidado* 1937), son el resultado de una meticulosa puesta en escena a cargo de modistas y maquilladores. La autora analiza en detalle “Las vestiduras peligrosas” y afirma que “cada salida de Artemia con un nuevo vestido constituye un estreno, en todo el sentido teatral del término” (259). De igual forma, en “Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo”, Hiram Aldarondo indaga sobre los sacrificios auto infligidos a los que se somete Irma Peinate, protagonista del cuento “Los celosos” (*Cornelia frente al espejo* 1988) con tal de alcanzar los valores patrocinados por la cultura comercial y por la sociedad machista y patriarcal. Según Aldarondo, las máscaras y falsos aditivos estéticos acaban siendo una “emboscada encaminada a convertir a las mujeres en espectáculos de sí mismas” (977). Igualmente, Susana Solorza en “Belleza y abyección: La representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo”, postula que en muchos de los personajes femeninos de Ocampo hay “una obediencia exacerbada al mandato de ‘darse ver’ para convertirse en objeto de la mirada del otro” (8). Por último, Patricia Klingenberg en “Silvina Ocampo frente al espejo”, declara que para muchas escritoras el espejo es algo esencial en la formación del ser. De acuerdo con Klingenberg, los cuentos de Ocampo exploran las cuestiones del ser y de la identidad a través de diversos sustitutos del espejo: fotografías, retratos, estatuas, sombras y descripciones físicas que mantienen viva la conciencia especular. En el relato “Cornelia frente al espejo” (*Cornelia frente al espejo* 1988), Cornelia se dirige a un gran espejo que le contesta, transformándose en tres diferentes personajes. Según Klingenberg, el cuento se vuelve en una suerte de “pequeño teatro delante del espejo” (277).

Mi interés por estudiar la teatralidad en la narrativa de Ocampo nació a partir de la lectura de un cuento titulado “Los funámbulos” que pertenece a la colección titulada *Viaje olvidado* (1937). En este relato dos

hermanos, Cipriano y Valeriano, pasan las horas del día jugando a ser acróbatas. Hacia el final de la historia, los dos niños parados en el borde de la ventana de un tercer piso, dan “un salto glorioso y envueltos en un saludo” caen aplastados contra las baldosas del patio. La imagen fatal de los niños que mueren en pleno espectáculo me hizo pensar ineludiblemente en Antonin Artaud, quien apostaba por un impacto violento en el espectador y creía que sin un elemento de crueldad, no era posible hacer teatro. Este primer hallazgo, me impulsó a seguir rastreando más historias que contuvieran tramas de similar contenido visual y fue así que en esta misma antología, di con “Cielo de claraboyas”. En este cuento, el maltrato que una niñera ejerce sobre una niñita se vuelve en un espectáculo atroz para la vecina que observa todo a través del techo de claraboyas. Seguí investigando, hasta que por fin comprobé que los espectáculos y las puestas en escena como recursos narrativos eran una constante que atravesaba toda la obra de la escritora. En el 2013, cuando mi tesis ya era un proyecto en marcha, di con una nota del diario *Página 12* titulada: “Ocampo, ese material de dramaturgia”. Esta nota hacía referencia al estreno de tres obras teatrales: *Reliquia*, *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* y *Dirán que fue la noche*, todas basadas en cuentos y poesías de Silvina Ocampo. En este mismo artículo, Carlos Rapolla, director del periódico, dice así: “Silvina es un ícono de nuestra cultura. Que en la actualidad haya en cartelera una ‘movida Ocampo’ habla de su vigencia y de su poder de seducción, que actúa como un imán para cualquier director de teatro o cine”.³ Aproveché uno de mis viajes a Buenos Aires para contactarme con Carlos Peláez y Alfredo Martín, dos de los dramaturgos que estaban llevando al escenario los cuentos de Ocampo. Estos encuentros me llevaron a muchos más y así supe que la obra de Ocampo había sido (y sigue siendo) fuente de inspiración para guiones de cine, televisión y obras teatrales en la ciudad de Buenos Aires. En ese momento pude confirmar que mi observación de los muchos elementos de la teatralidad en la narrativa de Ocampo se concretaba en adaptaciones para el escenario propiamente teatral. En otras palabras, que la escritura de Ocampo sin duda contiene una esencia escénica. El último capítulo trata sobre esta suerte de *revival* de la obra de Ocampo descubierta por el teatro.

Es necesario ir hacia atrás para entender un poco mejor los orígenes de esta misteriosa mujer, reacia a dar entrevistas o a aparecer en público, siempre escondida tras sus enormes anteojos negros. Silvina Ocampo

³ Sabatés, Paula. “Ocampo ese material de dramaturgia”. *Página/12*. Web. 12 de mayo, 2013.

nació el 28 de julio de 1903 en el seno de una familia aristocrática argentina, dueña de enormes campos y estancias en la provincia de Buenos Aires. Silvina fue la menor de cinco hermanas: Victoria, Angélica, Francisca, Rosa y Clara. Al igual que el resto de sus hermanas, fue educada por institutrices francesas e inglesas, por lo que su primer idioma fue el francés. En 1908 la familia Ocampo viajó a París y allí se instalaron durante dos años. Fue en esta ciudad donde comenzó su amor por la pintura y el dibujo. A principios de 1911 regresaron a Buenos Aires y pocos meses después, su hermana Clara murió de diabetes infantil. Así recuerda Silvina aquel trágico acontecimiento:

Acudí al último piso donde se planchaba la ropa, y veía que todas las personas que estaban atareadas con los trabajos de lavar, de planchar, de limpiar, no lloraban. Entonces me acurruqué ahí y no quería bajar, no quería ver a la gente que estaba toda vestida de negro y que lloraba y lloraba. Y sin embargo me hicieron bajar. Yo creo que ahí empezó mi odio a la sociabilidad (Ulla 19).

Silvina fue la única niña en una casa llena de adolescentes. Con la muerte de su hermana Clara, se distanció aún más del resto de sus hermanas que tenían entre quince y dieciséis años. Por la diferencia de edades, las hermanas se dividían en dos grupos: Victoria y Angélica por un lado y Rosa, Clara y Francisca por el otro. En consecuencia, Silvina quedó aislada y construyó su mundo desde la soledad (Mosovich 113). Es la misma Silvina quien admite: “Un chico necesita la compañía de otro chico, yo no tenía eso, por eso vivía presenciando todo lo que me rodeaba (...) Así que mi vida de niña era muy reflexiva, era como si me hubiera detenido a pensar lo que estaba viviendo” (Ulla 47). Es interesante notar que esto mismo que confiesa la autora - la reflexión de un niño que observa el mundo que lo rodea- es lo que se advierte en muchos de los cuentos que escribe especialmente en su primer libro *Viaje Olvidado* (1937). Silvina disfraza su escritura con la inocencia de un niño para nombrar el mundo de lo cotidiano, pero al hacerlo, entrelaza lo imaginario con lo real e instala sus cuentos en el territorio de lo fantástico. En esta misma antología otro de los temas recurrentes es el de las relaciones entre los niños de la burguesía y los criados. Liliana Heker cuenta al respecto que a Silvina le encantaba pasar tiempo con el personal de servicio. La iniciación de la poesía en Silvina tiene que ver con el *último piso*, donde las mujeres del servicio trabajaban. La costura era lo que más le fascinaba. Se divertía probándole ropas al maniquí y pinchando telas con alfileres. Inspirada en estos juegos, escribió en forma de

versos un diálogo entre una modista y un maniquí, que es según Heker, una especie de obra de teatro. El mundo de la costura volverá a aparecer retratado en varios de sus cuentos (213).

Otro de los temas que influyeron considerablemente en la obra de la escritora fueron la pintura y la música. La propia escritora contó que en su casa se le daba mucha importancia a la música. Una de sus tías tocaba el piano y otra, el violín. Y concluyó expresando que “la música nos puede salvar de cualquier sufrimiento” (Ulla 87). A pesar de haberle dedicado mayor parte de su vida a la escritura, Silvina nunca dejó de pintar ni dibujar. En uno de sus viajes a Europa, decidió estudiar en París con el reconocido artista Giorgio de Chirico. El impacto que esta experiencia artística tuvo sobre la escritora se evidencia en varios de los relatos publicados en su primer libro titulado *Viaje olvidado* (1937). Según Noemí Ulla, muchos de los nombres de estos cuentos tienen una sintaxis o una semántica impresionista: “El corredor ancho de sol”, “Cielo de claraboyas”, “Paisaje de trapecios”(36). La atmósfera onírica y surrealista que se percibe en esta primera antología es resultado de su estancia en París. El cubismo, el surrealismo y el impresionismo tuvieron efectos considerables, logrando así que Ocampo comenzara a cuestionarse la idea tradicional de la belleza y el de la realidad en buena parte de su obra (Mosovich 38).

Fue en el año 1935 cuando conoció al escritor Adolfo Bioy Casares y desde entonces se dedicó por entero a la literatura. Silvina nunca asistió a talleres literarios, pues no le gustaban los grupos, prefería leer y escribir en soledad. Según cuenta la escritora: “Escribí mucho tiempo sin que se enteraran de que yo escribía, algo totalmente informal, libre, ni verso ni prosa, me parecía que no era apto para ser leído o mostrado, hasta que un buen día empecé a lérselo a alguien. Cuando me di cuenta de que conmovía, me lancé a una especie de dedicación; en lugar de ponerme a dibujar me ponía a escribir” (Heker 217). Con Bioy se conocieron en la casa de la calle Posadas, donde vivía con su madre y su hermana Angélica. Así recuerda Bioy aquel día: “Fui a conocerla a su *atelier* de la calle Posadas por sugerencia de mi madre. El amor comenzó de inmediato. Ella me deslumbró, era la mujer menos convencional que yo había conocido” (Mosovich 113). Se casaron en 1940, el mismo año en el que Bioy publicó una de sus más célebres novelas, *La invención de Morel*. En este mismo año se publicó *Antología de la literatura fantástica*, libro que Silvina y Bioy realizaron junto a su mejor amigo Jorge Luis Borges. La pareja se instaló en un enorme y lujoso departamento, en donde acogieron a muchos

artistas y escritores, entre los cuales se destacan Xul Solar, Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi y Enrique Pezzoni. Los Bioy, según cuentan quienes los conocieron, recibían muchísimas invitaciones, sin embargo Silvina siempre inventaba alguna excusa para no asistir. Pocas veces salía de su casa, ni siquiera iba a la presentación de sus propios libros (Mosovich 114-115). A diferencia de su hermana Victoria que disfrutaba de la exposición pública y de los eventos sociales, Silvina rara vez ofrecía entrevistas y se resistía a ser fotografiada, ocultándose siempre detrás de los anteojos, las manos o el pelo. Según Victoria, “Silvina era una persona enmascarada de sí misma” (Heker 223).

Bioy y Silvina siempre trataron de permanecer al margen de la revista *Sur*, riéndose muchas veces de las pretensiones de Victoria (King 117). En la obra de Silvina se percibe cierto rechazo hacia el canon de belleza y hacia las nociones de “buen gusto” tan defendidas por los criterios de la revista *Sur* (Mosovich 149). La literatura argentina, según Victoria Ocampo, necesitaba de la influencia de la literatura europea y de la norteamericana para poder compensar los vacíos de un país joven y aislado (Suárez Hernán 35-37). En esta dirección, John King explica que “*Sur* fue condenada por algunos sectores de la sociedad argentina como ‘extranjerizante’, cosmopolita y elitista, en contraste con una cultura argentina ideal que debiera ser popular y nacionalista” (16). Muchos opositores señalaron que *Sur* era un mero órgano de expresión de la oligarquía porteña y que nunca se mostró lo suficientemente involucrada con la realidad argentina. King observa que la violencia ejercida durante las dictaduras y gobiernos conservadores no fue objeto de crítica explícita en la revista, mientras sí hay referencias a la política internacional. En respuesta a estas acusaciones, Victoria dirá que “estaba por encima o más allá de la política. La literatura demostraba la superioridad del arte sobre la vida y ofrecía otro tribunal desde el cual juzgar los acontecimientos” (King 62).

El gobierno de Juan Domingo Perón (1943-1955) supuso un ataque a los valores de la revista. La respuesta de *Sur* fue, por una parte, el silencio y por otra, la publicación de textos en los que se ridiculizó y atacó al peronismo. En 1954 aparece un cuento de Bioy titulado “Homenaje a Francisco Almeyra”, el relato está ubicado en la época de Rosas y el paralelismo entre éste y Perón es evidente. En noviembre de 1948 aparece “Fragmento de los anales secretos”, de H. A. Murena, que es una parodia del régimen peronista. Igualmente, el tema de la tortura es tratado por Silvina Ocampo en el relato “El verdugo” de 1959. El peronismo supone la

invasión de las calles por parte de las masas. La oligarquía y la derecha se sienten amedrentadas por estas multitudes y se repliegan. John King sitúa la decadencia de *Sur* a partir de 1956 y habla de su “incapacidad de reconstrucción”(207). De acuerdo con Adolfo Prieto, el peronismo no aportó una alternativa cultural, pero sí consiguió una transformación social que se manifestó en la cultura. La cultura de masas promovida por el peronismo fue sustituyendo paulatinamente a la cultura de élite y los miembros jóvenes de *Sur* no pudieron hacer que la revista cambiara de rumbo y asimilara las nuevas tendencias que le hubiera dado un tono más popular, acorde a los tiempos que se estaban viviendo (17).

En la década de 1940 se publican en la revista algunos textos fundamentales del género fantástico, como por ejemplo *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Ficciones* de Jorge Luis Borges; las novelas cortas de José Bianco; Bioy Casares escribe *La invención de Morel* y *Plan de evasión* y Manuel Peyrou presenta sus cuentos policíacos. Silvina Ocampo publica “Autobiografía de Irene” (1944), cuento largo que presenta muchas semejanzas con la literatura fantástica de Borges y Bioy (Suárez Hernán 54-58). No obstante, a pesar de las coincidencias que existen entre estos autores, según John King, la mayor parte de los cuentos de Silvina Ocampo son muy diferentes en tono, al decoro del resto de los escritores que la rodeaban. En sus cuentos se nota un gusto por la crueldad y por revelar el otro lado de la moral de la clase media (149). Entre los autores que más influyeron en la creación artística de Silvina, figuran William Shakespeare, Pierre Ronsard, Franz Fafka y John Donne. Pero por lo general, no daba nombres de escritores que había leído y que hubiera querido recomendar. Se negaba a dar su genealogía literaria. La cantidad de obras inéditas que dejó al morir en el año 1993 testifican la prolífica actividad que desarrolló como escritora durante toda su vida.

En general se ha mencionado el interés que Silvina Ocampo tenía por la pintura y la música. Sin embargo, con la excepción de los estudios ya mencionados, la mayoría ha pasado por alto el entusiasmo que sentía por el teatro. En el año 1956 escribió un drama titulado *Los traidores*, con colaboración de Juan Rodolfo Wilcock. En 1977, Roberto Aulés estrenó *El perro mágico*, que es la única comedia para niños de la autora y a la vez la única de sus piezas teatrales que llegó a ser representada. Escribió otras seis obras de teatro que permanecen inéditas. El teatro claramente estaba enraizado entre las hermanas Ocampo; fue a su vez Victoria quien en más de una oportunidad admitió “llevar el teatro en la sangre”, pero por obedecer a los mandatos

familiares nunca pudo cumplir con su sueño de ser actriz. Silvina por otra parte, decía que necesitaba escribir teatro como ejercicio, pues le daba cierta economía en el idioma. La forzaba a no estar derrochando palabras ni frases inútiles (Ulla 42). Estos ejercicios tuvieron un impacto aún mayor, influenciando la forma en que Ocampo concibió sus cuentos e imaginó al público. De modo parecido, Vicky Unruh en *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, examina las obras de un importante grupo de mujeres intelectuales en Latinoamérica en los años 20 y 30. Al igual que en la obra de Silvina, para estas mujeres también el arte performativo tuvo una influencia significativa a la hora de escribir. Unruh explica que estas intelectuales comenzaron expresando sus aptitudes artísticas en el teatro, el baile, la música y la poesía, y eso les sirvió no sólo para formar una identidad pública, sino sobre todo como herramienta analítica en su propia escritura. Según Unruh, lo teatral no sólo aparece mencionado de forma directa, sino que también se detecta en la elección de técnicas literarias estilísticas. La teatralidad aparece en las obras de estas mujeres cuando se le da más espacio al escenario que a la trama o en acotaciones del tipo teatrales (4-6).

No es ninguna novedad que dos o más géneros literarios entren en contacto. En efecto, la problemática ha sido trabajada durante largo tiempo por varios teóricos y son numerosas las obras en las cuales se identifica la hibridez entre el teatro y la narrativa. La primera novela moderna *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra ya presentaba un sinfín de episodios teatrales a los cuales se les ha dedicado diversos ensayos. En “Don Quixote as Theater”, Dale Wasserman confiesa que una línea en particular fue la que lo inspiró a escribir *Man of la Mancha*: “I know who I am, and who I may be if I choose”(125). Según Wasserman, ésta es la declaración de un actor consciente del papel que está interpretando. Aunque *Man of la Mancha* es considerada una versión musical que popularizó y masificó la novela de Cervantes, las reflexiones de Wasserman no dejan de ser interesantes. Pues sin habérselo propuesto, el dramaturgo está apoyándose en una de las definiciones que Patrice Pavis ofrece sobre la teatralidad: “Es el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados y la artificialidad de la representación” (468). Esta oscilación constante entre ilusión y realidad tan presente en la obra cervantina, se vuelve a repetir en las obras de dos autores mucho más posteriores y bastante disimiles: el argentino Roberto Arlt y el escritor mexicano Carlos Fuentes.

Según Javier De Navascués, en la obra de Arlt los actores son los personajes y su público, la sociedad, pero sobre todo, ellos mismos. Los monólogos en voz alta de Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, constituyen el espacio ideal para que el personaje pueda verse a sí mismo adoptando el rol que desea ser. La vida interior se erige para Astier dialógicamente en un escenario con un solo actor que cumple papeles opuestos (107). Algo similar analiza Luis Flores-Portero en la novela *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Los doce días recordados por Artemio constituyen el épico refugio escénico para su performance teatral como “chingón” frente al papel pasivo antiteatral de “pendejo”. En otras palabras, el performance de “chingón” que Artemio representa a través de los doce recuerdos se opone al lugar de espectador “chingado” que ocupa en los agónicos momentos finales de su vida y del cual pretende huir (7-8). El momento de la muerte, momento decisivo en la vida de una persona, es trabajado en uno de los relatos más célebres y extensos de Silvina Ocampo: “Cornelia frente al espejo” (1988). En este cuento, Ocampo sitúa a Cornelia delante de un gran espejo en el momento de su suicidio. Cornelia, al igual que Silvio Astier o Artemio Cruz, indaga sobre el tema de la imagen especular, la identidad y el fracaso de la personalidad. De todas las características sobresalientes que se pueden identificar en cada una de estas obras –desde Cervantes hasta Fuentes– es probable que el aspecto más destacado de la teatralidad en la narrativa sea el juego constante entre la ilusión y la realidad. Este recurso narrativo que lleva al lector a plantearse qué es cierto y que no, también está presente en la narrativa de Ocampo y sirve como clave de lectura para entender que no hay una sola manera de ver la realidad, sino múltiples. Es decir, existe la posibilidad de ver la vida como podría ser y no como una serie de hechos indiscutibles. En palabras de Wasserman, director de *Man of la Mancha*, “to see life as it *might be* and not as it is”(130).

Partiendo de la definición de Barthes, quien afirma que la teatralidad “es una densidad de signos, sensaciones, gestos y luces en el escenario” (26), propongo que la narrativa de Ocampo tiene una fuerte carga de espectacularidad. Lo que quiero decir con esto es que muchas de las imágenes descritas en los cuentos de Ocampo aparecen como composiciones visuales para ser observadas. Asimismo, las tramas suelen suceder en espacios cerrados, el detallismo y la acumulación de objetos, así como también las deformidades corporales de los personajes, adquieren muchísima importancia. En diversas ocasiones, los protagonistas adoptan roles, visten ropas extravagantes y llevan máscaras, como si su vida fuese una suerte de performance. La combinación de

todos estos componentes (espacio, cuerpos, performance, disfraces) contiene un impacto visual. En este sentido, Josette Féral define la teatralidad como “identificación o creación de un ‘espacio otro’ del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece” (91-92). El cuento se transforma en cuento para ser “visto” y “escuchado”, ya que hay situaciones en las que los personajes se encuentran siendo testigos de escenas insólitas. Estas historias que son por lo general, perturbadoras, crueles y sangrientas, se revelan como escenarios ideales para hechos fantásticos, lo que subraya la distancia de la vida cotidiana. En este estudio se verá que la teatralidad cumple en la obra de Ocampo una función estratégica para exponer las tensiones que no se llegan a resolver pacíficamente entre los distintos grupos sociales, así como también problemáticas personales, universales y filosóficas. Estos conflictos reflejan las luchas internas que se manifiestan en la Argentina, un país dividido por ideologías políticas y cambios sociales que han dominado la historia reciente del país tanto en la etapa peronista y las dictaduras militares, como en el difícil regreso a la democracia.

En el capítulo 2 empiezo con la colección escrita durante la etapa peronista (*La Furia*, 1959). Pero antes es necesario hacer un rápido recorrido por los principales momentos sociales y políticos de este período. En el año 1943 los generales Arturo Rawson y Pedro Pablo Ramírez derrocaron al presidente Ramón Castillo y tomaron el poder. Por esta época, Juan Domingo Perón era secretario del Ministerio de Guerra liderado por el general Farrell. A partir de la segunda mitad de 1943 Perón fue ocupando posiciones cada vez más influyentes en el gobierno militar. En 1944, el presidente Ramírez es reemplazado por el General Edelmiro Farrell y Perón pasa a ser Ministro de Guerra. Farrell se apoyó en Perón y su exitosa política laboral-sindical. La nueva Secretaría de Trabajo y Previsión creada por iniciativa de Perón produjo cambios fundamentales respecto de los gobiernos anteriores. El coronel Juan Domingo Perón ganó las elecciones en febrero de 1946 y logró aunar un gran movimiento político y un importante apoyo popular que se pudo comprobar en la manifestación en su favor el 17 de octubre de 1945. En esta fecha, un movimiento militar quiso alejarlo del poder después de haberse dado cuenta de su fuerza. Perón tuvo el apoyo de los dirigentes conservadores, del ejército y de la iglesia. Su retórica se basaba en el discurso de la justicia social y de la reforma justa en contra de la voluntad de unos pocos que formaban la vieja oligarquía. El gobierno de Perón se ocupó del sector obrero, estimuló la organización de los trabajadores y se preocupó de sus reivindicaciones y sus necesidades. Gracias a las medidas

tomadas por Perón, las masas populares comenzaron a tener acceso a una dignidad hasta entonces desconocida. Algunos sectores de la oposición protestaron contra la invasión popular de espacios que consideraban propios. La cultura elitista se opuso a la cultura popular y folclórica que defendía el gobierno.

Precisamente en estos años Silvina Ocampo publicó *La Furia* (1959), antología de cuentos que destaca los sentimientos de repulsión y fascinación que una clase generaba sobre la otra. En esta colección, los cuentos que mejor representan la teatralidad en la narrativa de Ocampo son: “La casa de los relojes”, “Las fotografías”, “El vestido de terciopelo,” “El sótano” y “El verdugo”. En este capítulo expongo que el performance es la herramienta que emplean las mujeres y hombres para buscar formas de control social y también como vía de rebelión contra la dominación de género. Para ilustrar la sensación de asfixia que experimentan los personajes más débiles, la escritora recurre a habitaciones cerradas, sótanos oscuros o situaciones sin salida. Ocampo construye en varios de estos relatos, cuadros semejantes a una puesta en escena teatral, en los cuales los signos del cuerpo y del espacio adquieren una función esencial. Es por eso que las definiciones de “espacio”, “cuerpo”, “performance” y “disfraz” que Patrice Pavis esboza en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, ideología*, me resultaron de especial interés. Para Pavis, el “espacio dramático” se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra. Esta imagen se constituye a través de los personajes y por las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción (179). En consecuencia, al leer “La casa de los relojes”, el lector es capaz de visualizar la tintorería de Gervasio Palma, atiborrada de ácidos, olor a amoníaco y una larga mesa en la que se acuesta el jorobado, rodeado por una multitud de niños expectantes. Algo semejante sucede con la habitación de Adriana (“Las fotografías”), o el sótano de la mujer que convive con ratones (“El sótano”). Todos estos son espacios dramáticos que permiten por su detallismo, imaginar la ubicación de los objetos y el movimiento de los protagonistas en el lugar.

“El vestido de terciopelo” y “El sótano” son cuentos en los que las mujeres erigen su identidad a partir del performance. En “El vestido de terciopelo” el vestido adquiere función de disfraz porque su presencia no es accesoria sino que posee un rol simbólico y primordial. El vestido es la razón y motivo central que desencadena el conflicto. Mientras que para la señora Catalpina es signo de estatus y elegancia, para Casilda en cambio es simplemente el producto de largas horas de trabajo y cansancio. En el vestido de terciopelo se concentra el

abismo social que existe entre la señora de Recoleta y la humilde modista de Burzaco. Ocampo señaló la agresividad que existía entre las diferentes esferas sociales, pero a diferencia de Cortázar, no lo hizo desde una actitud notoriamente antiperonista. Hay varios cuentos que ilustran la posición política de Cortázar como por ejemplo “Casa tomada” o “Las puertas del cielo”, cuento en el cual la reacción del protagonista ante el Otro está regida por la polaridad fascinación-repulsión. Dijo Cortázar respecto a “Las puestas del cielo”: “Ese cuento es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los cabecitas negras” (Viñas 49). Silvina Ocampo sitúa los cuentos en una atmósfera pesadillesca y las composiciones teatrales son la estrategia ideal para exhibir, sea a través de espacios, cuerpos o vestimentas, la discriminación que se vivía en la Buenos Aires peronista. El único cuento en el cual es posible identificar una obvia burla al coronel Juan Domingo Perón es “El verdugo”. En este cuento El Emperador es una suerte de payaso político que reúne al pueblo en la Plaza “Las Cáscaras”, tanto la figura del Emperador como la plaza son evidentes alusiones a Perón y a sus discursos populares en la Plaza de Mayo, espacio histórico para manifestaciones políticas en la ciudad de Buenos Aires.

En el capítulo 3, me concentro en tres cuentos que fueron publicados en *Las invitadas (1961)* y *Los días de la noche (1970)*: “Malva”, “Las vestiduras peligrosas” y “El árbol grabado”. Los cuerpos torturados de Malva, Artemia y Clorindo son puestos en el centro de una escena como si se tratara de un acontecimiento teatral. En esta ocasión, propongo que los cuerpos violentados son el espacio de protesta desde el cual el más débil lucha y se resiste contra el abuso del poder. En “El árbol grabado”, un abuelo déspota decide castigar a su nieto Clorindo delante de familiares y amigos. La escena entre el abuelo y Clorindo deja en evidencia el abuso del poder y también el castigo público como aparato de venganza. Este cuento fue publicado seis años después de la sublevación militar encabezada por el general Eduardo Lonardi cuando asumió la presidencia del país y derrocó a Juan Domingo Perón en el año 1955. Los militares que derrocaron a Perón denominaron “Revolución Libertadora” a su golpe de estado. Sus primeras medidas fueron la expulsión del peronismo y de cualquier tipo de simbología que remitiese al partido, así como a la tortura y el exilio de dirigentes y simpatizantes peronistas. En 1956 el gobierno militar fusiló en algunos casos en forma pública y en otros clandestinamente, a 31 militares y civiles peronistas. No sería del todo descabellado suponer que el contexto brutal que se vivió en Argentina por aquella época hubiese influenciado de alguna manera los cuentos crueles de Ocampo.

En “Las vestiduras peligrosas”, Artemia es una mujer que sale todas las noches vistiendo ropas atrevidas. Las salidas nocturnas de Artemia son, pensando en *Gender Trouble* de Judith Butler, atrevidas puestas en escena que le sirven a la mujer para mostrar públicamente su cuerpo. Al día siguiente, las noticias del periódico anuncian que las mujeres que llevaban las mismas ropas que Artemia han sido violadas y golpeadas en diferentes partes del mundo. La opresión patriarcal que controla la conducta de la mujer es la problemática que se evidencia en este cuento. Por último, en “Malva”, la protagonista es una mujer burguesa que no tolera que la hagan esperar y de la impaciencia comienza a mordisquearse partes de su cuerpo. Hacia el final, se arranca el talón frente a un grupo de invitados que creen estar asistiendo a un espectáculo y que Malva es una contorsionista de circo. Si ser mujer es un acto performático (pensando en Judith Butler), Malva no “se hace mujer” sino que se deshace. Los repetidos mordiscos se vuelven un acto performático de destrucción por medio del cual ella se devora y rechaza el mundo al que pertenece. En este caso, la crítica que hace Ocampo no es solamente de género, sino también de clase.

En el capítulo 4 estudio los cuentos que fueron escritos en la década de los 80’ y que se encuentran en la antología titulada *Cornelia frente al espejo (1988)*. Los cuentos que he seleccionado para analizar la teatralidad son: “La máscara”, “Los celosos” y “El banquete”. En este capítulo sugiero que la máscara es el elemento teatral que emplea la escritora para indagar sobre la inconsistencia de la identidad. Estos relatos fueron escritos cuando el gobierno de Raúl Alfonsín (1983) debe enfrentar el problema de la transición a la democracia en un país con una larga tradición de gobiernos militares. El 15 de diciembre de 1983 se crea una “Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas,” con la misión de relevar, documentar y registrar casos y pruebas de violaciones de derechos humanos. Desde entonces, de los 500 hijos de desaparecidos que durante la dictadura habían sido dados en adopción forzosa, 103 fueron capaces de descubrir su pasado y lograron recuperar su verdadera identidad. El impacto que provoca el robo de bebés es tal, que cineastas, dramaturgos y músicos plasmaron en su arte historias de hijos de desaparecidos durante la dictadura militar. En los cuentos que Silvina Ocampo escribe durante estos años se identifica el uso recurrente de máscaras y disfraces, claro signo que alude a las cuestiones del ser y de la identidad.

En “La máscara” una niña describe el día que debió llevar un disfraz de holandesa con una máscara de sultana. El cuento entero narra el momento en el que la niña se mira en el espejo y ve cómo la máscara comienza a fusionarse con su cara, hasta que por fin deja de reconocer su propio rostro. En “Los celosos” una mujer recurre a un arsenal de pelucas y maquillaje para poder satisfacer los gustos exigentes de su esposo. Por último, en “El banquete” todas las personas han empezado a usar máscaras. De esta manera, la fealdad y la vejez ya no tienen importancia. Hacia el final, la protagonista del cuento organiza un banquete y decide quitarse la máscara en frente de todos los allí presentes. En los tres cuentos seleccionados, las protagonistas son mujeres conflictuadas con su identidad, se mueven entre lo que son y lo que quieren ser y en ese vaivén optan por refugiarse detrás de máscaras.

En el capítulo 5 trabajo con lo que Carlos Rapolla, director del diario *Página 12* denominó “La movida Ocampo”. Rapolla le puso este nombre al fenómeno cultural que comenzó a darse a partir del resurgimiento de la obra de Silvina Ocampo en la ciudad de Buenos Aires durante los últimos quince años. El trabajo de la escritora fue descubierta por un significativo número de directores de teatro y cineastas, y sus cuentos y poesías han servido de inspiración para guiones de cine, televisión y obras teatrales. En el año 2001, “El vestido de terciopelo” fue adaptado por Lilian Morello y César Repeto para una serie televisiva titulada *Cuentos de película*. En el 2002, Inés Saavedra dirigió con el asesoramiento literario de Adriana Mancini, *Cortamosondulamos*, una obra teatral basada en relatos y poesías de Silvina Ocampo. Siete años después, la misma directora, puso en escena, *Divagaciones*, inspirada en la obra poética de Silvina Ocampo. En el 2009, Alejandro Maci estrena *Invenciones*, una obra basada en textos autobiográficos de la escritora, en las anécdotas que recuerdan sus amigos y en otros textos íntimos. En el 2013, se estrenaron tres obras más: *Reliquia* de Carlos Peláez, *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* y *Dirán que fue la noche* de Alfredo Martín. Tatiana Sandoval y Mónica Salerno produjeron en el 2010 *La siesta*. Sandoval explica que no emplearon ningún cuento específico, sino que se inspiraron en el mundo de Ocampo en su totalidad. En el 2012 la escritora y actriz Aldana Cal escribió *El escondite*, un monólogo que fue parte de un ciclo de teatro que se llevó adelante en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Cal explica que se inspiró principalmente en una de sus visitas a Villa Ocampo, la enorme mansión donde las Ocampo solían veranear. Durante el 2012 el Museo de Arte Latinoamericano de

Buenos Aires proyectó la película *Cornelia frente al espejo*, del director Daniel Rosenfeld. Desde el 2014, *No inventes lo que no quieras que exista* ha estado en cartelera bajo la dirección de Agustín Pruzzo.

Para los fines de esta tesis examinaré tres adaptaciones teatrales: *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013) de Alfredo Martín, *No inventes lo que no quieras que exista* (2014) de Agustín Pruzzo y *Cortamosondulamos* (2002) de Inés Saavedra. Decidí trabajar con estas tres obras principalmente porque pude asistir a dos de ellas (*Todo disfraz* y *No inventes*). También tuve acceso al guión original de *Cortamosondulamos*, lo cual facilitó enormemente el análisis. En *No inventes lo que no quieras que exista* (2014-2015) Agustín Pruzzo seleccionó cinco cuentos: “El sótano”, “La paciente y el médico”, “El lazo”, “La oración” y “Rhadamantos”. La actriz Florencia Carreras relata e interpreta cada uno de los cuentos. *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013) de Alfredo Martín reúne siete cuentos: “El sótano”, “El asco”, “Amor”, “Las fotografías”, “La calle Sarandí” y dos cuentos titulados “La boda”, interpretados por siete actrices que se van intercalando para narrar cada una de los relatos. *Cortamosondulamos* (2002) ocurre en una peluquería donde Mabel y Marta intercambian chismes de barrio que están basados en tres cuentos: “Las fotografías”, “Los celos” y “El asco”.

Silvina Ocampo participó activamente del campo cultural argentino y la riqueza de su obra, aunque tardío, tuvo un impacto enorme tanto dentro como fuera del país. Por la variedad de los temas que abarca, así como también por su originalidad estilística, su obra ha sido objeto de numerosos estudios. Mi tesis explora la constante presencia de elementos teatrales que atraviesa toda su obra y cómo éstos tiene un valor no simplemente estético, sino que además sirven de estrategia discursiva para revelar aspectos hasta ahora no estudiados, sobre todo la atención que Silvina le da a temas socio-políticos, filosóficos y también existenciales. El último capítulo de mi disertación en el que investigo acerca de las obras teatrales que se han estado llevando a cabo en los últimos años en Buenos Aires es una evidencia tangible que corrobora la resonancia de las obras de Silvina hoy, tal vez por las tensiones socio-económicas actuales o tal vez por las huellas de todo lo que tuvo que confrontar la escritora.

CAPÍTULO 2

EL USO DEL PERFORMANCE EN *LA FURIA*

Introducción

Se ha reconocido desde tiempos inmemoriales que la vida es un gran teatro donde cada persona representa un papel. Las obras de los filósofos pitagóricos ya daban cuenta de ello. El concepto se popularizó en la obra de los estoicos, en particular en *Las Epístolas morales a Lucilio* de Séneca y *El Enquiridión* de Epicteto. Este último texto fue clave para la propagación de la imagen del *theatrum mundi* en el Renacimiento europeo. Uno de los escritores que trató este tema fue el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca que publicó en el año 1655 *El gran teatro del mundo*: “Acabóse la comedia y como el papel se acabe, la muerte en el vestuario a todos los deja iguales”.⁴ Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo advirtieron semejanzas entre el “teatro del mundo” de Calderón y las danzas de la muerte y las danzas macabras medievales que habían tenido continuidad en algunas obras del siglo XVI. Algunos ejemplos son *Barca de la Gloria* (1519) de Gil Vicente, *la Farsa de la Muerte* (1536) de Diego Sánchez de Badajoz o el *Coloquio de la Muerte* (1540) de Sebastián de Horozco. El tópico volvió a aparecer en numerosas obras de la literatura del Siglo de Oro español, como por ejemplo en el *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes. En la obra cervantina, la vida y el teatro es un tópico recurrente, especialmente en la segunda parte. Antonio Regalado en su ensayo “Cervantes y Calderón: el gran teatro del mundo”, señala que Calderón encontró en la segunda parte del Quijote una variedad de situaciones dramáticas que lo llevaron a reflexionar sobre temas que volvería a tratar en el transcurso de toda la obra. Algunos de estos temas son la idea del teatro del mundo ejemplificada en un argumento dramático; la “representación” como ejecución de una intención; la diferencia entre intérprete y papel como esencia del personaje; el experimento como núcleo central de la obra y la cuestión de la verosimilitud. Estos temas ya se habían tratado en las obras de los antecesores de Calderón, sin embargo, Regalado precisa que “el

⁴ Keil, Juan Jorge. “Saber del mal y del bien”. *Las comedias de Pedro Calderón de la Barca*. Fleischer, 1827.

planteamiento cervantino en *El ingenioso hidalgo* se acerca en más profundidad a lo que llegó a ser la problemática calderoniana” (415).

En la historia de la literatura los escritores han usado exhaustivamente los disfraces, las máscaras, los diálogos, la imagen del doble y muchos recursos más para aludir a la metáfora teatral. La obra de Silvina Ocampo presenta una proliferación riquísima de elementos teatrales que provocan la sensación de una permanente puesta en escena. Para muchos de los directores de teatro argentinos que descubrieron la potencia de sus textos, lo teatral radica en la inmediatez temporal y espacial que provoca la lectura de los cuentos.⁵ Ocampo construye un mundo entero en situaciones que ocurren en espacios determinados (una casa, un sótano, una habitación) y en tiempos específicos (una tarde, una hora, un par de días), lo cual facilita la trasposición del texto escrito al texto espectacular. Además, en muchos cuentos los personajes ejecutan roles, como si estuvieran representando un papel impuesto. Esta inclinación de Silvina por lo teatral no es fortuita, entre su vasta producción literaria la escritora también transitó el género dramático y reconoció que escribir teatro le daba “cierto orden y economía en el idioma” (Ulla 42). No sería ilógico suponer que este interés por el teatro hubiese influenciado la forma en que Ocampo imaginó mucho de sus cuentos. Igualmente, el uso reiterado de máscaras o disfraces en varias de sus historias tiene correlación con una actitud personal que ella misma pareció adoptar como forma de vida. En esta dirección, Sylvia Molloy dice así: “En las fotografías donde está sola, Silvina aparece a veces tapándose la cara, a manera, por cierto, de antifaz. La mano le cubre la boca, parte del rostro: no se deja ver, o no se deja ver del todo” (44). Silvina fue una mujer que nunca quiso revelarse demasiado y para muchos de los que la llegaron a conocer era extremadamente enigmática. La periodista y escritora Mariana Enriquez en *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, afirma: “A lo mejor esperaba que su vida causara curiosidad y, como suele suceder con las personalidades misteriosas, aumentara su fama” (181). Al igual que ella, sus personajes provocan intriga y también se esconden detrás de las máscaras. En diversos casos se pueden identificar comportamientos que responden a lo que en teatro se denomina “performance”. Son

⁵ La actriz y directora Inés Saavedra explica que le resultó atractivo “el aquí y el ahora que tiene el relato”. Entrevista realizada en Buenos Aires. Junio, 2014.

numerosos los estudios que hacen del performance una herramienta clave para comprender cualquier tipo de actividad humana.

Marvin Carlson en *Performance, a critical introduction*, afirma que toda actividad podría ser considerada un performance si consideramos que nuestras vidas se organizan según comportamientos repetidos y socialmente aceptados (4). Kenneth Pickering en *Key Concepts in Drama and Performance* cita al profesor de dramaturgia Baz Kershaw, quien sugiere que vivimos en una “sociedad performática” en la cual muchos aspectos políticos, comerciales y culturales son manipulados por diferentes tipos de performance. Pickering agrega que para que exista un evento performático debe haber por lo menos cuatro componentes básicos: un performer, un texto, una audiencia y un contexto. El performer es una persona que utiliza su cuerpo como medio de expresión y su performance puede ser totalmente improvisado e incluso carecer de un guión. La audiencia es esencial para que el evento exista como tal (124). En este sentido, Carlson concuerda que el performance es siempre para alguien, aunque a veces la audiencia pueda ser uno mismo. Erving Goffman, uno de los principales sociólogos que trabajó el tema, señala en *The Presentation of Self in Everyday Life* que a veces el actuante “está sinceramente convencido de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad y no es consciente de su performance” (10). El arte del performance, dirá Carlson, tiene un valor enorme cuando logramos percibir la densa red de interconexiones que existen entre el performance y las ideas de performance desarrolladas en otros campos y a su vez, entre éste y las muchas corrientes intelectuales, culturales y sociales que condicionan cualquier proyecto de performance hoy. Carlson destaca la búsqueda de la subjetividad y de la identidad contemporánea, la relación entre el arte y las estructuras de poder y los retos constantes de género, raza y etnia, por nombrar sólo algunos (6). Por último, Carlson afirma que el performance “es uno de los procedimientos más potentes y eficaces que la sociedad humana ha desarrollado para el proceso de auto-reflexión y experimentación cultural y personal” (216).

Los personajes de Ocampo son un ejemplo de las observaciones de Carlson, pues el performance es para las mujeres y hombres que pueblan sus cuentos, una herramienta de exploración y búsqueda personal por medio de la cual les es posible desestabilizar y rebelarse contra las reglas fijadas por esposos, vecinos y grupos familiares. El mundo caótico de Ocampo pone en evidencia la marginalización del más débil, la confrontación

de clase sociales, la rebelión femenina contra la opresión patriarcal y las formas del control dictatorial. La escritora difumina los límites entre opresores, oprimidos, hombres y mujeres. Todos pueden volverse una amenaza, no importa el grupo demográfico al que pertenezcan. Las confrontaciones entre los personajes no se resuelven o si se resuelven, la resolución no es feliz ni satisfactoria. Persiste siempre en su obra la sensación de un universo contradictorio y desequilibrado. La misma escritora aclaró durante una entrevista que su mundo era “un mundo de paradojas”.⁶ En el presente capítulo examinaré la función estratégica del performance en seis cuentos: “La casa de los relojes”, “Las fotografías”, “El vestido de terciopelo”, “El sótano” y “El verdugo”. Propongo que el performance es en algunos cuentos una herramienta estratégica empleada por mujeres y hombres para buscar formas de control social (“La casa de los relojes”, “Las fotografías”); en otros cuentos el performance los convierte en víctimas de sus propias circunstancias (“El vestido de terciopelo”); en otros cuentos, el performance es la forma que encuentran para huir del control social, aunque esto signifique la propia destrucción (“El sótano”) y en otros es una estrategia de control político (“El verdugo”). Desde este posicionamiento, Ocampo suscita interés no sólo por la originalidad estética que la caracteriza, sino también por los interrogantes éticos que emergen al leer su obra.

En “La casa de los relojes” y “Las fotografías” los personajes actúan para ejercer control sobre el que carece de los medios para defenderse. Estos personajes dominantes son hipócritas y su falta de honestidad los lleva a montar una suerte de espectáculo con el fin de marginar y erradicar al más débil. En ambas historias los personajes simulan en el contexto de dos fiestas familiares, que todo es felicidad y alegría cuando al final ambas reuniones terminan siendo dos macabros espectáculos crueles que tienen como víctimas a un pobre jorobado y a una niña enferma. En este apartado el ensayo “Ser para Otro” de Jean Paul Sartre será fundamental. Sartre al analizar las relaciones de conflicto que existen entre el ser y el otro, certifica que la mirada del otro nos hace conscientes de nosotros mismos pues el otro nos objetiva y al suceder esto (la objetivación), experimentamos sentimientos de miedo y vergüenza. La vergüenza es en las historias de Ocampo el sentimiento que se apodera del jorobado y de Adriana. Victoria Ocampo afirmó haber publicado a Sartre casi antes de que fuera conocido en Francia. En efecto, en abril del año 1939 la revista *Sur* publicó “El aposento”, traducción del cuento de Sartre

⁶ Giardinelli. Mempo. “Así es el cuento.” *Puro cuento*, 1988.

“La Chambre”. Años más tarde, en diciembre de 1948, apareció una crítica sobre el libro *Reflexiones sobre la cuestión judía*, también de Sartre. La otra colaboración del filósofo fue “El existencialismo es un humanismo” en el año 1947 (King 168-169). En este contexto y estando Silvina involucrada con el proyecto *Sur*, es inevitable que el existencialismo⁷ hubiera tenido también en ella cierta influencia.

“El vestido de terciopelo” y “El sótano” son cuentos en los cuales las mujeres construyen su identidad a partir de un juego performático. El performance es el medio que les posibilita explorar su identidad femenina. En “El vestido de terciopelo” examinaré la importancia que adquiere el vestido para Cornelia Catalpina, una elegante mujer de clase alta. El vestido, signo de status, riqueza y sofisticación, es confeccionado por Casilda, una humilde modista que encarna para Cornelia la otredad. Si el vestido es clave para que Cornelia se identifique como mujer rica y elegante, Casilda (mujer pobre y ordinaria), tiene literalmente la identidad de Cornelia en sus manos. Lo que me interesa aquí es el poder que Cornelia paradójicamente le está otorgando a Casilda al encargarle metonímicamente la conformación de su identidad. Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* señala que la performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia (140). Bajo este lente, las teorías de Butler serán fundamentales para examinar el comportamiento de Cornelia Catalpina. En “El sótano”, Fermina es una prostituta que ha sido marginalizada por la sociedad y la única forma que encuentra para sobrevivir es transformando el sombrío sótano en un mundo bello y feliz. El sótano es el espacio donde ella se siente a salvo y protegida del mundo exterior. Al final su refugio comienza a derrumbarse y Fermina como forma de resistencia, decide morir en el derrumbe. Por último, en “El verdugo” el dictador es un personaje que realiza un performance político para manipular al pueblo que lo observa. En esta historia el Emperador lleva a una plaza un cofre de madera con las lenguas de los traidores. Una vez que están todos

⁷ El existencialismo surge en el siglo XX, cuando a partir de 1945 comenzaron a divulgarse por el mundo los horrores acontecidos durante la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial. Las experiencias traumáticas que ocurrieron durante este tiempo y en particular, en los campos de concentración nazi, llevaron al hombre a reflexionar sobre lo específicamente humano. Los pensadores plantearon temas como el absurdo de vivir, la insignificancia del ser, el dilema en las guerras, la libertad, la existencia de Dios, el ateísmo, la vida y la muerte. En los años 1940 y 1950, existencialistas franceses como Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir publicaron trabajos académicos y de ficción que difundieron temas existenciales sobre la libertad, la nada y el absurdo (Giusti, Miguel. *Filosofía del siglo xx: balance y perspectivas*. Fondo editorial, 2000).

reunidos, el Emperador despliega públicamente los gritos de los traidores que fueron torturados. Lo paradójico aquí es que al final son los gritos del verdugo los que terminan siendo expuestos.

“La casa de los relojes” y “Las fotografías”

En “La casa de los relojes”, Estanislao Romagán, el jorobado y relojero del vecindario, asiste a una fiesta familiar para celebrar el bautismo de un niño. Una vez en la fiesta, el relojero se siente avergonzado de llevar un traje arrugado, por lo que el dueño de la tintorería, Gervasio Palma, se ofrece planchárselo. Ya en la tintorería, niños y adultos asisten a un cruel espectáculo en el cual Gervasio Palma le plancha la joroba al relojero. Aquí lo que se evidencia es la hipocresía del tintorero que enmascarado en el disfraz “de buen amigo”, lo que en verdad hace es montar un espectáculo siniestro alrededor de la giba de Estanislao Romagán. Mostraré que el performance montado por Gervasio Palma ilustra la discriminación del más débil encarnada en la figura del jorobado.

Los conceptos que Josette Féral explica en *Acerca de la teatralidad* son importantes para comprender la razón por la cual considero que el jorobado y en particular, el episodio de la tintorería, son teatrales. Según Féral, algo es teatral en tanto que capta la mirada del espectador: “Es la creación de un ‘espacio otro’ del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece” (91-92). La joroba es probablemente la presencia más importante en la fiesta, no sólo invita a la mirada, sino también al tacto. Es una deformidad que llama la atención del público, las personas no pueden desviar su mirada ni tampoco dejar de opinar: “Sentado, con la nuca apoyada sobre un almohadón, se le vería bien” (60). La joroba tiene forma, tamaño y textura y por este motivo, le sirve a Ocampo para visualizar de manera simbólica el espacio del indefenso que por ser considerado grotesco, no tiene posibilidad de integración en los parámetros de una sociedad normal. Patricia Klingenberg en *Fantasies of the Feminine* destaca que lo grotesco es recurrente en la narrativa ocampiana y cita a a Kaiser y a Bajtin, quienes afirman que lo grotesco “had become associated with evil and with the repulsive unacceptable aspects of life”(60-61). Es por eso que la joroba actúa como sinécdoque para aludir a lo anómalo que debe ser condenado al rechazo y a la represión, por lo menos así lo percibe el dueño de la tintorería en el momento en el cual ofrece planchársela. En relación a esto, Vicky Unruh

en *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, señala que en la narrativa, el uso de la sinécdoque es teatral porque es una estrategia que subraya la exageración corporal y visual de alguna caricatura, así como también la pose, el gesto o el movimiento. La sinécdoque, al igual que en el teatro, decide qué será visto y qué permanecerá oculto (6). Ocampo deja al descubierto aquello que para algunos es mejor que permanezca oculto.

En esta misma dirección, el protagonismo que tiene el jorobado se emparenta con muchos aspectos del llamado “grotesco criollo”. De acuerdo con el estudio de Claudia Kaiser titulado “La particularidad de lo cómico en el grotesco criollo”, el “grotesco criollo” nace en Argentina como consecuencia del caos social surgido a raíz del fenómeno inmigratorio a mediados del siglo XIX. El inmigrante había llegado a Argentina como consecuencia del “Proyecto Liberal” que aspiraba a poblar el país y mejorar el desarrollo industrial. Sin embargo, la mayoría termina siendo arrendatarios o puesteros, sometidos a la esclavitud de un trabajo mal pago. Además, la llegada del inmigrante significó para el criollo una invasión de su espacio, lo cual causó antagonismo mutuo durante muchos años. En un clima de desolación, desarraigo e incomunicación, los conventillos⁸ en Buenos Aires estaban poblados de inmigrantes de diferentes orígenes que habían venido a “hacerse la América”. El inmigrante quería asimilarse y ser parte del sistema, pero la realidad rechazaba sus posibilidades de integración. Los dramaturgos captaron ciertos elementos de la realidad socio-histórica y al ordenarlos artísticamente, sus obras de teatro se convirtieron en tomas de posición o comentarios de la realidad (Kaiser 22). En las obras de teatro “grotesco criollas”, la apariencia de los personajes es generalmente caricaturesca, pues están disfrazados como fantoches, mitad bestias, mitad hombres. Las semejanzas con los elementos del grotesco criollo aparecen en este relato tanto en la forma (descripción del jorobado), como en el contenido (humillación del jorobado). Estas similitudes no son meras coincidencias, por el contrario, la escritora

⁸ El conventillo: en Argentina y Uruguay fue el primer hogar de muchos inmigrantes recién llegados al país. En él se mezclaba gente de todos los idiomas y nacionalidades, principalmente españoles, italianos, judíos y árabes. Cada cuarto era alquilado por una familia o por un grupo de hombres solos. Los servicios (como comedor y baños) solían ser comunes para todos los inquilinos. Solían presentar malas condiciones sanitarias, por el hacinamiento. En general, estaban estructurados en galerías alrededor de uno o varios patios centrales. Las paredes y el techo eran de chapas metálicas y la estructura de vigas de madera afirmadas con piedras o ladrillos. Eran espacios miserables, de condiciones precarias.

le atribuye características grotescas al relojero para destacar que pertenece a un grupo minoritario, segregado y aislado del grupo social.

El relojero con su mera presencia física se destaca entre la gente y además de eso, repite lo avergonzado que se siente: “Se disculpó de nuevo de tener un traje tan arrugado y riendo dijo que era porque no acostumbraba ir a las fiestas” (60-62). Estanislao se sabe diferente, entonces Gervasio Palmo, el dueño de la tintorería le ofrece amablemente plancharle la ropa: “¿A qué sirven las tintorerías si no es para planchar los trajes de los amigos?” (62). Lo predecible sería que el tintorero cumpliera con su promesa y con lo que él suele hacer todos los días de su vida: planchar ropa. No obstante, la peregrinación hacia la tintorería que “todos acogieron con entusiasmo” (62) encubre las verdaderas intenciones del tintorero y a la vez se transforma en un ritual que tiene al relojero como víctima del sacrificio. En algunas civilizaciones precolombinas se realizaban sacrificios con el fin de mantener el equilibrio del universo. En este cuento, el jorobado que representa lo feo y lo anómalo, es la víctima elegida para restablecer el “equilibrio” deseado que en este caso se asocia con “la condena o sumisión a la marginalidad” (Pezzoni 201). No es casual que la escritora eligiera una tintorería, lugar destinado a limpiar y eliminar las manchas. El jorobado se vuelve una mancha para la sociedad y hay que erradicarla.

La tintorería es un espacio donde cosas y personas se amontan por igual: “Todos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos. Traían trapos húmedos, frascos, planchas” (63). El fondo detallado y trivial de la tintorería como bien explica Sylvia Molloy en “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, “resalta la muerte del jorobado y transforma la escena en parodia, en escenario teatral” (247). La confusión del escenario encubre la insensibilidad de las personas allí presentes que no hacen nada por detener al tintorero indiferente a la vulnerabilidad del jorobado. Es crucial el instante en el cual Gervasio Palma le indica al relojero que “la giba también se la planchará” (63). Este es el punto de inflexión donde lo risible (la historia del relojero simpático), se vuelve algo terrorífico (la eliminación de la giba). Aquí principalmente considero que se dan todas las condiciones para que la tintorería se transforme en un espectáculo en donde el relojero y el tintorero forman parte del performance. No obstante, el jorobado a diferencia de Gervasio Palma, es parte de esta puesta en escena sin ser completamente consciente de

lo que está pasando: “Nadie se reía, Salvo Estanislao” (63). En este sentido, Carlson dirá: “The individual might quite possibly be engaged in performance without being aware of it” (35). Gervasio Palma en cambio fue el propulsor y artífice del acto monstruoso que tiene como público expectante a los niños y adultos que quisieron dejar la fiesta para presenciar la escena.

La mirada tiene un papel central en esta historia. El planchado de la giba captura la mirada de todas las personas amontonadas en la tintorería y también el jorobado es el centro de las miradas durante la fiesta en el patio. En palabras de Féral: “El otro se vuelve actor sea porque manifiesta que está representando, sea porque la mirada que el espectador pone sobre él lo transforma en actor” (91-92). El jorobado no es consciente de ser parte de un espectáculo montado por Gervasio Palma, pero sí es consciente de su deformidad y de lo que lo diferencia del resto de las personas. En efecto, el jorobado se mira asimismo y se siente incómodo por verse arrugado. En esta sentido, Sartre en su ensayo titulado “Ser para Otro” analiza las relaciones de conflicto que existen entre el ser y el otro y certifica que la mirada del otro nos hace conscientes de nosotros mismos pues el otro nos objetiva y al suceder esto (la objetivación), experimentamos sentimientos de miedo y vergüenza. En la vergüenza, agrega el filósofo, se da una cierta duplicidad de protagonistas: “Es vergüenza de uno mismo, pero de uno mismo al ser visto por otro, es por eso una de las más importantes expresiones de la experiencia intersubjetiva, de la experiencia o presencia del otro”(53). El jorobado está avergonzado porque sabe que está interactuando con otros en un evento social (el bautismo del niño) que exige un mínimo de elegancia y formalidad. La primera mirada de vergüenza es la de él (le incomoda su traje arrugado), luego la del tintorero que decide interrumpir la fiesta y luego las miradas del resto de los invitados.

El acto de supuesta bondad se transforma en un “teatro cruel” empleando el término de Artaud y confirma las conclusiones de Sartre quien enuncia que “las relaciones con el otro son siempre de conflicto. O bien yo intentaré apropiarme de la libertad del otro o bien el otro querrá hacer lo propio con mi libertad”(82). Esta falta de humanidad es la que Ocampo capta a través de algunos de sus cuentos. Ya lo había dicho Daniel Balderston haciendo referencia a este mismo relato en “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”: “Cualquier intento de contacto entre el yo y el otro se ve frustrado por el placer del crimen o del dolor del aislamiento (751)”. En este cuento hay un exceso de miradas: mirar las arrugas, mirar la joroba, mirar

la tintorería y por último mirar cómo le planchan la joroba al relojero. La mirada es el acto de “apropiación”, usando palabras de Sartre, que aparece a través del performance del tintorero para humillar, avergonzar y por último, destruir al relojero. No existe la posibilidad de un final armonioso, de una solución que reintegre el orden. Planchar el traje y la joroba aparece como una macabra solución para que el relojero pueda integrarse al resto de la fiesta. Ocampo denuncia la falta de moral en un relato donde se oprime al “fantoche” encarnado en Estanislao Romagán.

En “Las fotografías”, el narrador –testigo describe una fiesta organizada por una familia perteneciente a la clase pobre argentina. La fiesta es organizada para homenajear a Adriana, una muchacha que después de haber estado hospitalizada, regresa con un pie deforme a su casa. La teatralidad se manifiesta a través del espectáculo que la familia monta alrededor de Adriana con una secuencia insufrible de fotografías. La última fotografía captura el final de Adriana que termina por morir postrada en su silla. Si en “La casa de los relojes”, una mirada excesiva es la que destruye al jorobado, en este cuento nadie verdaderamente mira ni percibe el sufrimiento de Adriana. Este gran montaje fotográfico es el performance que ejecuta la familia para construir la imagen de una familia feliz. Para que esa felicidad sea posible es necesario ocultar la clase social a la que pertenecen y sobre todo, eliminar el pie de Adriana. Fotografía tras fotografía se caricaturiza, exagera y pone en evidencia la obstinación por ocultar la deformidad de la joven. Por medio de este performance morboso, se percibe de parte de los personajes un deseo exasperado de aparentar riqueza, belleza y bienestar. La necesidad de llegar a estos estándares es tal que los personajes pierden el sentido de la moral. Ocampo expone una vez más graves fisuras en la humanidad de los personajes retratados.

Comienza el narrador haciendo una descripción espacial del lugar: “Estaban la Clara, estaba Rossi, (...) el bodoque Acevedo, con su nueva dentadura, (...) Los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua la boca” (89). Los nombres de los personajes, la elección de alimentos sobre la mesa (sidra en vez de champagne, sándwiches de verdura en vez de jamón y queso) y el apetito voraz del narrador ponen en evidencia que la familia pertenece a la clase baja argentina. La carencia de comida también se entrevé en “La casa de los relojes”, cuando se aclara que no había chocolate en la fiesta por “la huelga de leche” (60). Es sabido que en

Argentina los primeros años de la década del cincuenta fueron de crisis económica. Productos cotidianos, como la manteca, el vino, los lácteos o el aceite eran muy difíciles de conseguir. En épocas como estas, la clase pobre fue la más afectada. No obstante, hay un deseo por ocultar la miseria, pues los comensales no pueden “sentarse a la mesa ni destapar las botellas de sidra, ni tocar las tortas hasta la llegada de Spirito” (90). La abundancia debe quedar registrada en cada una de las fotografías. Es claro que si comenzaban a comer temprano, luego, a la hora de tomar los retratos, la mesa se vería vacía. Esto mismo se vuelve a advertir cuando con la llegada del fotógrafo, se destapa la primera botella de sidra y el narrador asevera: “Por supuesto que nadie la probó” (90). La sidra es otra parte del “decorado”, pues es necesario que aparezcan las copas llenas y rebosantes en la fotografías.

Hay en la fiesta preparada para Adriana una preocupación por cuidar las formas. Los familiares e invitados tienen hambre, hace calor, pero no quieren probar la comida ni beber la sidra. Según Goffman y muchos otros teóricos que fueron influenciados por *The Theater in Life* de Nikolas Evreinoff, las personas están constantemente interpretando un papel en la sociedad. Los comportamientos de cada día y los roles sociales que ocupan banqueros, políticos, doctores, curas y hombres de negocios son parte de esta gran puesta en escena manejada por una especie de “director invisible” de la cultura que rige la escenografía, los roles y el guión (Carlson 33). Goffman enuncia que se moldea y modifica una actuación para adecuarla a la comprensión y expectativas de la sociedad en la cual se presenta. Además, el sociólogo considera que la tendencia de los actores a ofrecer a sus observadores una impresión que es siempre idealizada, es otro aspecto importante en este proceso de socialización (13). La abundancia es parte de la “escenografía idealizada” que diseñan para esperar al fotógrafo que no pertenece al grupo íntimo de Adriana. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Roland Barthes en *La cámara lúcida*, señala que en el momento de posar para la fotografía: “Soy aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean y aquel que el fotógrafo creer que soy (...) No ceso de imitarme. Cada vez que me dejo fotografiar me roza una sensación de inautenticidad, de impostura” (45-46). Aquí “la pose” de Barthes se asocia con la impostura. No hay ninguna intención de celebrar el retorno y la recuperación de Adriana, por el contrario, las fotografías ponen énfasis en la manía por las apariencias, más que en una genuina preocupación hacia la joven.

Cada fotografía que comienza a tomar Spirito y las varias poses que la familia compone requiere de una meticulosa preparación y en cada una de ellas, los pies de Adriana son una molestia que es necesario tapar. Adriana Mancini en *Escalas de pasión* arguye que “el texto no privilegia la función de la fotografía como soporte de un recuerdo, elige en cambio, representar los prolegómenos de cada toma, exaltando momentos que lindan con lo morboso” (63-64). Lo morboso hace claramente referencia al pie deforme, signo ignominioso para los parientes y amigos: “Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios” (91). La familia maquilla, peina y acomoda a la homenajeada de manera empechinada. Los polvos, las flores y los abanicos forman parte de la “escenografía” para que los pies en las fotos no “salgan mal”. Se delata cierta inhibición, los pies de Adriana avergüenzan y perturban a su familia. Al igual que la joroba del relojero, los botines representan lo que se destaca por ser grotesco y diferente. Según Mancini: “La entusiasta fiesta de cumpleaños disfraza la ferocidad de los invitados, la algarabía disimula la insensibilidad de los familiares ante el sufrimiento de la joven” (64). Algo parecido ocurría en “La casa de los relojes”, cuando la confusión en la tintorería servía como marco para encubrir lo horroroso que estaba por suceder.

El pie deforme testimonia lo feo, lo sucio, lo que no debe quedar registrado en medio de la atmósfera festiva y alegre. En relación a esto, Roland Barthes dirá: “Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica” (40-41). Resulta paradójico pensar que para la familia de Adriana “fabricarse otro cuerpo” significa erradicar el cuerpo de la supuesta homenajeada. Ese otro cuerpo que ellos pretenden fotografiar se asocia a la abundancia de sándwiches sobre la mesa, a las botellas de sidras sin destapar y a la palabra “felicidad” escrita sobre el pastel de cumpleaños. Es por eso que la cámara fotográfica y el cuerpo de Adriana entran en tensión. Las fotografías “mortifican” (empleando el término de Barthes) a la familia, y en el esfuerzo por conseguir la imagen deseada, nadie se detiene a mirar el cansancio físico y emocional de la niña.

La imagen final de Adriana muerta en su silla es la última fotografía que queda impresa en los personajes y en el lector. Alfredo Martín que eligió representar este cuento en una de sus obras teatrales, opinó:

“Es como si los personajes dejaran de existir. La narradora, la familia, los padres dejan de existir en tanto seres auténticos, su impostura acaba con su humanidad”.⁹ Las fotografías significan poses, gestos, mentiras y falsa alegría y en el proceso se ignora el dolor de Adriana. La escritora no denuncia una confrontación de clases, aquí la marginalización se da entre individuos pertenecientes al mismo grupo social. Se oprime al más indefenso. Ocampo termina por condensar en una sola imagen (la niña postrada en la silla), las miserias humanas que se traducen repetidamente en sus cuentos a través de la falta de compasión, la hipocresía, el egoísmo y el obsesivo deseo por controlar y dominar a los más indefensos.

“El vestido de terciopelo” y “El sótano”

En “El vestido de terciopelo”, la señora Cornelia Catalpina, una mujer perteneciente a la clase alta porteña, le encarga un sofisticado vestido a Casilda, una humilde modista de Burzaco, barrio pobre de la provincia de Buenos Aires. El cuento entero gira alrededor del vestido que tiene diseñado un complicado dragón de lentejuelas. El vestido de terciopelo es la prenda que Cornelia necesita para identificarse y aferrarse a la elegancia, la sofisticación y la riqueza de su clase. Lo llamativo aquí es que Casilda que encarna la otredad, es la que le confecciona el vestido a Cornelia. El vestido es el elemento performático que le permite a Cornelia reconocerse como mujer de clase alta. Patrice Pavis cita en el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, ideología*: “A body is ‘worn’ and ‘carried’ by a costume as much as the costume is worn and carried by the body. Actors developed their character and refine their underscore while exploring their costume, one helps the other find its identity” (175). Para que Cornelia realice su performance es imprescindible la presencia del vestido que debe ser fabricado por Casilda, por lo tanto sin Casilda la identidad de Cornelia peligra. Las teorías desarrolladas por Kelly Oliver en el ensayo titulado “The struggle for Self- Recognition” incluido en *Subjectivity without Subjects* son relevantes para examinar la relación entre la modista y Cornelia. Teniendo en consideración los conceptos de Oliver quien afirma que “la lucha dialéctica entre el yo y el otro es una batalla violenta” (95), propongo que el vestido funciona como espacio de intersección entre Cornelia y Casilda para explicar que la búsqueda de la identidad es un proceso difícil que implica siempre un espejo, tanto el espejo con

⁹ Entrevista con el dramaturgo Alfredo Martín realizada en Buenos Aires en junio del 2014.

el que nos identificamos, como el espejo contra el que nos identificamos. El vestido es un área de ambigüedad que le sirve a Ocampo para indicar que las fronteras entre el *yo* y el *otro* son borrosas y la formación de la identidad se constituye siempre a través de las interacciones con los demás, especialmente con los que el *yo* rechaza y denigra.

Desde el inicio, la niña que acompaña a Casilda deja en evidencia los dos mundos opuestos a los que pertenecen. La llegada a la casa de la señora Catalpina es descrita de manera minuciosa por la pequeña narradora:

Subimos una escalera alfombrada (olía a naftalina), precedidas por la sirvienta, que nos hizo pasar al dormitorio de la señora Cornelia Catalpina, cuyo nombre fue un martirio para mi memoria. El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados. Durante un siglo esperamos que la señora llegara del cuarto contiguo, donde la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. Entró su perfume y después de unos instantes, ella con otro perfume (143).

Este relato merece especial atención, pues contiene todos los ingredientes de lo que bien podría ser una espléndida puesta teatral: la escalera alfombrada, las grandes cortinas blancas acompañadas de espejos dorados, los olores, las voces dispares que se escuchan en el cuarto de al lado y por fin, la entrada triunfal de la señora Cornelia Catalpina. El comportamiento de Cornelia se basa en un performance regido por las normas y convenciones que su condición de clase le exige. Goffman explica que en la mayoría de las sociedades estratificadas existe una idealización de los estratos superiores. Los esfuerzos por ascender exigen actuaciones correctas y sacrificios que se realizan con el fin de mantener cierta fachada y así preservar el status social que se pretende proyectar. La riqueza material es uno de los signos que denota poder de clase (22). El sociólogo asegura que cuando las personas están frente a otras quieren transmitir una impresión particular de ellos mismos. Este espacio lujoso y algo ostentoso es la “fachada” que ha decidido montar Cornelia para construir su identidad y a su vez, para proyectarse al mundo exterior. Goffman dirá que la fachada “es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (12). El sociólogo alega que una fachada suele incluir el mobiliario, el decorado y otros elementos propios del trasfondo escénico. Simone de Beauvoir en *The Second Sex* dice al respecto: “The home is not merely an interior within

which the couple is shut away, it is also the expression of that couple's standard of life, it's financial status, it's taste, and thus the home must need be on view to other people. It is essentially the woman's part to direct this social life" (528). Para Cornelia es importante que su casa o su "fachada" proyecten la imagen de una mujer distinguida que nada tiene que ver con el mundo pobre al cual Casilda pertenece. Este cuento fue publicado cuatro años después de concluido el segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1952-1955). Gracias a las medidas tomadas por Perón, las masas populares empezaron a tener acceso a espacios que antes les eran negados. Algunos sectores protestaron contra estas medidas y la cultura elitista se opuso a la cultura popular que apoyaba el gobierno. En varias historias escritas durante este período, Ocampo retrata el enfrentamiento de clases que se hizo mucho más evidente durante el gobierno de Perón. El antagonismo entre Cornelia y Casilda es un claro ejemplo de ello.

Cornelia verbaliza claramente el abismo que existe entre ella y Casilda y para eso emplea el pronombre "ustedes": "¡Qué suerte tienen ustedes de vivir en las afueras de Buenos Aires! Allí no hay hollín, por lo menos. Habrá perros rabiosos y quema de basuras" (144). La voz de Cornelia es la voz de una clase que se repugna con el contacto del que viene de lejos, porque para ella "el otro" se asocia con lo inmundo ejemplificado por los perros rabiosos y la quema de basura. Inmediatamente después, Casilda le pide a la señora Catalpina que se pruebe el vestido, a lo que la señora responde: "¡Probarse! ¡Es mi tortura! ¡Si alguien se probara los vestidos por mí, qué feliz sería! Me cansa tanto" (144). Cornelia encarna el "papel" de mujer distinguida desde la fachada exterior (la casa con grandes cortinas, escaleras alfombradas y espejos dorados), el lenguaje que emplea ("ustedes") y también por su modo de actuar. La pereza que siente al no querer probarse el vestido es reflejo de una clase ociosa que se contrapone a Casilda, mujer trabajadora que debió cruzar toda la ciudad de Buenos Aires para hacer entrega de la preciada prenda. La construcción de la identidad se vuelve un performance que incluye no sólo un modo de actuar, pues llevar el vestido será el acto que la colocará en el papel de mujer rica, sino también de no actuar. El "no hacer" es una postura que ella elige para subrayar el lugar privilegiado que ocupa en la sociedad.

Las pruebas del vestido se llevan a cabo en frente del espejo. Cornelia aprecia presuntuosamente la textura, la forma y el color del magnífico vestido de terciopelo y dice así: "¡Qué mujer está mejor vestida que

aquella que se viste de terciopelo negro! Ni un cuello de puntilla le hace falta, ni un collar de perlas, todo estaría de más. El terciopelo se basta a sí mismo. Es suntuoso y es sobrio” (146). La importancia del vestir es otra de las características que menciona Simone de Beauvoir al referirse a la mujer y su modo de actuar en sociedad: “The formal attire has a double function: it is intended to indicate the social standing of the woman (her standard of living, her wealth, the social circles to which she belongs), but at the same time it puts feminine narcissism in concrete form, it is a uniform and an adornment” (528). La prenda de vestir es fundamental porque materializa lo que la mujer quiere ser, aparentar y decir. Cuando Cornelia se refiere al terciopelo y lo define como “suntuoso y sobrio” está refiriéndose a ella misma, pues ella es lo que sus ropas transmiten: dinero, elegancia y status.

El vestido no sólo es una evidencia del círculo al cual ella pertenece como indica De Beauvoir, sino que también adquiere el rol de disfraz. Es un disfraz que le sirve a Cornelia para posicionarse con seguridad en el rol de mujer “sobria y suntuosa”. El disfraz-vestido es el accesorio imprescindible para poder creerse verdaderamente el papel que está jugando para consigo misma y para con el resto. En relación a esto, Kenneth Pickering en *Key Concepts in Drama and Performance* nuestra que la primera experiencia teatral ocurre en el momento en el que nos vestimos. A lo largo de la vida, la ropa que elegimos usar es parte del papel que desempeñamos y es la impresión de nosotros mismos que queremos proyectar (181). Ocampo lleva esta idea al extremo y parodia la importancia excesiva que le confiere Cornelia al vestido de terciopelo. Siguiendo estas mismas pautas, es imposible no pensar en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler para entender el performance de Cornelia. De acuerdo con la filósofa, Cornelia no es dueña de su género y no realiza el “performance” que más le satisface, por el contrario se ve obligada a “actuar” el género en función de una normativa que promueve, habilita, castiga y excluye. Es por este motivo que Cornelia expresa repetidas veces estar cansada, el cansancio se asocia con el performance forzado que su clase le exige. De igual modo, no personificar el género de forma normativa o ideal supone arriesgar la posibilidad de ser real a los ojos de los otros. Butler lo razona así: “We regularly punish those who fail to do their gender right”(140). Bajo estas consideraciones, Cornelia está obligada a actuar el performance que su clase le exige y la presencia de Casilda la vuelve un “sujeto real” en palabras de Butler. Casilda es central para la conformación de Cornelia porque

funciona no sólo como portadora y responsable del vestido, sino también como presencia antagónica, reflejo de lo que Cornelia menosprecia y excluye.

Para la conformación de su identidad, Cornelia depende del vestido (signo de status), del performance que se ve obligada a desarrollar y de la presencia de Casilda, que le refleja lo que ella no es. Casilda es el espejo que le recuerda a Cornelia, en palabras de Octavio Paz, “esa presencia ajena que existe en nosotros y que constantemente está en una relación de oposición dialéctica con nuestro propio yo” (Forgues 43). La insistente repetición del espejo¹⁰ en el cuento no es casual, muchos estudiosos han señalado que en la literatura, el espejo aparece como algo esencial a la formación del ser. Según La Belle, “las escritoras modernas crean personajes femeninos que se contemplan en el espejo en busca de su propio ser” (Klingenberg 271). Cornelia aprecia por primera vez el vestido que es “precioso y complicado” frente al espejo y Casilda cuando se arrodilla para hacerle el ruedo, mira el reflejo de la señora en el espejo. Cuando el vestido comienza a ahogarla, se tambalea frente al espejo y también se ve pálida frente al espejo. Como apunta Michael Mudrovic: “The mirror becomes a medium of interrogating and defining the self. Moreover, the mirror’s semiotic nature involves both aspects of the sign: The signifier (the visual, two dimensional image of the reflection) and the signified (what one reads into that image)”(16). Cornelia se mira en el espejo y reflexiona: “El terciopelo me hace rechinar los dientes, me eriza (...) Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne” (145). Por un lado, el espejo le devuelve la imagen del terciopelo (lo que para Mudrovic es el significado), por otro lado, esa imagen la lleva a delirar acerca de la atracción y el asco (el significante). La atracción y el asco son las emociones que su condición de clase le provocan. El vestido “suntuoso y sobrio” es el disfraz que viste para proyectarle al mundo una determinada impresión. En efecto, cuando se lo está probando, confiesa: “Es maravilloso, pero pesa. Es una cárcel. ¿Cómo salir?” (146). La vestidura que le da el status también la sofoca, la encierra, la deja sin aire. El peso del terciopelo es el peso de su clase, es el peso que la deja exhausta. Cornelia es prisionera de los valores dominantes que le dicen cómo debe ser y cómo debe actuar. Igualmente, no se puede ignorar que el vestido es confeccionado, traído de las afueras de Buenos Aires y finalmente remendado por Casilda. Casilda refleja lo

¹⁰ El espejo aparece de manera recurrente en varios cuentos de Silvina Ocampo: “El sótano”, “Cornelia frente al espejo”, “La continuación”, “La máscara”, “Las vestiduras peligrosas”.

que Cornelia no es y lo que no quiere ser. Casilda es la “presencia ajena que existe en nosotros”, empleando el término de Octavio Paz, a la que Cornelia le intenta huir. Sin embargo, Cornelia le ha dado el poder a Casilda de confeccionarle el vestido que como enuncia Pickering (haciendo referencia al disfraz del actor u actriz), “becomes an extension of our body, affecting the way we move, enhancing our character, changing our shape, enlarging the space we occupy, denoting our loyalty or reflecting our mood” (181). Sin el vestido, Cornelia no existe, cae, se desmorona. La existencia de Casilda es necesaria para que Cornelia exista, por esta razón, la caída final de Cornelia muestra la complejidad que existe en el proceso de identificación. La formación de la identidad se establece siempre a través de las relaciones con el otro, especialmente si “en el otro se proyecta lo que se desea reprimir y excluir de la propia identidad” (Oliver 97). El vestido tiene demasiado peso en la vida de Cornelia al punto que es el vestido el que determina quién es o quien deja de ser ella. A su vez, que Casilda lo haya confeccionado es la forma metafórica que utiliza Ocampo para acercar a dos mujeres opuestas, pero a su vez dependientes la una de la otra (Cornelia necesita del trabajo de Casilda y Casilda de Cornelia para subsistir). La formación de la identidad se establece siempre a través de las relaciones con el otro, especialmente si “en el otro se proyecta lo que se desea reprimir y excluir de la propia identidad” (Oliver 97).

Las últimas palabras son pronunciadas por la niña: “¡Qué risa!”. Esta expresión --“qué risa”--es uno de los tantos clichés que la escritora utiliza en sus cuentos para retratar el habla coloquial de los argentinos. Lo curioso es que sea una niña la que ría al ver a una mujer muerta. La mirada cruel de los niños es un tópico común en la obra de Ocampo. Blas Matamoro en *La nena terrible* dice así: “El punto de vista infantil en Ocampo no es una cuestión solamente de edad, sino de perspectiva, todo se ve desde abajo” (xxiv). La niña es asistente de Casilda, pero también es testigo del sacrificio que para Casilda significó la confección del vestido y el viaje desde Burzaco hasta Recoleta. La niña ve la confrontación de clases y en su risa se percibe cierto resentimiento latente. En palabras de Matamoro: “Estos niños terribles han conocido por dentro el mundo de la sumisión” (211). Se percibe entonces una crítica a la clase alta y principalmente a la confrontación de clases sociales. Perfectamente se podría decir que Casilda le ha dado vida al dragón/vestido que acabó con la vida de Cornelia, por lo tanto, pensar que este cuento ilustra la venganza de la clase baja sobre la alta es una posible lectura para comprender el final. No obstante, Cornelia también es prisionera de su feminidad, por lo tanto

muere por las exigencias que su clase y su género le exigen. Ella misma repite: “Es una cárcel”, “¿cómo salir?”.

No consigue realizar el papel que se espera de ella porque el performance “pesa” y termina por matarla.

En el “El sótano”,¹¹ una mujer llamada Fermina vive encerrada y sola en el sótano de un edificio. Desde el inicio del cuento, Fermina manifiesta un fuerte apego con el sótano que ha sido decorado con regalos que le fueron llevando sus clientes. A los hombres que la visitan Fermina los llama “sinvergüenzas” y dadas las condiciones precarias en las que vive (“no hay agua ni luz eléctrica”), es muy probable que Fermina sea una prostituta. El sótano, hablando en términos teatrales, funciona como el “espacio interno” de Fermina. El “espacio interno” es según Patrice Pavis: “The representation of a fantasy, a dream or waking dream evoked by the *mise-en-scene*, whose processes of displacement or condensation one can analyze” (155). La única manera que tiene Fermina de sobrevivir en una sociedad que la ha marginalizado es a través de un performance que le permite transformar ese espacio oscuro y frío en un mundo bello y mágico. Ella también sabe que el sótano será demolido y se resiste a abandonarlo. Las últimas líneas del cuento sugieren que la demolición ha comenzado y que Fermina morirá bajo los escombros. Sugiero a continuación que el performance es la estrategia que le permite a Fermina huir del afuera que es para ella un lugar amenazante. Sin embargo, con la muerte de Fermina bajo los escombros, Ocampo deja ver los extremos de desesperanza y marginalización de aquellos que por razones socio-económicas no pueden seguir los parámetros tradicionales.

El notable protagonismo que adquieren los espacios en los cuentos de Ocampo ha sido destacado por la crítica en más de una oportunidad. Belinda Corbacho explica: “El ámbito espacial en la obra ocampiana no se reduce a un mero decorado o a una creación artificial sino que en él pueden descansar tanto la trama como el sentido profundo del cuento” (17).¹² El sótano espacialmente ubicado en la capa más inferior de un edificio, suele ser asociado (por lo menos en las casas de Buenos Aires), con lo feo, lo olvidado, lo sucio, lo que a ya nadie le interesa. Clausurada y expatriada de una sociedad indiferente, Fermina ha ido a parar al sótano de su ciudad o bien de su sociedad. Como forma de resistencia para huir de esta realidad, necesita inventarse un

¹¹ Este cuento fue elegido por Alfredo Martín para escribir el guión de “Todo disfraz repugna a quien lo lleva”, obra de teatro que fue estrenada en Buenos Aires en el año 2013. Según Martín: “El sótano tenía una configuración escenográfica muy atractiva e interesante”(Entrevista realizada en junio, 2014).

¹² Son muchos los cuentos en los que el espacio adquiere un papel central: “La casa de azúcar”, “La propiedad”, “La escalera”, “La nave”, “La casa de los relojes”.

mundo paralelo y feliz y para eso debe resignificar el sótano. Fermina hace del sótano lúgubre, un pequeño palacete en donde cuelgan los vestidos, los almohadones son de terciopelo y la visitan hombres que la agasajan con regalos.

La descripción que hace es extremadamente meticulosa, lo que permite construir una imagen visual y detallada del lugar. Además, enumera todas las pertenencias que ha ido acumulando y especifica la ubicación espacial de cada uno de estos objetos. Al sótano lo ha disfrazado de hogar y a cada rincón le ha atribuido una función específica. Fermina se mueve y se apropia del lugar y hace de este espacio, un espacio íntimo y personal: “Tengo una percha, para colgar mis vestidos detrás de un cortinaje, y una repisa para el candelero (...) Mi mesa de luz es una silla, y mi silla un almohadón de terciopelo (...) Uno de mis clientes (...) me trajo retazos de cortinas antiguas, con las que adorno las paredes” (85). En teatro la presencia del personaje (Fermina) sobre el escenario (sótano) es denominada *gestural space*: “Is the space created by the presence, stage position and movements of the performers: a space ‘projected’ and outlined by actors, induced through their corporeality, an evolving space that can be expanded or reduced” (Pavis 152). Fermina tiene una relación de posesión con el sótano que según Corbacho, lo deja en evidencia mediante el uso repetido del verbo “tener”: “Tengo una percha”, “tengo un espejo”. En teatro a estas marcas territoriales Pavis las denomina *ground*: “The ‘ground’ actors cover with their movements, the ‘trail’ left in the space in their wake, which marks their taking possession of the territory” (152). Fermina demuestra un afán por hacer del sótano su casa, una casa donde reina el orden en contraste con el desorden de la vida. Si consideramos las teorías que Gastón Bachelard esboza en *La poética del espacio*, es particularmente llamativo que Fermina se afane por vivir normalmente en un sótano: “The cellar it is first and foremost the *dark entity* of the house, the one that partakes of subterranean forces. When we dream there, we are in harmony with the irrationality of the depths” (18). Para Bachelard el sótano y la buhardilla forman dos polaridades: el arriba y el abajo, que es análoga a la relación cielo-tierra, luz-tinieblas, pasión y razón, seguridad-miedo. El sótano, ubicado abajo, en la oscuridad, produce inquietud y angustia. Es por eso que, en oposición a la buhardilla que se asimila a la racionalidad del día, el sótano, lugar de sombras, remite a una cierta irracionalidad. Fermina por el contrario, contrarresta esta lógica y se siente segura y a salvo en las penumbras del sótano. Para ella, la angustia y el miedo están afuera, a la luz del día, “en las casas lujosas

de Buenos Aires, donde abundan las moscas” (85). Fermina asocia las casas lujosas con los recuerdos de su infancia, “cuando tenía once años y (le) regalaban restos de comida” (86). Esa zona de su memoria la lleva a pensar en las limosnas y en el lugar relegado de pordiosera que había asumido en contacto con el afuera. Parecida a Cornelia (“El vestido de terciopelo”) que asocia a Casilda con “la quema de basura y de perros rabiosos”, Fermina piensa en ese otro espacio “de casas lujosas” como un lugar de no pertenencia, que se encuentra alejado de su zona íntima. En el sótano ella es quien decide ser: “nunca pedí ni cinco centavos a esos señores” (86) y no lo que los otros (los dueños de las casas lujosas) deciden que ella sea. Por haber sido excluida del afuera (sea por mendiga de niña o prostituta de adulta), necesita como forma de supervivencia hallar su propio espacio de inclusión. El sótano, escondido y apartado de “las casas lujosas”, es el lugar ideal para existir. Es por eso, que Fermina encuentra racionalidad y sentido en cada rincón del sótano porque ella ha conseguido creer que vivir allí es lo racional.

Además del espacio, otro elemento propio del teatro es el soliloquio de Fermina. El relato entero es la voz de Fermina hablando consigo misma. En el teatro a este tipo de monólogo se lo llama “soliloquio”: “A soliloquy is a much more extended monologue in which the character either is, or believes he or herself to be alone” (Pickering 133). Pickering asegura que los soliloquios les permitieron a los actores cuestionar las jerarquías institucionales que le negaban autonomía al individuo. Entonces, si el soliloquio es una reflexión acerca de la existencia del ser, así como también un debate sobre la moral, perfectamente se podría certificar que el soliloquio de Fermina es una meditación acerca de la mujer marginalizada, víctima de una sociedad opresora. Son varias las oportunidades en las cuales Fermina menciona la indiferencia del mundo externo que la rodea: “Hay personas mal intencionadas que se alegran de esta circunstancia y me llaman Fermina, la de los ratones”, “porque me tienen rabia, me encerraron con llave” (86). El soliloquio de Fermina no sólo la convierte en narradora, sino principalmente en protagonista principal del sótano que es para ella su mundo. El espacio que reinventa como lugar acogedor y el soliloquio que le permite verbalizar sus emociones forman parte del performance que le sirve como estrategia de protección y auto preservación contra todo lo que signifique una amenaza exterior.

Fermina encarna lo que tradicionalmente se ha llamado en literatura, la figura de “la mujer abandonada”. Según Michael Mudrovic: “Although the abandoned woman is alone, she seeks to share her feelings, including her devotion to such resistance” (231). Fermina, al igual que “la mujer abandonada” también expresa su resistencia – “la demolición de esta casa está anunciada, pero yo no me iré de aquí hasta que muera” (86). Por otro lado, Fermina huye del papel de “mujer abandonada” y en su lugar interpreta el de una mujer alegre y satisfecha que no se encuentra completamente sola, sino que está acompañada por amistosos ratones. Los ratones tienen un papel central en esta historia pues si bien en un principio a Fermina le parecía “el único defecto que tenía el sótano”, luego empieza a acostumbrarse. Una vez más Ocampo hace referencia a la falta de humanidad¹³ y muestra que los ratones, en contraste con los hombres que desprecian a Fermina, son las únicas criaturas amables que la cuidan y acompañan en el sótano. Lo más curioso es que según el relato de Fermina, los ratones no salen de forma fortuita o azarosa: “Mientras están los clientes, no aparecen: reconocen la diferencia que hay entre un silencio y otro, surgen en cuanto me quedo sola” (86). El hecho que Fermina mencione los silencios que los ratones son capaces de reconocer es otro signo más que le confiere cierta teatralidad al sótano. Pavis declara que en teatro el “efecto sincrético” es aquel en el cual un fenómeno acústico y un fenómeno visual coinciden (220). Según Fermina, el fenómeno visual (los ratones) coincide con el acústico (diferenciación de silencios). Fermina imagina que la aparición de los ratones está en armonía con determinados ruidos o silencios, como si los ratones fueran capaces de decidir el momento preciso de su aparición.

El comportamiento de los ratones es otro de los delirios que se inventa Fermina para poder soportar la soledad del sótano. Los ratones son un elemento esencial de este performance no sólo porque saben cuándo aparecer en escena, sino también porque Fermina los bautiza con nombres de actores de Hollywood, como si esos pequeños animalejos tuvieran dotes artísticas: “Vivo con ellos. Los reconozco y los bauticé con nombres de actores de cinematógrafo. Uno, el más viejo se llama Carlitos Chaplin, otro Gregory Peck, otro Marlon Brando, otro que es juguetón, Daniel Gellin y una hembrita, Gina Lollobrigida” (86). Inmediatamente después agrega que “hasta las manchas de humedad adquirieron formas de ratones, todas son oscuras y un poco

¹³ Recordar el tintorero de “La casa de los relojes”, la familia de Adriana en “Las fotografías” y la relación entre Cornelia y Casilda en “El vestido de terciopelo”.

alargadas, con dos orejitas y una cola larga, en punta” (86). La relación que Fermina tiene con los ratones al punto de incluso imaginar que las manchas han tomado su forma es también parte de su poder creador. De acuerdo con el dramaturgo Alfredo Martín:

Esos ratones tienen que ver con todas estas historias de vida de lo que hubiera podido ser, como si fuese una gran megalómana. Convive con eso porque los puede redefinir con sus propias fantasías, lo cual es un acto mágico, pero que también no le permite hacerse cargo de su propia realidad.¹⁴

Para Martín, Fermina proyecta en los ratones sus deseos, sueños y fantasías más extraviadas y en este proceso consigue escapar de su situación inmediata. El “acto mágico” que menciona Alfredo Martín es el acto performático que le permite a Fermina crear un “espacio interno” que es colorido y feliz. Fermina incluso llega a imaginar que los ratones le llevan joyas como si se tratara de la mismísima Cenicienta: “Uno me trajo un anillo, otro una pulsera, y otro, el más astuto, un collar” (86-87). El “espacio interno” de Fermina, evoca una suerte de cuento de hadas donde incluso los animales más sucios se convierten en agradables criaturas dispuestas a embellecerla con collares y pulseras. Según la lectura de Adriana Mancini, “Fermina aprendió a burlar los límites que el afuera impone representando un papel, el de mujer bella, en el teatro del mundo” (275).

Hacia el final de la historia, se mira en un espejo y indica así: “Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (87). La mujer se reconcilia con su ser. Fermina está convencida que su mundo fantástico ha sido real. Cuando las actuaciones del individuo son extremas, según Goffman: “El actuante puede creer por completo en sus propios actos; puede estar sinceramente convencido de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad”(10). Fermina confiesa que nunca se ha visto tan linda y feliz. El reflejo que le devuelve el espejo es el de una existencia plena. Mudrovic cita a La Belle quien escribe en el último capítulo de su libro *Herself Beheld*: “Mirroring is a phenomenon over which she has control. She has found a certain freedom within the glass to explore herself in terms given by her own body – rather than in terms established by the mirror as a representative of societal values” (234). Fermina se ve bella porque en el proceso performático estableció sus propias reglas, las reglas que ella decidió instaurar en el

¹⁴ Entrevista realizada en Buenos Aires, junio 2014.

sótano. Para ella, las pautas fundadas y socialmente aceptadas no son las que estipulan los estándares de normalidad y belleza.

Con la caída del edificio, culmina su performance. Con su muerte queda una reflexión de tristeza y también de resistencia. En esta dirección, Marcia Espinoza explica: “Las mujeres ocampianas actúan, toman decisiones que a veces las pueden llevar a su destrucción pero la trasgresión está dada al menos por el intento de rebelión” (175). Fermina prefiere morir creyendo en su performance, porque en definitiva la realidad paralela que se inventó es una realidad más feliz que la que le esperaba afuera del sótano. Fermina utiliza el sótano para aferrarse a un performance que proyecta un mundo mejor que el verdadero.

“El verdugo”

Hasta ahora hemos visto que el performance puede ser una herramienta eficaz para darle voz a individuos o grupos silenciados, como lo es el caso de las mujeres que buscan una forma de huir y de experimentar posibilidades diferentes. De igual modo, es importante destacar que la relación entre performance y política tiene una larga trayectoria en la historia de la humanidad. Carlson dice así: “Such activities were less concerned with the exploration and expression of the identity of the individual and more with the social and cultural context within which that individual must operate” (79). Carlson agrega que aunque en un principio a este tipo de eventos no se le atribuyó el término “performance”, existen numerosas protestas que se caracterizaron por su naturaleza performática. Marcela Fuentes destaca las masivas sentadas pacíficas de Gandhi, la negativa de Rosa Parks a obedecer reglas segregacionistas y las caminatas en círculo de las madres de los desaparecidos en Argentina. Según Fuentes, las protestas contemporáneas en diferentes partes del mundo recurren con frecuencia al uso de elementos simbólicos y utilizan el cuerpo para comunicar consignas más allá de barreras geográficas e idiomáticas.¹⁵

Igualmente, varios trabajos reconocieron la relación que hay entre el performance y los regímenes autoritarios. Tanto el nazismo, como el fascismo y el franquismo dieron lugar a una “estética de la representación,” según Carmen Faci (275). Líderes políticos como Hitler, Mussolini y Franco supieron construir

¹⁵ Fuentes, Marcela. “Performance, política y protesta”. Web. *Performance Studies?*

una monumental puesta en escena para movilizar a las masas. Faci asevera que de la vulgarización del futurismo y del esteticismo, “la ideología fascista extrae su morbosa pasión por la teatralidad, la gestualidad y el ritualismo protocolario” (276). Las protestas sociales que buscan recuperar espacios y denunciar condiciones abusivas y también los líderes políticos que desean el control de pueblos enteros, se apropian de prácticas performáticas, como por ejemplo el uso del cuerpo u otros recursos visuales y sonoros para así tener un mayor impacto y alcance masivo.

Juan Domingo Perón (1943-1955) para muchos argentinos fue un héroe y no un dictador, sin embargo es sabido la admiración que tenía por los regímenes fascistas europeos. Según Ghioldi, la Argentina de Perón se transformó “en una grandilocuencia vacía y en un engañoso floripondio (...) el país fue opiado con frases; las frases fueron acompañadas de desfiles, teatralidades y el culto de la escenografía que es consustancial con la dictadura” (11-12). Los discursos y gestos exaltados del líder y los gritos eufóricos de las masas, seguidos por fiestas y marchas, todo formó parte de la representación montada por el peronismo. David Viñas manifiesta que “el peronismo intercambia los signos de la realidad y la representación, la realidad peronista es su teatro” (52). La revista *Sur* a cargo de Victoria Ocampo, publicó algunos cuentos ridiculizando y atacando el peronismo, como por ejemplo “Homenaje a Francisco Almeyra” de Bioy Casares o “Fragmento de los anales secretos” de H. A. Murena. “El verdugo” de Silvina Ocampo también apareció por esta misma época.

“El verdugo” de Ocampo tiene lugar el día de los festivales y el Emperador ha reunido al pueblo en la plaza de las Cáscaras.¹⁶ El Emperador que es seguido por sus súbditos y un técnico, lleva consigo un cofre de madera en el cual encierra las lenguas de los traidores. Desde la Casa Amarilla hace una serie de apariciones por diferentes balcones, hasta que por fin se dirige al centro de la plaza y abre el cofre para exhibir los gritos de los traidores ante una multitud de personas. El cuento da un giro inesperado, pues al final, el grito que se escucha es el del propio Emperador que cae muerto, con los brazos y las piernas colgando del pedestal. Teniendo como punto de partida las palabras de Diana Taylor, quien considera que en un performance político, “el cuerpo es

¹⁶ La Plaza de las Cáscaras bien podría ser la histórica Plaza de Mayo en Buenos Aires y la Casa Amarilla posiblemente haga referencia a la Casa Rosada. La Casa Rosada es la sede del Poder Ejecutivo de la República Argentina. Dentro de la misma se encuentra el despacho del presidente de la nación. Este edificio se localiza frente a la plaza de Mayo. También, en el cuento se hace mención a medallones con la cara pintada del Emperador. Este es otro guiño que quizás aluda a la tradicional iconografía argentina con el rostro de Perón.

arma y es escenario”,¹⁷ planteo que las lenguas mutiladas que encierra el Emperador en el cofre son símbolo del terror ejercido por los regímenes totalitarios, donde los cuerpos de las víctimas eran expuestas al pueblo como forma de amenaza y miedo. Para hacer de este relato un performance político, Ocampo recurre a distintas estrategias: por empezar, el Emperador hace su aparición en una plaza, lugar público que bien podría aludir a la Plaza de Mayo, un espacio que en Argentina irónicamente conmemora la Revolución de Mayo y la libertad política. La presencia del público es también crucial, pues sin ésta no tendría mucho sentido la aparición del emperador, ya que su objetivo principal es que el pueblo sea testigo vivencial de los gritos de los traidores.

El despliegue que se forma en la plaza de las Cáscaras se transforma en un espectáculo que ridiculiza los eventos a cargo de líderes políticos en donde el fervor de las masas suele ser por lo general excesivo. Cuando por fin el Emperador hace su aparición, lo hace de un modo gracioso y distendido: “Se asomó a muchos balcones, con distintas vestiduras”, porque “era juguetón” y le gustaba “hacer reír a todo el mundo. Algunas personas lloraron de risa” (130). El emperador se vuelve un payaso y una figura de entretenimiento. Si recordamos que al payaso se lo suele relacionar con la risa, pero también con el terror, el posible vínculo que la escritora establece entre el payaso y el emperador merece especial atención. La cultura popular contribuyó a difundir la figura del payaso siniestro, al punto que el miedo irracional a los payasos es incluso considerado una fobia que afecta especialmente a los niños, pero que también puede darse entre adolescentes y adultos. Ocampo insinúa en esta conciliación de opuestos, que detrás de ese performance aparentemente liviano, el Emperador es un hombre tenebroso que provoca en la gente la risa y el llanto, emblema de la teatralidad.

Para “alegrar al pueblo y celebrar mejor las fiestas”, el emperador desea soltar “los gritos de todos los traidores que habían sido torturados” (130). El público está expectante: las señoras dejaron de chupar naranjas para escucharlo mejor, algunos niños se treparon a las palmeras y “hasta los hombres muy altos se pusieron en puntas de pie, para oír lo que nadie había oído”(130). Este show macabro que tiene como propósito entretener a las masas con los gritos ejecutados durante las torturas, lleva a pensar en *Ética de la crueldad* de José Ovejero. En este estudio el autor subraya que en la historia de la humanidad, “el público se divierte con un espectáculo en el que la muerte tiene verdad lugar” (20). Por eso, el relato no solo hace pensar en el performance llevado a

¹⁷ Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”.Web.

cargo por líderes autoritarios, sino también en las reacciones del público que encuentran cierto placer en lo siniestro. Phillipe Paul Hallie en *Horror and the Paradox of Cruelty*, señala: “The fact that cruelty can be both detestable and delectable at the same time helps explain not only the persistence of cruelty in history, but also the esthetic appeal of cruelty in literature and the arts. This fact when put into words becomes a paradox: ‘pleasure in pain’”(16).¹⁸ El Emperador es una figura siniestra y el público tampoco queda excluido de la atrocidad que se está por cometer. Su participación como testigos los hace cómplices, especialmente porque esperan ansiosos, empleando las palabras de Hallie, “deleitarse en el dolor”(16).

Si retomamos las palabras de Taylor, “el cuerpo es escenario y es arma”, sería necesario destacar que si bien el cofre del Emperador contiene las lenguas de los traidores, en este caso no son los cuerpos los que se enseñan, sino sus gritos. Por consiguiente, las lenguas tienen una función metonímica que sirve para aludir al dolor de las víctimas. El dolor es manifestado públicamente y se transforma en un espectáculo para las multitudes. En este acto cruel es posible leer resonancias de Antonin Artaud, quien declara que “en todo espectáculo habrá un elemento físico y concreto para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas” (91). Cuando por fin se abre el cofre, “el Técnico levantó la tapa de la caja y movió los diales, buscando mejor sonoridad: se oyó como por encanto, el primer grito” (130). La función del Técnico es otro elemento más que ridiculiza el espectáculo del dolor y mecaniza algo tan humano como lo son los gritos de mujeres, hombres y niños siendo torturados. Inmediatamente después, todos reconocen el grito del emperador: “Era un grito agudo y áspero, que parecía provenir de una usina, de una locomotora o de un cerdo que estrangulan (...) de pronto un instrumento visible lo castigó. Después de cada golpe, su cuerpo se contraía anunciando con otro grito el próximo golpe que iba a recibir” (131). Esta sorpresiva inversión de roles no sólo convierte al Emperador en víctima y centro de atención, sino que además expone visualmente lo que estaba dispuesto para ser únicamente un espectáculo sonoro. El Emperador comienza su performance con las payasadas que hace desde el balcón para luego dejar al descubierto los gritos de los torturados. Ahora bien, siendo el performer “una persona que utiliza su cuerpo como medio de expresión” (Carlson 124), es de especial interés que las lenguas mutiladas

¹⁸La conciliación del horror y del goce es un asunto recurrente en la obra de Ocampo, ya lo habíamos visto en “La casa de los relojes” y “Las fotografías”, cuentos en los cuales “la belleza nace de la unión del placer con el dolor” (Balderston 752).

queden relegadas a un segundo plano y pase a ser el cuerpo del Emperador el que materialice el dolor de la tortura. La exhibición corporal del Emperador deja a la vez al descubierto la venganza de las víctimas. Finalmente, el emperador cae muerto, “con los brazos y las piernas colgando del pedestal, sin el decoro que hubiera querido tener frente a sus hombres” (131). La ausencia de decoro hace referencia a la falta de elegancia y postura del Emperador en el momento de morir, pero también es una palabra perteneciente al teatro,¹⁹ lo cual vuelve a subrayar la naturaleza performática de la última escena presenciada por el público. El final retoma el título y deja en evidencia la crítica política hacia el Emperador que se presenta como verdugo de su pueblo y de sí mismo.

Si bien Ocampo nunca adoptó la misma participación política que su hermana Victoria, es sabido que al igual que el resto del grupo *Sur*,²⁰ tampoco ella simpatizaba con el peronismo. Por esta razón, es muy posible que haya querido expresar literariamente su descontento peronista a través de este cuento. Según Enríquez: “Silvina Ocampo, a pesar de su insistencia en la fascinación por los pobres y trabajadores, jamás trató de entender qué significaba el peronismo para los millones de marginados y explotados. Como toda su clase, decidió que era una forma local de fascismo que debía ser combatida” (145).

Conclusión

Como anticipé en un principio, muchos de los cuentos escritos en esta etapa se caracterizan por diferentes performances que llevan adelante hombres, familias, mujeres y verdugos en diferentes contextos. En todos los cuentos la presencia de elementos teatrales es prolífica y evidente: la descripción detallada de los espacios, la importancia que adquieren algunas ropas y el rol fundamental de la mirada. Pero, por sobre todo se ha querido revelar que el performance fue la estrategia empleada para buscar alternativas en una sociedad llena de contradicciones. En los primeros relatos, Gervasio Palmo, el dueño de la tintorería y la familia de Adriana, montan espectáculos crueles que en apariencia parecen ser amables y felices, pero al final, son el medio para

¹⁹ El decoro se refiere a la adecuación del tono del lenguaje de cada personaje en una obra de teatro.

²⁰ La revista *Sur* editó un número especial, el 237, llamado “Reconstrucción nacional”. Es un número celebratorio del golpe de Estado a Perón. Ninguno de los integrantes de *Sur* dejó por escrito un testimonio de compasión por las víctimas del bombardeo del mes de junio. En cambio, celebraron la Revolución Libertadora como lo que creían que era: el fin del fascismo en la Argentina (Enríquez 143).

eliminar al marginalizado. En “El vestido de terciopelo” se vio que la construcción de la identidad puede ser un proceso imposible de definir, pues las fronteras con el otro nunca son del todo claras. En “El sótano” Fermina empleó el performance para poder tener algún tipo de control sobre su vida y también, para construir la posibilidad de una existencia alternativa. Por último, “El verdugo”, cuento que posiblemente hace alusión al contexto peronista que le tocó vivir a Ocampo, alude al performance como mecanismo de manipulación y control sobre las masas. Cada uno de estos ejemplos manifiesta situaciones sin esperanza de resolución. La muerte es el final inevitable para los más débiles (Adriana, el relojero, Fermina), pero también para los más fuertes (Cornelia y el Emperador). Ocampo muestra una sociedad llena de fisuras dentro de todos los grupos demográficos e insiste en no representar una imagen unívoca de la moral. Los límites entre las clases sociales se difuminan y las posibilidades de establecer una imagen certera de la realidad circundante es imposible, porque todos pueden ser una amenaza. El performance, eje estructurador de los relatos, hace pensar en la falta de autenticidad y también, usando las palabras de la propia escritora, “en la búsqueda de un orden diferente al que impone la vida”.²¹ Queda preguntarse a qué sociedad y perfil de ser humano aspiramos en un país que parecería querer imponer el performance como forma de vida.

²¹ E.J.M. “Diálogos con Silvina Ocampo”. *La Nación*, 1961.

CAPÍTULO 3

CUERPO Y ESPECTÁCULO EN *LAS INVITADAS* (1961) Y *LOS DÍAS DE LA NOCHE* (1970)

Introducción

La crueldad como espectáculo tiene una larga trayectoria en la historia de la humanidad. El antiguo circo romano en el año 146 a.C. comenzó a ser sede de sanguinarios juegos en los cuales los criminales y los presos de guerra eran destinados a luchas violentas que resultaban atractivas por la sangre que se derramaba. Si uno de los combatientes caía herido, su vida quedaba al azar del público presente. El dedo pulgar hacia arriba era señal de misericordia y hacia abajo significaba la muerte. La crueldad como forma de exhibición no se detiene en el circo romano, todo lo contrario recorre siglos y civilizaciones, desde la quema de brujas en la Europa de la edad media hasta la lapidación de las mujeres infieles en la cultura islámica. El pensador francés Michel Foucault en su obra *Vigilar y Castigar* examina las relaciones de poder y control del Código Penal moderno en relación al régimen penitenciario de los siglos XVIII-XIX, principalmente en Francia e Inglaterra. El autor describe los suplicios macabros a los que eran sometidos públicamente los delincuentes y cita a Benjamin Rush, líder político norteamericano que en 1787 dijo así: “No puedo por menos de esperar que se acerque el tiempo en que la horca, la picota, el patíbulo, el látigo, la rueda, se considerarán, en la historia de los suplicios, como las muestras de la barbarie de los siglos y de los países y como las pruebas de la débil influencia de la razón y de la religión sobre el espíritu humano”(11). Foucault afirma que en los comienzos del siglo XIX, el castigo deja poco a poco de ser teatro y “desaparece por fin, el gran espectáculo de la pena física”(12).

Ahora bien, la crueldad ejecutada en vivo y la representación de la crueldad son dos asuntos muy diferentes. Las imágenes violentas que se encuentran en una pintura, un libro o una película no implican ningún daño para quien personifica el dolor. En la historia de la literatura, el cine y la pintura, la lista de artistas que abordaron temas crueles es infinita. Entre los escritores, Horacio Quiroga (*La gallina degollada y otros cuentos*, 1925), Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961) y Alejandra Pizarnik (*La condesa sangrienta*, 1971) son sólo algunos ejemplos. En cine, es célebre la imagen del ojo seccionado de Luis Buñuel (*Un perro andaluz*, 1929) y

en el arte, muchos de los caprichos de Francisco Goya han suscitado diversos análisis de estudio por el tratamiento morboso de los cuerpos. El espectador o lector de Quiroga, Buñuel o Goya es posible que recree en la imaginación el mismo tormento físico que está siendo representado ante sus ojos. E incluso en ese momento, en vez de desviar la mirada seguirá preso del magnetismo de la obra. En relación a esto, Phillip Paul Hallie dirá: “The fact that cruelty can be both detestable and delectable at the same time helps explain not only the persistence of cruelty in history, but the esthetic appeal of cruelty in literature and the arts”(16). Por este motivo, aclara Hallie, cuando se trata de explicar la atracción que provoca el horror, la expresión “pleasure in pain” se vuelve una paradoja (21).

El protagonismo que tiene el cuerpo es un denominador común en varias manifestaciones artísticas de horror y también en las atrocidades cometidas en la historia de la humanidad. Sean animales, hombres o mujeres, el cuerpo es el espacio atormentado, ultrajado, torturado y exhibido. De igual modo, el cuerpo violentado ha sido y sigue siéndolo un tema atractivo en el teatro. Entre las obras latinoamericanas, *Telarañas* (1976) del argentino Eduardo Pavlosky, *Los siameses* (1967) de Griselda Gambaro, *La noche de los asesinos* (1965) del cubano José Triana y *La balsa de la medusa* (1984) del chileno Egon Wolff son algunos ejemplos que hicieron del cuerpo violentado un elemento crucial para transmitir simbólica y metonímicamente las relaciones de poder y control en sociedades que fueron víctimas de regímenes dictatoriales, como Argentina, Chile y Cuba.²²

En la obra de Silvina Ocampo las historias sobre cuerpos sufridos también ocupan un lugar notable. Se percibe en muchos casos una estética de lo grotesco que acentúa la deformidad de los personajes. Para estos cuerpos que están por lo general sometidos a tormentos físicos, la muerte aparece como una consecuencia inevitable. Ahora bien, lo que resulta llamativo es que los cuerpos atormentados en Ocampo suelen por lo

²² *Telarañas* hace visible la estructura ideológica que subyace en toda relación familiar, basada en la violencia. La obra fue estrenada en Buenos Aires en el año 1977, durante plena dictadura militar. Pocos días después del estreno, el diario *La Prensa* prohibió la obra por “atentar contra los fundamentos de la institución familiar tradicional”(Página 12, 2004). En *La noche de los asesinos*, tres hermanos ensayan un acto ritual como si estuvieran preparando el asesinato de sus padres. La obra se estrena en el año 1966 y a Triana se lo considera sospechoso de actitudes antirrevolucionarias. Se le prohíbe la carrera de dramaturgo durante los años más represivos del movimiento castrista (George Woodyard 107).

general ser de mujeres o niños.²³ En el presente capítulo, examinaré “El árbol grabado”, “Las vestiduras peligrosas” y “Malva”, tres relatos en los cuales los cuerpos de Clorindo, Artemia y Malva son golpeados y puestos en el centro de un acontecimiento como si se tratara de una puesta en escena teatral. Propongo que los cuerpos torturados de estos personajes sirven también como espacio de resistencia y protesta. Las figuras abusivas y opresoras encarnadas en el abuelo y las patotas de hombres buscan controlar y atemorizar al más débil. Sin embargo, tanto el niño de “El árbol grabado” como las dos mujeres (“Las vestiduras peligrosas” y “Malva”) escapan del rol pasivo que se les impone y manifiestan su presencia, aunque eso les cueste la vida.

Para los fines de este capítulo, el estudio de Stanton Garner titulado *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, será central. Garner señala el interés “casi obsesivo” que el teatro político post-Brechtiano tiene por los cuerpos: “Of all the forms that the body has assumed on the post-Brechtian political stage, the most pervasive and urgent is the body in its deepest extremity, the suffering, violated entity that Elaine Scarry has termed ‘the body in pain’”(161). Elizabeth Irene Smith, haciendo referencia a su obra titulada *The Body in Pain*, le preguntó a Elaine Scarry qué relación existía entre la tortura que los regímenes totalitarios ejercen sobre los cuerpos y el deseo de hacer de estas torturas un espectáculo. Scarry respondió: “Many regimes that torture want the population to know enough about what is going on in the torture rooms that the procedures of terror will work to make the population see this regime as tremendously powerful” (230). Scarry piensa en la violencia corporal como una estrategia de control para dominar a través del terror a los individuos y a la sociedad entera. De modo parecido, Foucault concibe la forma disciplinaria del poder como una forma de vigilancia que ejerce la fuerza normalizando y forjando las condiciones para imponer la docilidad de los sujetos: “En nuestras sociedades, hay que situar los sistemas punitivos en cierta ‘economía política’ del cuerpo: incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan los métodos ‘suaves’ que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo del que se trata, del cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión” (26). De acuerdo con Foucault, la economía del castigo puesta en escena se convierte en un medio de control de la población.

²³ En el capítulo anterior la importancia de los cuerpos ya se había anticipado en cuentos como “La casa de los relojes” y “Las fotografías”.

Hasta aquí está claro que la crueldad como espectáculo ha existido desde tiempos inmemoriales y en muchos casos, de acuerdo con Scarry y Foucault, los castigos y torturas públicas han tenido el objetivo de atemorizar y controlar a los individuos. En algunas ocasiones, las distintas manifestaciones artísticas, como lo es el caso de las obras teatrales recién citadas, reproducen esta política brutal y relatan, pintan o representan cuerpos sufridos y violentados. Uno de los posibles objetivos es que el lector-espectador reaccione o por lo menos reflexione. Stanton Garner lo explica así: “The witnessing of pain is an awakening to political awareness and intervention in the world we prove real by dying in it” (183). A través de los tres cuentos que examinaré a continuación, Ocampo busca ese “despertar político” al que hace referencia Garner y para eso emplea cuerpos sufridos de niños y mujeres. En el primer cuento, “El árbol grabado”, Clorindo es un niño travieso que recibe ocho latigazos de parte de su abuelo en frente de un grupo de invitados. En este relato, la escritora deja en evidencia el abuso del poder hacia el más indefenso y también representa la tortura pública como mecanismo de amenaza. Este cuento que fue publicado en el año 1961 posiblemente haga referencia a los secuestros y torturas que fueron llevados a cabo en Buenos Aires durante la “Revolución Libertadora”. Este movimiento al mando del General Lonardi tenía como objetivo censurar cualquier tipo de afiliación al partido peronista. Según la biografía escrita por Mariana Enríquez, “Silvina Ocampo vivía horrorizada por el clima político del país y tenía miedo por lo que podía pasarle a ella, a su familia, a Bioy” (150).

En el segundo cuento titulado “Las vestiduras peligrosas”, Artemia sale vestida cada noche con una ropa sensual que ella misma ha diseñado. Las salidas de Artemia son, pensando en Judith Butler y las teorías sobre el género performático, atrevidas puestas en escena por medio de las cuales la mujer exhibe públicamente su cuerpo y su sensualidad. Las mujeres que visten las mismas ropas que ella, acaban siendo violadas y golpeadas en diferentes partes del mundo. En este caso, se expone la opresión patriarcal que controla el comportamiento de la mujer y castiga a aquella que se atreve a desafiarlo. Resulta interesante pensar que este cuento fue publicado en la década del 70, época difícil para la mujer en Argentina. Mientras que los movimientos feministas comenzaban a romper con las ataduras conservadoras, el régimen del general Onganía exigía que la mujer argentina mantuviera las costumbres tradicionales en el hogar, junto a sus hijos y su esposo. De acuerdo con Enríquez, “el feminismo parecía resultarle algo ajeno a Ocampo: ella había sido, siempre, una mujer libre.

Le dijo a Noemí Ulla: ‘Si me lo explicaran contestaría que soy feminista en esto sí y en esto no’” (153). Es indudable que en muchos de los cuentos de Ocampo existe una tendencia a romper con la imagen de la mujer recatada. Varios de sus personajes se rebelan ante su condición de sometimiento.²⁴

Por último, en “Malva”, la protagonista es una mujer burguesa que se irrita con percances cotidianos. No soporta tener que esperar y de la impaciencia comienza a mordisquearse partes de su cuerpo. Malva y su contexto social están en desarmonía. Como resultado, su cuerpo mordisqueado es síntoma de esta crisis de inadaptación. Hacia el final de la historia, se arranca el talón frente a un grupo de personas que creen que están presenciando un espectáculo y que Malva es una especie de contorsionista de circo. Los espectadores no se percatan del dolor de la mujer y creen que lo presenciaron ha sido para entretenerlos. Si ser mujer es un acto performático (pensando en Judith Butler), Malva no “se hace mujer” sino que se deshace. Malva actúa como caníbal. Los repetidos mordiscos se tornan un acto performático de destrucción por medio del cual ella se devora y rechaza el mundo al que pertenece. En este caso, la crítica que hace Ocampo no es solamente de género, sino también de clase. Es sabido que Ocampo tendía a criticar la clase privilegiada a la que pertenecía. En varios de sus relatos se percibe una burla a las costumbres burguesas de la clase alta porteña.²⁵ En una entrevista realizada para el diario *La Nación*, Ocampo dijo así:

En ese entonces, cerca de San Isidro, vivían muchos chicos pobres. A mí me parecían tan superiores a los que nos visitaban, mucho más divertidos que mis primas. Mis primas eran unas pavotas, unas inútiles. Estaban siempre impecables, no querían ensuciarse, no se movían para no desarreglarse. Los mendigos, en cambio, tenían unas crenchas espléndidas. Porque a mí no me gusta la gente muy peinada. Esos chicos pobres estaban siempre quemados por el sol; tenían un color de piel tan lindo. Siempre me quedó la añoranza de la pobreza. Después crecí y me di cuenta de que la riqueza tiene sus ventajas. Pero la pobreza te da libertad, uno no está temiendo perder nada, no está atado a nada (Henríquez 14-15).

²⁴ Fermina del cuento “El sótano” ejemplifica el caso de la mujer rebelde que se resiste a ser parte de la sociedad hegemónica.

²⁵ “El vestido de terciopelo” es un excelente ejemplo de ello, también analizado en el capítulo anterior.

“El árbol grabado”

Este cuento narra la historia de Clorindo, un niño que decide meter un hormiguero en una de las tartas preparadas especialmente para el septuagésimo cumpleaños de su abuelo don Locadio. Cuando los adultos descubren la travesura, el abuelo le da ocho latigazos en frente de los invitados y familiares allí presentes. El castigo que recibe el niño arriba de una mesa y a la vista de todos tiene un grado importante de teatralidad. En el uso desalmado del látigo y en la humillación pública resuenan ecos de las penas físicas que se llevaban a cabo en los espacios públicos de la Europa del siglo XVIII. La violencia cambia de manos en el instante en el que Clorindo toma un cuchillo y se lo clava a don Locadio en medio del corazón. El cuerpo golpeado de Clorindo hace visible el abuso del poder encarnado en la figura del abuelo, no obstante, la venganza del niño invierte la estructura de poderes abuelo-nieto. Raúl García en *Micropolíticas del cuerpo* manifiesta que el empleo de la tortura tiene como objetivo educar a un público para que aprenda la lección. El cuerpo se transforma entonces en “superficie de inscripción de la ley” (142). En las páginas que siguen, propongo que el cuerpo de Clorindo es la “superficie inscripta” sobre la cual el abuelo imprime su autoridad y también es el cuerpo que resiste e invierte las jerarquías dominantes.

La historia se sitúa en Carnaval. Los invitados llegan cada uno con sus respectivos disfraces: “La Pirucha de odalisca, el Turco de león, Rosita Peña de gaucho, porque era domadora” (167). Clorindo estaba disfrazado de fantasma y la narradora, amiga confidente que lo impulsa a cometer la travesura, estaba vestida de diablo. Si el carnaval significa “la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín 15), el relato ya desde el inicio parecería anticipar la desestabilización de las jerarquías personificadas en Clorindo y su abuelo.²⁶ Para instalar el caos y romper con el orden establecido del cumpleaños, Clorindo coloca un hormiguero adentro de uno de los postres recién horneados. Cuando Pirucha (amiga de la familia), clava el cuchillo en la tarta que estaba frente a su plato, salen las hormigas y el niño se oculta debajo de una mesa. Inmediatamente después, “Don Locadio, que estaba muy congestionado, se puso de pie. Tenía que infligir un castigo a Clorindo”. La palabra se vuelve a repetir, enfatizando así la gravedad del

²⁶ Fiona MacKintosh en *Childhood in The Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, también señala indicios del carnaval en el cuento de Ocampo titulado “El vendedor de estatuas”: “The boy is semantically associated with the carnivalesque, inhabiting a world outside normal social rules and which defies their authority” (78).

acto cometido: “¿Qué castigo se le puede infligir? –dijo Sara”(168). La travesura simboliza la desobediencia y el castigo es la “forma disciplinaria del poder” empleando palabras de Foucault (15), necesaria para regular el desafío a la autoridad. En efecto, el abuelo incrimina a Clorindo de “asesino” y afirma que “lo mismo hubiera puesto veneno, en vez de hormigas”(168). El niño no sólo rompe con las reglas de buen comportamiento sino que a ojos de los adultos, la diablura infantil toma una proporción exagerada y se lo acusa injustamente de haber querido eliminar a toda la familia. Como resultado, su presencia pasa a ser una amenaza y el castigo es la única alternativa para restablecer el equilibrio.

El abuelo tiene un rol central. Él es el homenajado en esta fiesta y por esa razón, la ofensa cometida ataca directamente a su persona. La misma narradora aclara que tan pronto como las hormigas infestaron la mesa, el abuelo “se puso de pie” decidido a hacer algo al respecto. Su presencia inspira miedo y respeto. En este sentido, Blas Matamoro dirá sobre las relaciones familiares en los cuentos de Ocampo: “Padres y personajes que encarnan a las instituciones, los trasmisores de cultura, tienen una conducta constante: son el costado desagradable, impuesto, sancionador, en la vida del niño terrible” (196). Don Locadio no es el típico abuelo cariñoso e indulgente, por el contrario es “el lado desagradable” que sanciona. Es un hombre temeroso que quiere disciplinar y enseñar a todos como imponer su visión conservadora: “Buscaré los látigos y lo azotaré delante de todos ustedes” (168).

Cuando el castigo se lleva adelante, no hay ninguna mención a los gritos emitidos por el niño. Elaine Scarry comenta sobre la dificultad de representar el sufrimiento físico en la literatura: “Even the artist, whose lifework and everyday habit are to refine and extend the reflexes of speech, ordinarily falls silent before pain” (10). Asimismo, Scarry señala el rol de las armas en el momento en el cual el escritor intenta retratar el dolor: “The image of the weapon only enables us to see the attributes of pain” (17). Para Scarry, el arma es sólo un accesorio, pero la mera mención del arma no da cuenta del dolor físico. En este cuento, Ocampo no elige un cinturón, que es lo que comúnmente usaría un adulto para castigar a un niño, sino el látigo, arma medieval que Foucault menciona reiteradas veces al describir los suplicios del régimen penitenciario del siglo XVIII. La elección no es fortuita, la imagen del látigo le confiere mayor dramatismo al castigo y acentúa el despotismo del abuelo.

Ahora bien, lo que me interesa señalar es que si bien Ocampo no se ocupa en describir el dolor de Clorindo, sí le da un espacio considerable a la escena que se monta alrededor del castigo: “Don Locadio buscó el látigo, tomó de una pierna a Clorindo. Retiró el plato, los cubiertos y el vaso colocados frente a su asiento y puso a Clorindo sobre la mesa. Le sacó el pantalón y le asestó ocho latigazos”(168). La disposición sobre la mesa funciona de escenario, pues se coloca al niño en un nivel superior al del suelo donde se encuentran parados los invitados. Don Locadio quiere que todos presencien lo que está por suceder. Tampoco es casual que decida sacarle la ropa. La desnudez intensifica el dolor, pero también humilla y debilita a la víctima. La situación en la que se encuentra Clorindo alude a la pérdida de la “subjetividad” que explica Garner:

To inflict deprivation, confinement, and violation on the body is to bring about an experiential collapse reflected in the ambiguous term subject, for as the body ceases to be the site of a self-transcending subjectivity; it becomes objectified, physicalized by sensation, subject to the flesh’s vulnerability(Garner 168).

Según Garner, en situaciones de extrema violencia un cuerpo torturado en carne viva deja de ser una subjetividad y pasa a ser algo “objetivizado” en manos de quien inflige el castigo. El abuelo expone a su nieto desnudo y al hacerlo, el cuerpo sufrido de Clorindo se transforma en algo y no alguien que hay que enderezar.

Los invitados deben ser testigos de la fuerza del abuelo y la pena realizada sobre la mesa sirve de advertencia para quienes se atrevan a desautorizar la paz reinante. El castigo como espectáculo es la estrategia que le sirve a Don Locadio para hacer del escarmiento una amenaza. La madre le repite de manera insistente que lo que hizo no puede volver a suceder: “No lo harás nunca más, nunca más. ¿No es cierto? –Nunca más – dijo Clorindo” (168).²⁷ En esta dirección, Foucault al examinar las penas públicas de la Europa antigua, dice así: “El castigo no tiene que emplear el cuerpo, sino la representación (...) el recuerdo de un dolor puede impedir la recaída, del mismo modo que el espectáculo, así sea artificial, de una pena física puede prevenir el contagio de

²⁷ Resulta curioso y llamativo que aparezca la expresión “nunca más” en este cuento que fue publicado en el año 1961. Ocampo parecería anunciar con veintitrés años de diferencia el *Nunca más*, libro que reúne y adapta el informe emitido por la CONADEP respecto a las desapariciones sucedidas en Argentina durante la dictadura del general Jorge Rafael Videla (1976-1983). Es conocido también con el nombre de *Informe Sabato*, ya que fue el escritor Ernesto Sabato, quien dirigió la comisión que lo entregó el 20 de septiembre de 1984 al presidente Raúl Alfonsín. La expresión “nunca más” había sido el lema utilizado por los sobrevivientes del Gueto de Varsovia para repudiar las atrocidades del nazismo y el reconocido activista internacional Marshall Meyer lo propuso como título para el informe de Sabato.

un crimen” (88). Don Locadio encarna el poder de estructuras dominantes que a través de la violencia buscan controlar a los sujetos que significan un peligro para el orden imperante. El dolor y el suplicio de Clorindo deben ser representados; solo así el abuelo asegurará su poder entre las personas que se encuentran presenciando la escena.

El castigo como recurso de control y sometimiento de don Locadio es posible relacionarla con las violentas medidas que tomaron los militares que derrocaron el gobierno de Perón en el año 1955. El general Eduardo Lonardi encabezó la sublevación militar y asumió la presidencia del país en septiembre de aquel año. La “Revolución Libertadora”, nombre que se le dio al golpe militar del general Lonardi, quiso eliminar cualquier tipo de simbología que remitiese al partido peronista. En 1956 el gobierno militar ejecuta a veces en forma pública y en otras clandestinamente, a treinta y un militares y civiles peronistas. El miedo debía ser instaurado en Buenos Aires para evitar más adhesiones al peronismo y la violencia es el mecanismo que utilizan para imponer la autoridad del general Lonardi, el nuevo líder que toma el mando del país. Según Foucault, “el espectáculo de la pena es una afirmación enfática de la fuerza física del soberano cayendo sobre el cuerpo de su adversario y dominándolo: al quebrantar la ley, el infractor ha atentado contra la persona misma del príncipe” (47). En el relato de Ocampo, don Locadio, el “soberano” implacable que se “apodera del cuerpo del condenado”, (los términos son de Foucault) encarna el exceso de poder que está presente en cualquier régimen dictatorial que utiliza el terror como mecanismo de vigilancia.

Ahora bien, el papel del público no es menor. Tan pronto como el abuelo anuncia la punición que le espera a su nieto, “todo el mundo calla” (168). El silencio le da solemnidad al evento, a la vez que delata el papel pasivo de los invitados que no hacen nada por detener a don Locadio. Una vez que comienzan los latigazos, dos mujeres comentan la escena de manera trivial: “Qué horrible –dijo Pirucha, cubriéndose la cara–. ¡Qué indecente! Es la primera vez que veo un varón desnudo. –¿No tienes hermanitos? –preguntó Rosita, con naturalidad” (168). La reacción de Pirucha tapándose la cara insinúa algún grado de compasión, sin embargo la sorpresa surge cuando el lector descubre que lo que la mujer califica de indecente es el cuerpo desnudo del niño y no la brutalidad de don Locadio. Foucault dice al respecto: “El papel del pueblo es ambiguo. Se le llama como espectador; se le convoca para que asista a las horcas (...) Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea por

sus propios ojos” (55). Para Foucault, es necesario que la gente presencie los castigos públicos “porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como el fiador del castigo, y porque debe hasta cierto punto tomar parte en él” (55). La pasividad y hasta indiferencia de las dos mujeres presenciando el castigo de Clorindo hace pensar en la complicidad entre el público y el verdugo mencionada por Foucault. La alianza del público ya se había visto en cuentos como “La casa de los relojes” y “El verdugo”. En cada uno de los eventos descritos (planchar una joroba, exhibir los gritos de los traidores o darle ocho latigazos a un niño), Ocampo estaría revelando la pasividad de un público cómplice que aprueba tácitamente las atrocidades cometidas por Gervasio Palma, el Emperador o el abuelo del niño. En esta complicidad se percibe una crítica implícita al grupo de amigos y familiares a los que Silvina pertenecía.²⁸

Una vez que Clorindo es perdonado por la madre, “tomó su cuchillito y sin vacilar se lo clavó a don Locadio en el corazón” (168). Es aquí cuando se alternan los papeles y el acusado toma revancha e invierte los lugares de víctima-verdugo. De este modo, se cumple el presagio anunciado tres veces: primero en el título del cuento, referencia que comentaré más adelante; segundo, cuando se advierte que el evento sucede en carnaval, fiestas que transitoriamente deshacen las jerarquías y tercero, en el instante en el que Pirucha clava el cuchillo en la tarta que escondía las hormigas. El niño reemplaza el látigo por un arma más letal y aunque su cuerpo es menor en tamaño, tiene la osadía suficiente para enfrentarse a don Locadio. En esta dirección, Elsa Blair en su ensayo titulado “La política punitiva del cuerpo: ‘economía del castigo’ o mecánica del sufrimiento en Colombia”, señala que “el cuerpo goza de una enorme potencia y una posibilidad inusitada de resistencia que es, finalmente, la que lo hace objetivo del poder” (50). El cuerpo del niño es el espacio que emplea el abuelo para inscribir su autoridad, pero es también el espacio que se resiste y se atreve a retar al poder dominante. De modo parecido, Suárez Hernán dice así: “Ocampo privilegia la infancia sobre la edad adulta como espacio apropiado para subvertir las estructuras sociales; así, la mirada infantil será el instrumento para socavar las bases estructurales y transgredir los límites establecidos” (296). Clorindo transgrede las normas al causar caos

²⁸ En el capítulo 1 se hizo referencia a la posición elitista de la revista *Sur* liderada por Victoria Ocampo. Muchos señalaron que *Sur* era un mero órgano de expresión de la oligarquía porteña y que nunca se mostró lo suficientemente involucrada con la realidad argentina. En efecto, la violencia ejercida durante las dictaduras y gobiernos conservadores nunca fue repudiada por la revista (King 62).

en el cumpleaños y luego vuelve a hacerlo cuando se impone frente al abuelo. Su presencia se hace visible y el disfraz de fantasma que metafóricamente lo hacía invisible ya no tiene relevancia. Igualmente, el disfraz de diablo de la narradora no es menor, pues es ella quien induce a Clorindo a cometer la travesura. Pero Clorindo es el único culpable y receptor del castigo. La niña ocultada detrás del disfraz de diablo finge su inocencia para de este modo, evitar que a ella también la castiguen. Dice Matamoro: “Es ley en la vida del niño terrible la constante comedia: debe fingir para subsistir, ya que, si descubrieran su verdadera identidad, lo destruirían por criminal. Esta farsa infinita hace, de su máscara, un rostro, hasta el punto de que sólo si se mira al espejo puede tener noción de sí” (210). Las formas teatrales son parte del mundo adulto, pero también del infantil. La máscara de la niña cómplice se vuelve su propio rostro, como indica Matamoro, ya que es ella la autora original de la travesura y la que permite que Clorindo asuma toda la culpa.

Tan pronto como Clorindo acuchilla al abuelo, “los invitados creyeron que habían tenido una premonición, pues al encaminarse al banquete habían visto árboles con un corazón grabado en el tronco y una puñalada profunda en el centro” (168). Según cuenta la narradora, el juego predilecto de Clorindo era grabar con un cuchillito corazones en los troncos y luego “probar su puntería, que era bastante buena” (168). Si el cuerpo de Clorindo es el espacio sobre el cual el abuelo inscribe su poderío, las cortezas de los árboles son la superficie que el niño elige para asentar su propia presencia. El juego en apariencia inocente resulta ser un ensayo o incluso entrenamiento para poder dismantelar las estructuras de poder. La alternancia de poderes entre niños y adultos es un tema bastante recurrente en la narrativa ocampiana. La educación aparece como un terreno ambiguo en donde las fronteras entre el adulto y el niño se difuminan: los adultos se comportan de manera infantil o los niños toman el control. A través de estos retratos malignos Ocampo parecería estar hablando de su propia infancia. En uno de sus textos autobiográficos, la escritora recuerda haberle dicho a su institutriz: “Ya tengo toda la malicia de las personas grandes. Miento, me burlo de la gente” (Ocampo 15). A partir de esta educación bidireccional se advierte una educación dañina de parte del adulto que se filtra en el mundo infantil y corrompe la inocencia del niño.²⁹ El castigo excesivo del abuelo no corrige ni endereza al nieto, todo lo opuesto,

²⁹ Son varios los cuentos que describen la mala educación de los adultos: en “La casa de los relojes” uno de los invitados le ofrece una copa de alcohol al narrador: “Me hizo beber un licor que me quemó la garganta. Esas cosas no se le hacen a un chico”. En “El

le enseña la importancia del poder brutal. Es así que el adulto de Ocampo elimina cualquier chance de moldear correctamente a las futuras generaciones. Como resultado, su mala educación según Matamoro, se torna cíclica: “Lo efectivo para estos niños terribles es que crecen y pasan a revistar en el renglón de los opresores: son padres, madres, señores, frente a hijos, niños y siervos que soportan lo que, antes, ellos mismos” (211). Silvina Ocampo monta un escenario alrededor de la mesa, el látigo y el público para teatralizar la pedagogía déspota de un pueblo que opta por el castigo físico y el control político para educar o reformar al que considera una amenaza para el cumplimiento del orden. Como consecuencia de estos métodos abusivos, Clorindo y su amiga disfrazada de diablo, al igual que muchos otros niños terribles de Ocampo, anticipan el proyecto de un ciudadano defectuoso corrompido por “la malicia de las personas grandes”. Como resultado, la muerte del abuelo aparece como una consecuencia fatal de la dominación cruel y del abuso político que incita a la rebelión.

“Las vestiduras peligrosas”

Artemia, una mujer a quien le gusta exhibir su cuerpo, contrata a una conservadora modista llamada Piluca para que le confeccione sensuales ropas que ella misma diseñó previamente. Una vez que las vestiduras han sido terminadas, Artemia sale a exhibirlas por las calles de la ciudad. A la mañana siguiente, al abrir el periódico, se entera que una mujer que llevaba exactamente el mismo diseño que ella, ha sido violada por un grupo de hombres en alguna parte del mundo. Artemia se siente culpable de estos fatales incidentes, por lo que decide salir vestida de “muchachito”. Esa misma noche, es a ella a quien violan y acuchillan por “tramposa”. Judith Butler en su obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, sostiene que el género, “will be shown to be a performativity enacted signification”(33). Basándome en estos postulados, propongo que los paseos nocturnos de Artemia son “compulsivas puestas en escena” (Orecchia Havas 323) que tienen como fin desafiar el sistema regido por normas patriarcales que limitan a la mujer a clausurarse en “zonas protegidas y privilegiadas de la cultura como lo son el matrimonio y la familia tradicional”(Vance 3). Los cuerpos de Artemia y sus seguidoras adquieren un espacio performático en el relato. No sólo capturan por su vistosa

pecado mortal”, el mayordomo incita a una niña a que lo espíe mientras éste se masturba. “Ana Valerga” trata sobre una maestra que emplea el miedo para educar a niños discapacitados.

presencia la mirada de hombres y mujeres, sino que además son cuerpos ultrajados que pasan a ser tapa de los periódicos en el mundo entero. En este sentido, el performance se manifiesta no sólo en el momento en el cual las mujeres salen vestidas sensualmente, sino también cuando son violadas por las patotas de hombres. Al igual que Clorindo, los cuerpos golpeados de las mujeres también son centro de atención. En las páginas que siguen examinaré el rol performático de estos cuerpos femeninos expuestos y violados públicamente.

El trabajo de Carole Vance titulado *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality* será clave para examinar la sensualidad de Artemia en contraposición a la actitud conservadora de la modista Piluca. Vance afirma que la tensión entre el peligro sexual y el placer sexual es poderoso en la vida de la mujer: “Sexuality is simultaneously a domain of restriction, repression, and danger as well as a domain of exploration, pleasure and agency” (1). La autora compara las teorías feministas del siglo XIX en contraposición con las del siglo XX y arguye que en el siglo XIX se promovía una sexualidad femenina más contenida y silenciada: “Nineteenth-century feminists elaborated asexuality as an option for respectable women, using female passionlessness and male sexual restraint to challenge male sexual prerogatives” (2). La segunda ola feminista (1960-1970) en cambio, exigirá y obtendrá la autonomía sexual femenina sin necesidad de socorrer a la “protección masculina”. El concepto de la familia núcleo comienza a quebrarse y el divorcio ya no es visto como una situación vergonzosa. La mujer se libera de las obligaciones domésticas y lucha por puestos de trabajo, compitiendo por un salario justo. El aborto, las pastillas anticonceptivas y la liberación sexual son algunas de las transformaciones que se empiezan a vivir a escala mundial a partir de los años 60 (Cosse 133). Según Vance, a pesar de todos estos logros aún hoy, “women’s fear of reprisal and punishment for sexual activity has not abated (...) the threat of sexual attack served as a powerful reminder of male privilege, constraining women’s movement and behavior” (2-3). Para Vance en el momento en el que la mujer explora su cuerpo y deja al descubierto su sensualidad, así como también sus curiosidades sexuales más íntimas, corre riesgos de todo tipo. La autora explica que el peligro está en las brutales violaciones de todos los días y también está en el espacio doméstico por parte de maridos sobreprotectores. La autora agrega que si el deseo sexual de la mujer desencadena ataques masculinos, las mujeres jamás podrán expresarse libremente sea en público o en privado. La polarización resultante de la sexualidad masculina y femenina es producto del sistema de género imperante que se utiliza

para justificar el control de la sexualidad femenina en un espacio supuestamente seguro (el hogar, la familia, el matrimonio). En consecuencia, la autora dirá: “Self-control and watchfulness become major and necessary female virtues” (3-4).

El cuento de Ocampo describe las cuatro salidas nocturnas de Artemia, y en cada una de ellas viste ropas sensuales que el título anticipa de “peligrosas”. En contraposición a las exigencias de “self-control” y “watchfulness” que el sistema machista ordena, Artemia deja en libertad sus impulsos y sale al espacio público sin temor. Artemia encuentra goce en sus salidas porque para ella mostrar la belleza de su cuerpo la fortalece como mujer. En relación a esto, Vance dice así:

Hiding pleasure and its sources in feminist discussion does not make the world safe for women. When pleasure occupies a smaller and smaller public space and a more guilty private space, individuals do not become empowered; they are merely cut off from the source of their own strength and energy (7).

Artemia abandona el “espacio privado” al que hace referencia Vance y sus salidas públicas adquieren una dimensión teatral clave en el relato. Para Artemia hacer de cada paseo un performance erótico la colma de “energía”, por eso, no quiere esconderse, todo lo contrario, necesita lucirse. En palabras de Piluca, “la niña vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse” (238). Según Piluca, la vida de Artemia se limita a un solo acto: vestir ropa. No obstante, Piluca también aclara que Artemia dibujaba y diseñaba sus propios vestidos. Este es un dato que merece especial atención, pues al igual que Casilda que tenía de manera metonímica el poder de construir la identidad de Cornelia (“El vestido de terciopelo”) aquí la misma Artemia diseña los vestidos que serán su manera de proyectarse al mundo. El diseño de los vestidos anticipa y prepara las salidas performáticas de Artemia. Según Butler, “consider gender, for instance, as a corporeal style, an ‘act’ as it were, which is both intentional and performative, where ‘performative’ suggests a dramatic and contingent construction of meaning” (139). El significado que quiere construir Artemia es el de una mujer libre y audaz que nada tiene que ver con las “santulonas” (así llama Artemia a Piluca) que optan por esconderse en el “guilty private space”, al que se refiere Carole Vance.

La norma moral que impone la sociedad machista está personificada en la voz “santulona” de la modista. Piluca es la que satisface el estereotipo marcado por las pautas sociales. En efecto, al comienzo aclara

que en realidad se llama “Regula”, nombre que se asemeja a la palabra “regla”. Piluca es la que dictamina la regla, la moral imperante. Carmen Hidalgo en su ensayo titulado “Análisis psicoanalítico de ‘Las vestiduras peligrosas’ de Silvina Ocampo”, dice así: “Piluca es la mujer que habita ‘dentro’, su ámbito es la habitación en la que cose. Es una trabajadora que debe ganarse la vida, pero esa no es la única razón por la que trabaja para Artemia. Es como si en el fondo Artemia es lo que Piluca desearía ser, solamente que no se atreve. Importa más ser decente y honesta, como mandan los cánones al uso” (2). Hidalgo describe a Piluca como mujer “trabajadora”, observación que la misma Piluca subraya de modo insistente: “A veces yo trabajaba hasta las cinco de la mañana, con los ojos desteñidos por la luz, para concluir pronto” (240). Las horas de Piluca encerrada en la sala de costura se contraponen con la “pereza” y la exposición pública de Artemia que vive para “estar bien vestida”. Si bien Piluca muestra cariño y se preocupa por el bienestar de Artemia, también es cierto que le indigna la falta de productividad de la señora. En el relato lo repite dos veces: “Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (238); “la señorita Artemia era perezosa. No es mal que lo sea el que puede, pero dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios y a mí me atemorizan los vicios” (240). No es la primera vez que Ocampo ilustra el contraste entre las mujeres perezosas de la clase alta y las trabajadoras y esforzadas de la clase baja.³⁰ Asimismo, la ociosidad de Artemia lleva a pensar en las teorías que desarrolla Jeani Forte en “Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance”. En este ensayo, Forte examina la tensión entre los cuerpos y la cultura y concluye que los cuerpos (específicamente los femeninos) son forzados a convertirse en “cuerpos útiles”: “The body is not only a text of culture. It is also a practical, direct locus of social control. Banally, through table manners and toilet habits, through seemingly trivial routines, rules, and practices, culture is ‘made body’ (...) the living body is adapted into a useful body” (249-250). Las estructuras dominantes exigen, según Forte, que el cuerpo de la mujer tenga alguna utilidad práctica: criar a los hijos, alimentarlos, satisfacer al esposo y hacerse cargo del hogar. Artemia no quiere ser útil o en todo caso, la utilidad para ella pasa por otro lado. Artemia quiere satisfacer sus propios deseos. De acuerdo con Vance, las mujeres que respetan las formas privilegiadas de sexualidad (sea el matrimonio, la vida heterosexual

³⁰ En “El vestido de terciopelo” a Cornelia le causa “fatiga” probarse ropa y le dice a la costurera: “¡Probarse! ¡Es mi tortura! ¡Si alguien se probara los vestidos por mí, qué feliz sería! Me cansa tanto”(144).

y la procreación) son protegidas por el sistema. En cambio, las que se atreven a explorar otras formas de sexualidad, como es el caso de Artemia que se viste seductoramente, “incomodan” y “contaminan” el sistema hegemónico. Por esta razón, agrega Vance, “those practicing less privileged forms of sexuality suffer from stigma and *invisibility*, although they also resist” (subrayado personal 19).

Artemia quiere hacerse visible y para eso recurre a las vestiduras peligrosas que dejan al descubierto las partes más secretas de su cuerpo: “El jumper de terciopelo (...) tenía un gran escote un gran escote por donde se asomaban los pechos como en una compotera” (240); el segundo “era todo de gasa negra, con pinturas que representaban sólo manos y pies perfectamente dibujados y en diferentes posturas (...) La Artemia se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo”(241); y el tercer vestido “era de tul azul, con pinturas de color de carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto” (242). La referencia al cine enfatiza el carácter performático de Artemia. Por un lado, la relación que tiene con su cuerpo y con el afuera (sale a caminar por las calles), tienen una dimensión teatral y a la vez, las ropas que viste llevan impresas imágenes “que ni en el cine se habrá visto”. El performance es tal que lo lleva incluso inscripto en las telas que viste. Es así que Artemia hace de sus ropas un performance erótico en el cual manos, cuerpos, brazos y piernas se mueven, se rozan y a la vez, la rozan a ella. Artemia necesita saber que tiene un cuerpo sensual y sexual, por eso se viste para ser vista y para no quedar reducida a la “invisibilidad” del sistema patriarcal que juzga a la mujer desinhibida de “indecente”, empleando palabras de Vance (19). Las manos pintadas que rozan su cuerpo recrean el goce erótico y la hacen sentir una mujer deseada, aunque sólo sea de manera simbólica. De acuerdo con Barthes, para quien la teatralidad es una “densidad de signos, sensaciones, gestos y luces en el escenario” (26), las vestiduras peligrosas tienen una carga de espectacularidad por medio de la cual Artemia le da cuerpo y vida a sus deseos personales. En las “túnicas pintadas con lúbricas imágenes” (242) Artemia exhibe la fuerza de su feminidad y demuestra que nadie será capaz de silenciarla o reprimirla. Los pechos expuestos y los cuerpos desnudos tocándose y moviéndose expresan la autonomía de Artemia liberada de los parámetros morales. En efecto, la protagonista dice así: “Yo me eduqué a mí misma y no es tarde para cambiarme, pero no voy a cambiar” (241).

Es curioso que mucha de la crítica haya percibido en estas salidas un deseo de seducción. Para Zapata por ejemplo, “las vestiduras peligrosas son un señuelo para atraer al hombre” (258). No considero que Artemia salga con el único propósito de seducir a los hombres; caer en esa conclusión sería una vez más simplificar los roles genéricos que Vance critica del sistema dominante. Según Vance, parte del folclore machista es pensar que la mujer que expresa públicamente su sensualidad lo hace con el objetivo de despertar deseos sexuales. Artemia no pretende únicamente seducir, Artemia quiere por sobre todas las cosas manifestarse ante el espejo y ante el resto del mundo: “¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?” (241). Artemia se exhibe de este modo para rechazar completamente las normas y para imponer su propia voz. En esta misma línea de pensamiento, Jeani Forte en el ensayo “The Performing Body in Pain” cita una serie de performances de mujeres de distintas nacionalidades que emplean su cuerpo sobre el escenario para comunicar la opresión del género femenino en la cultura patriarcal.³¹ Forte explica que “the articulation of female desire in performance has the capacity to produce the most powerful subversion of ideology” (255). Ocampo hace visible la ideología machista a través de la teatralidad de Artemia. Lo teatral que se manifiesta en el vestir y en la manera de actuar deja en evidencia la intención de subvertir las reglas pacatas. Igualmente, cuando Artemia le responde a Piluca: “Usted, vieja, está muy anticuada”, “no hay derecho de imponerle sus ideas a los demás” (241), pone en palabras lo que hasta ese entonces estaba expresando mediante sus ropas.

La osadía de Artemia tiene terribles consecuencias. Cada mañana al abrir el periódico se entera que una mujer que llevaba la misma ropa que ella ha sido golpeada y violada por una patota de hombres en algún lugar del mundo. El hecho que las afrentas masculinas sucedan en distintas partes del mundo universaliza el problema. Hay en esta ola de ataques una suerte de solidaridad femenina por medio de la cual Ocampo estaría dejando en evidencia que el problema de género existe a escala mundial. El primer ataque sucede en Hungría: “Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada

³¹ “One crucial aspect of contemporary feminism is the expression of pain, the pain of a female body in patriarchal culture (...) one perhaps surprising venue for such communication, however, is in feminist performance. The feminist performer aims to communicate her experience of the female body, of her pain and what meanings it carries, within a specific cultural context (...) Angelika Festa’s performance *Untitled Dance with Fish and Others* (1987), for example, embodied the actual pain of being awkwardly suspended from a pole for twenty-four hours and referred in imagery to women tied to white hospital beds in the name of ‘curing hysteria,’ force-feeding anorexia, or tending to the various medical conditions by which women have been painfully dominated and with which we continue to be perversely enthralled” (Forte 252).

por una patota de jóvenes que la dejaron inanimada, tendida y desgarrada en el suelo” (240). El segundo ocurre en Japón: “En Tokio, en un suburbio, una patota de jóvenes había violado a una muchacha a las tres de la mañana” (242). El tercero en Estados Unidos: “En Oklahoma, una muchacha salió a la calle con un vestido tan indecente, que la ciudad entera la repudió y un grupo de jóvenes, para ultrajarla, la violó” (242). Ahora bien, si la sexualidad femenina ha sido siempre “conceptualizada según los parámetros masculinos” (Irigaray 23), Artemia rompe con esta tradición y se niega a quedar relegada en el espacio privado de su casa, criando hijos o siendo una esposa obediente y sumisa. Al dibujar sus propios vestidos, Artemia está “dibujando” metafóricamente sus propios parámetros sociales. Las vestiduras peligrosas de Artemia simbolizan el poder de la mujer y como afirma Forte, “the performance makes the female body visible in contradistinction to its patriarchal invention” (254).³² Las mujeres en Tokio, Budapest o Oklahoma llevan en su cuerpo los parámetros nuevos de la mujer moderna y Artemia por haber sido el artífice de los modelos originales se siente responsable de esta ola de ataques violentos: “Debió de sucederme a mí, me contestó, enjugándose las lágrimas (...) Es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi jumper el que llevaba esa mujer. El jumper que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí”(240). Artemia se siente culpable porque considera que los diseños de sus vestidos incomodan y perturban la ideología machista y conservadora.

Tampoco es casual que Artemia lea sobre las violaciones en el periódico, uno de los medios de comunicación más poderosos e influyentes. El periódico además de informar y entretener al público, también es considerado una herramienta de control masiva que muchos gobiernos emplean para manipular determinados pensamientos e ideologías. En cada noticia leída por Artemia se especifica que las mujeres que vestían provocativamente habían sido violadas y ultrajadas, como si hubiese algún tipo de vínculo entre las ropas y la atrocidad cometida. De acuerdo con Vance, “through a culturally dictated chain of reasoning, women become the moral custodians of male behavior, which they are perceived as instigating and eliciting” (4). Parecería que las violaciones son una suerte de amenaza para aquellas mujeres que no se visten decentemente. Vance opina al respecto, “women inherit a substantial task: the management of their sexual desire and its public expression”(4).

³² Jeani Forte hace referencia a los performances feministas realizados por las artistas Angelika Festa, Genny Lim y Vanalyne Green: “In each of the performances the focus is on the body and its pain, situated within cultural practices that both mark the body’s gender and derive from its gendered oppression”(254).

Las “Artemias” del mundo no están haciendo el performance esperado y por esta razón son castigadas.

Asimismo, el poder de la letra aparece dos veces: Ocampo utiliza el periodismo pero incluido en el cuento (la literatura). Por lo tanto, su voz se impone por sobre la del periodismo que indirectamente insinúa la indecencia de las mujeres.

La tensión que existe entre la sexualidad de Artemia, la advertencia moralizante de parte de Piluca y los ataques violentos de los hombres es posible que tenga algo que ver con el contexto social en el cual el cuento fue escrito.³³ Piluca que pertenece a la estructura conservadora y teme las consecuencias que los paseos de Artemia puedan acarrear, desapruueba la libertad de la joven y verbaliza su descontento: “¡Dios mío! ¡Virgen Santísima!”³⁴ Piluca censura las ropas atrevidas de Artemia, pero no por esa razón aprueba las atrocidades que cometen los hombres en todas partes del mundo. En efecto, después de cada noticia publicada en el diario, Piluca dice así: “Me dio pena y horror la perversidad del mundo” (242). La perversidad del mundo tiene que ver con el cuerpo de la mujer maltratado. Las violaciones hablan de una supremacía masculina que busca el reconocimiento y la reafirmación a través del abuso físico. Para estas patotas de hombres, apoderarse y violar a las mujeres que salen vestidas atrevidamente, significa no sólo la objetivación de la víctima sino también la trascendencia personal: “By violating the boundaries of others, he seeks to consolidate his own” (Garner 196). El cuerpo de la mujer sensual es un territorio que conquistan y destruyen para validar su propia existencia. En las violaciones se advierte la dominación del hombre que desea imponer su autoridad por medio de la fuerza física. La violencia refleja también la furia contra el atrevimiento de la mujer y una respuesta a su propio miedo de que las mujeres sigan tomando más control de su vida. Ronald Holmes que estudió la sicología del violador, afirma que la violación “is an attempt to express virility and personal dominance” (190). El performance erótico de Artemia y del resto de las víctimas les posibilita expresarse y el cuerpo es el espacio que emplean para

³³ Ocampo publica este relato en el año 1970 y posiblemente lo escribe durante el gobierno del general Juan Carlos Onganía (1966-1970). En los años sesenta y setenta, la efervescencia cultural que promovía la liberación sexual de la mujer y, a su vez rompía con los cimientos del modelo familiar y conservador tuvo su principal ebullición en países como Francia y Estados Unidos. En Argentina en cambio, esta transformación cultural coincidió con una etapa de autoritarismo represivo y moralista que se profundizó con el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía en 1966. Durante este período se intervinieron las universidades y se censuraron las más variadas manifestaciones culturales. La ideología tradicionalista del gobierno intentó frenar la difusión de valores y costumbres que para ellos, representaban los valores materialistas y anticristianos que corrompían a Occidente desde siglos atrás (Cosse 142).

³⁴ La voz de Piluca invocando nombres religiosos remite a la política católica y conservadora promulgada por la dictadura del general Onganía.

confrontar la tiranía masculina. Sin embargo, están en desventaja física porque el hombre no sólo por naturaleza es más fuerte, sino que además las cuatro veces atacan en “patota” (242). Holmes opinará al respecto: “The gang rapist rapes in the company of his peers. Reducing the victim to the low status of an object, the gang rapist seeks confirmation of his own masculinity and expresses power and authority over another person, validating his superior position” (81). Si para las mujeres de este cuento, vestirse y exteriorizar su sensualidad es el acto performático que les permite descubrir una feminidad propia e independiente, para los hombres en cambio, la agresión sexual será el medio por el cual confirmarán su “masculinidad y autoridad” y la dominación y reafirmación de su superioridad. Asimismo, Jeff Hearn and Viv Burr en *Introducing the Erotics of Wounding: Sex, Violence and the Body*, destacan lo siguiente: “Despite the assertion that ‘human sex takes place mainly in the head’ the doing of the relations of sex and violence produce, *perform, do, invoke and represent* the body, and bodies. The sexual body is constituted in the intersection of corporeality, cultural discourses and institutions” (subrayado personal 3). De acuerdo con Hearn y Burr, el acto sexual es el acto por medio del cual el hombre personifica su masculinidad. Las “patotas de hombres” a través de las violaciones asumen el rol de “macho viril” y emplean la superioridad física para establecer autoridad y poder. Al hacerlo, el cuerpo de la mujer se convierte en un espacio de sufrimiento y dolor. El performance que pretendía validarla como mujer la termina destruyendo y en consecuencia, el cuerpo sensual pasa a ser un cuerpo violentado. Garner examina el cuerpo femenino en escena y arguye que en el teatro de mujeres existe “una fenomenología del dolor”: “Pain emerges as an element in the constitution of gender, a social construct that involves embodiment as one of its crucial variables” (192). Si para Garner, el teatro es el espacio por medio del cual la mujer ha podido representar el dolor del género y las injusticias a las que se ha visto sometida (ver nota al pie 7), para Artemia en cambio, el performance es la vía que encuentra para materializar y hacer visible la imagen de un cuerpo libre e independiente. No obstante, este mero intento termina destruyéndola. Irónicamente, el performance de Artemia pasa a ser parte de esta “fenomenología del dolor” a la que hace referencia Garner.

En la última salida, Artemia decide salir vestida de hombre: “Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle (...) Verla así, vestida de muchachito, me encantó”(243). Piluca, la que encarna la voz conservadora, le indica a Artemia que se vista de

hombre. El consejo de Piluca erradica las intenciones liberadoras de Artemia: el temor que ejercen los hombres es tal que las mujeres comienzan vestir como ellos. No obstante, el travestismo de Artemia también puede ser visto como una amenaza: en el momento en el que la mujer se viste como el hombre, está invadiendo su territorio y está siendo capaz de imitarlo. Se trata de esconder el cuerpo femenino, pero también de asumir el papel del más fuerte.

Artemia al diseñar sus ropas, diseña su propia identidad y al hacerlo, rechaza la conducta pasiva y modesta que la sociedad machista espera de ella. Su osadía tiene consecuencias fatales, las mujeres que visten sus mismas ropas son castigadas en todos lados del mundo y las noticias en el periódico le sirven de advertencia. Con esto, Ocampo no reduce el problema a un grupo demográfico determinado, como lo puede ser la mujer de clase media argentina, sino que universaliza la censura masculina. El cuerpo de la mujer, performance de sensualidad e independencia, pasa a ser el centro del universo. Su aparición incomoda de tal manera al sistema opresor, que es necesario censurarlo, golpearlo y eliminarlo. Artemia decide entonces salir vestida de hombre, tal vez así el resto de las mujeres dejarán de copiarla y podrá detener la ola de violaciones que no dejan de sucederse en todos lados del mundo. Sin embargo, el travestismo de Artemia que intentaba engañar al sistema opresor, tampoco sirve como estrategia de salvación. Esta vez es a ella a quien “violan y acuchillan por tramposa” (243). Butler dice en referencia a esto, “discrete genders are part of what ‘humanizes’ individuals within contemporary culture” (139-140). La sociedad patriarcal prohíbe el exceso de sensualidad, pero también prohíbe la apropiación de lo masculino por las mujeres. Artemia se viste de hombre y también así, deja al hombre insatisfecho. Los cimientos de la estructura patriarcal son demasiados sólidos y para que Artemia o cualquier mujer pueda burlar el sistema, necesitará mucho más que un disfraz de muchachito. Como bien dice Vance: “Men can’t deal with female desire being spoken”(196). En este caso, el deseo femenino no sólo es verbalizado (empleando las palabras de Vance), sino principalmente teatralizado. La exhibición pública de las ropas son el performance que elige Artemia para hacerse escuchar y las calles de Buenos Aires que poéticamente trascienden fronteras a Oklahoma, Tokio y Budapest son el escenario en el cual la mujer se expresa, se libera y por sobre todo, se hace visible.

“Malva”

Malva es una mujer de clase alta porteña que no consigue adaptarse a las circunstancias sociales que la rodean. Cualquier inconveniente inesperado es razón suficiente para sacarla de quicio: un ascensor demorado en algún piso, un teléfono público que se traga las monedas, un trámite demasiado largo en el Departamento de Policía o que la dejen esperando en una zapatería (286). La impaciencia que sufre es tal que comienza a morderse partes de su cuerpo. Primero se muerde el dedo meñique, luego la rodilla y después el hombro. Hacia el final del relato, Malva pierde la calma y se arranca el talón porque su esposo arroja una colilla de cigarrillo en la alfombra recién traída de la tintorería. En esta oportunidad los mordiscos tendrán como público a un grupo de invitados y como centro de la escena, el cuerpo ensangrentado de Malva. Finalmente, el narrador sugiere que Malva se ha transformado en un animal. A la vez, es inevitable no asociar a Malva con la imagen del caníbal. Ahora bien, si hablar de la performatividad del género significa que “ser hombre o ser mujer no es algo que se es, sino algo que uno hace” (Butler 125), propongo que la autofagia y auto-mutilación de Malva (pues al morderse ejecuta ambas acciones) son actos performáticos por medio de los cuales Malva actúa como una caníbal y al hacerlo, se deshace como mujer. El cuerpo de Malva no es un cuerpo que se viste, maquilla y arregla de determinada forma, sino por el contrario, es un cuerpo que se descompone porque rechaza las reglas que en este caso la clase alta le impone. Esta descomposición corporal que se da a través de repetidos mordiscos manifiesta el síntoma de una clase privilegiada en crisis. Malva que se supone debería representar elegancia, refinamiento, status y decoro, se transforma en lo inverso: una caníbal, una salvaje, un animal. Malva se destruye y a la vez se devora. Se destruye porque no puede vivir dentro de su identidad, pero también ingiere las partes de su cuerpo. El performance del caníbal que se da inicialmente de manera privada, luego pasa al espacio público. En estas circunstancias, el desamor de quienes presencian la escena es alarmante.

En el inicio del relato, el narrador describe tres situaciones en las que Malva pierde la calma y se devora alguna parte de su cuerpo. La primera es en la escuela de su hija, en donde debió esperar media hora en el patio y media hora en la secretaría a que la atendieran: “Cuando quedó sola se comió el dedo meñique de la mano izquierda (...) Felizmente los guantes no estaban del todo rotos y pudo esconder aquel día adentro del guante la mano ignominiosa” (284). El segundo episodio ocurrió en un taxímetro que la llevaba a Villa Urquiza a visitar a

una señora enferma: “En el paso a nivel de Belgrano R. bajaron las barreras [del tren] en el preciso momento en que iba a pasar. La demora fue interminable (...) se comió la rodilla hasta el hueso (...) La falda felizmente le cubría la rodilla y de ese modo ocultó la herida, que era horrible” (285). El tercer episodio es una tienda de zapatos en donde el vendedor se demoró mucho tiempo en atenderla: “En ese momento Malva se mordió el hombro (...) El mordisco llegó, como en las ocasiones anteriores, hasta el hueso, y atravesó los tendones con suma facilidad” (286). Las situaciones que la exceden siempre implican estar a la espera de algo o alguien y asimismo, dan una pista de la clase privilegiada a la que pertenece. Por ejemplo, cuando Malva espera que se liberen las vías del tren, está cómodamente viajando adentro de un taxi. De igual modo, en la zapatería, el empleado se demora en atenderla porque Malva la encarga una docena de alpargatas. En pocas palabras, Malva es una mujer burguesa que pierde la paciencia en trajines cotidianos que según sus estándares de confort deberían realizarse de manera más eficiente. Su impaciencia es llevada a extremos absurdos pues pierde el control de su propio cuerpo y expresa su descontento dándose voraces mordiscos.

A diferencia de “Las vestiduras peligrosas”, aquí la crítica no es únicamente de género, sino también de clase. Malva no tolera que la dejen esperando porque las mujeres de su estirpe no esperan. En relación a esto, el sociólogo Javier Auyero en su libro *Patients of the State. The Politics of Waiting in Argentina*, explica que la espera es una característica intrínseca en la vida de los sectores más humildes en Argentina. Trámites simples como pagar la cuenta de la luz o esperar la atención de un médico en un hospital público exige una enorme carga de paciencia y ansiedad. Los humildes se adaptan a esas imposiciones, como estrategia de supervivencia. Auyero dice así: “Standing in line for services is a privileged site for studying performances of citizenship, because it entails encounters between anonymous others in public space that require the negotiation of powers, rights, and vulnerabilities” (8). Me interesa señalar que Auyero emplee la palabra “performance” para referirse al papel del ciudadano que espera. Para Auyero, en estas interacciones mundanas los ciudadanos exigen respeto y reafirman su condición de clase, género y raza, o todo lo contrario, permanecen sumisos y desprotegidos (8). En el caso de Malva, las esperas son de índole privada (en la escuela de la hija, yendo a la casa de una amiga o en una tienda de zapatos). El performance del “pobre que espera” siguiendo la línea de pensamiento de Auyero, se traslada al mundo burgués y la espera deja de ser asunto de pobres y afecta también a los más privilegiados.

Malva se resiste a asumir este rol, por lo tanto no puede llevar a cabo las conductas sociales que se exigen de ella: hablar con la maestra de su hija, comprar alpargatas o visitar a las amigas enfermas. Opta entonces por la autofagia. Para Butler: “The body is not a ‘being’, but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated” (140). El cuerpo de Malva excede la negociación política a la que alude Butler y pasa a ser un cuerpo carcomido que no está en armonía con la realidad que lo circunda, por lo tanto la posibilidad de ser “permeado” no existe. No tolera su mundo y en consecuencia tampoco se tolera a sí misma. Kristen Guest en *Eating Their Words. Cannibalism and Identity*, afirma que el canibalismo “challenges us to stop thinking of the co-existence of what we call humanity and savagery”(xvi). Malva se comporta como una mujer salvaje porque esa es una manera de rechazar el mundo civilizado al cual ella pertenece, el mundo que no le responde como ella quisiera. De este modo, lo rechaza violentamente, aún si esta violencia se vuelve contra sí misma. Malva explota y su explotación es contra ella misma. Ser salvaje para ella es una manera de no ser burguesa.

La inaptitud para adaptarse la expresa mediante los repetidos mordiscos. Don Hanlon Johnson en “The Body: Which One? Whose?” plantea que las actividades que realizamos según las culturas a las que pertenecemos moldean nuestros cuerpos. Según Johnson, un obrero de clase baja percibe su cuerpo de manera diferente que el hombre de clase alta que se preocupa por conservar un determinado status. Para el primero, el cuerpo es una suerte de máquina funcional sin la cual no podría sobrevivir. El segundo en cambio, utiliza el cuerpo como fachada para presentar al mundo la clase a la que pertenece. En palabras de Johnson: “The cultivation of the body is essential to the establishment of one’s social role” (4). Al comer partes de su cuerpo, Malva se desrealiza como mujer y también se divorcia de la cultura que ha querido “moldearla”, robándole el término a Johnson, como mujer burguesa. En efecto, “Malva que era aficionada a los bailes y a los trajes de baño, poco a poco comienza a rehuirle a los veraneos y a los bailes porque ya no puede exhibir su piel”(286). Es así que la autofagia o automutilación resultaría ser un performance inverso al que propone Butler. En la performatividad del género, el sujeto se ve obligado a “actuar” el género en función de una normativa genérica que legitima o sanciona (Butler 135). La actuación según Butler, supone vestir, maquillar y exhibir el cuerpo.

La autofagia y/o automutilación descompone el cuerpo y en vez de vestirlo, arreglarlo y mostrarlo, Malva debe ocultarse: “El guante cubre la mano ignominiosa” y “la falda esconde la rodilla”(285).³⁵

La repetición de estos mordiscos se vuelven performáticos aunque el performance sea secreto. Marvin Carlson en *Performance, a critical introduction*, afirma “performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self” (Carlson 5). Igualmente, agrega que en todo performance “involves a consciousness of doubleness according to which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action” (5). Actuar como una caníbal es el performance que Malva realiza para destruir lo que la cultura de su clase ha querido hacer de ella. La consciencia del doble mencionada por Carlson y que constituye la convención básica del teatro (García Barrientos 148), puede asociarse con la alienación del cuerpo que comenta Sharon Klayman Farber en *When the Body Is the Target*. Klayman analiza la psicología de las víctimas del *self-harm* y elabora sobre la idea del cuerpo alienado: “To be alienated from one’s own body speaks of depersonalization, the dissociation of psyche from soma, in which the body is regarded as separate from and different from self, or is regarded as Other” (297). Malva al separarse o “despersonalizarse” de su cuerpo es capaz de contemplar su “otro” yo. Esta despersonalización es la que le permite a la Malva-caníbal devorar el modelo ideal de mujer burguesa. El cuerpo lastimado y ensangrentado, resultado del performance salvaje, es la imagen que Ocampo elige para ilustrar la idea que ella tiene sobre la mujer burguesa argentina: “Dicen que Malva no sabía contenerse. Nada más falso. ¿No fue acaso por obra de su voluntad que contuvo la sangre de la herida que naturalmente hubiera corrido a borbotones revelando su oprobio?” (286). Hay una puja entre la Malva caníbal que quiere deshacer ese cuerpo y la Malva que es capaz de controlar la sangre en público. Esta habilidad inaudita para detener la sangre parecería ser una burla hacia el canon de belleza y decoro, atributos intrínsecos de la clase alta porteña. Opina Suárez Hernán: “Las debilidades

³⁵ Es posible que resuenan aquí elementos autobiográficos de la misma Silvina Ocampo. Es sabido que la escritora sentía cierta hostilidad hacia la clase de la que ella misma era parte. Enríquez cuenta que la vida social de Silvina, “siempre reducida, se fue haciendo nula con los años, algo inaudito en una mujer de su clase” (16). Claro que la lectura del cuento trasciende lo biográfico.

y los pecados de la sociedad burguesa son objeto de parodia y de caricatura de manera recurrente en la obra de Ocampo; la sátira será uno de los elementos principales de su obra” (191).

El acto de destrucción llega a su punto extremo cuando el esposo tira un cigarrillo encendido sobre la alfombra recién traída de la tintorería (286).³⁶ Malva lleva la alfombra a lavar el mismo día que ella y su esposo reciben invitados para la cena. El esposo desconsiderado arroja el cigarrillo sin siquiera prestarle atención al esfuerzo realizado por su mujer. El daño que causa el cigarrillo (porque probablemente la colilla quema un pedazo de la alfombra), la hiere a Malva de manera metonímica. La alfombra quemada funciona como una extensión de la piel de Malva que se muerde otra parte más de su cuerpo: “El espectáculo resultó sorprendente. Yo no sabía que Malva tuviera tanta elasticidad en el cuerpo (...) Se arqueó como una víbora, y echando la cabeza hacia atrás, se mordió el talón, hasta arrancárselo” (287). La autofagia que hasta ese entonces se había realizado de manera secreta y oculta, ahora se hace pública y los invitados verdaderamente creen que es un “espectáculo”: “Había gente: el ministro de educación y una pianista italiana, a la elegante luz de las velas. Algunas personas estúpidas aplaudieron” (287). La importancia exacerbada que Malva le confiere a la alfombra y la presencia de los invitados distinguidos en la sala, son dos signos más que confirman el mundo burgués de la protagonista. Si repasamos la clase de invitados que las hermanas Ocampo solían hospedar y recibir, es muy probable que la escritora a la hora de imaginar a la pianista o al ministro de educación, haya tenido en mente a algunas de las personas que pasaban por los salones de Villa Ocampo o del departamento en la calle Posadas. El espacio público (la escuela, la tienda y el viaje en taxi) y el espacio privado (la cena con invitados) forman parte de este mundo que incomoda e insatisface a Malva. Hay un malfuncionamiento que afecta su ser y su forma de estar en sociedad. Ella es parte de este sistema que no tolera, por este motivo, elige ser caníbal o más bien, actuar como caníbal. Malva devora –literalmente- el cuerpo que constituye su ser. Al devorarse no solo está

³⁶ En Junio del 2014, durante una visita por Villa Ocampo (Provincia de San Isidro, Buenos Aires), el guía explicó que esa era la casa de veraneo donde las hermanas Ocampo solían pasar sus vacaciones. Al recorrer las habitaciones, el guía se detuvo en una enorme alfombra que colgaba de una de las paredes como si fuera un tapiz. Esta alfombra tenía la marca de un cigarrillo. Según explicó, durante una cena con amigos, uno de los invitados había quemado la alfombra con el cigarrillo y Victoria Ocampo, indignada, mandó a que la colgaran de una pared para que un incidente así no volviera a ocurrir. No sería del todo descabellado pensar que Silvina se inspiró en su hermana Victoria para escribir este cuento.

rompiendo con las normas del buen gusto y el decoro (pues nada menos elegante que una mujer mordisqueada), sino que está desintegrándose hasta desaparecer. Malva quiere erradicar su existencia porque no la tolera.

En el episodio final, la autofagia adquiere un alto grado de teatralidad, no sólo por la presencia del público, sino también porque Malva utiliza su cuerpo como instrumento de comunicación. La idea del cuerpo como transmisor del mensaje es uno de los pilares centrales que Antonin Artaud postula en *El teatro y su doble*: “En todo espectáculo habrá un elemento físico y concreto para todos perceptible. El cuerpo expresa a través del gesto y el color, gritos, quejas, apariciones, sorpresas”(91). De modo parecido, Sharon Klayman Farber en la obra anteriormente citada afirma que el dolor es una forma de lenguaje: “Pain speaks of our bodily existence when spoken language cannot. Pain speaks and writes on and through the body, signifying what words cannot say”(17). Malva llega al límite de su tolerancia y a falta de palabras para exteriorizar su frustración, opta por retorcer su cuerpo y morder su talón hasta hacerse sangrar. Según Butler, “no se puede acceder a la ‘verdad’ o a la ‘materia’ del cuerpo sino a través de discursos, prácticas y normas” (141). La materialidad de Malva deja de ser una verdad porque Malva se rechaza como mujer, esposa y madre. En el momento en el que destruye su cuerpo, el cuerpo pasa a ser un espacio de rechazo. Malva al negar su cuerpo, está negando los discursos, normas y prácticas de la clase dominante que la ha formado como tal.

Durante este evento, la sensibilidad del narrador es ambigua: por un lado llama “estúpidas” a las personas que aplauden a Malva, demostrando de este modo que lo acontecido no tenía como objetivo entretenerlos. Por otro lado, el narrador también se alegra que Malva haya tenido una “culotte negra” en el momento en el que se arranca el talón porque “de otro modo el espectáculo hubiera sido indecoroso” (287). Estas reacciones superficiales que ignoran la verdadera importancia del acontecimiento (el dolor de Malva) parecen ser un denominador común en los cuentos de Ocampo.³⁷ Resulta curioso que Malva se comporte como caníbal, no sólo es ella la que pone en cuestionamiento los límites entre la civilización y la barbarie, sino también el público que la observa. La absoluta ceguera de los presentes que confunden un cuerpo ensangrentado por una contorsionista de circo, no habla de su “estupidez” sino de su falta de humanidad.

Finalmente, el narrador dice así:

³⁷ “La casa de los relojes”, “Las fotografías”, “El verdugo”, “El árbol grabado”, “El vestido de terciopelo”.

Sobre su mesa de vestir miré el peine y el cepillo con restos de cabellos. Pero, qué digo. No eran cabellos; nada de humanos tenían esos pelos cortos, duros, negros, con las puntas rojizas. Al pie de su cama encontré tres huesos, realmente preciosos, de forma caprichosa. Reconocí el buen gusto de Malva, que descubría la belleza en todas partes. Pregunté a su marido para qué Malva coleccionaba esos huesos, aunque bien sabía que eran adornos. Me respondió que los usaba para afilar sus dientes. “Era tan excéntrica” agregó con risa de lobo (288).

A partir del fragmento recién citado, Henríquez también encuentra semejanzas entre Malva y Silvina, pues dice así: “Imposible no pensar en la intensa ansiedad de Silvina, en sus miedos; imposible no escuchar a Bioy en ese ‘era tan excéntrica’ que es la versión sincera del ‘ella es muy original’ que solía repetir” (156). De este mismo pasaje, igualmente me interesa observar la animalización que el narrador sugiere de Malva. No lo indica directamente, pero se sobreentiende al describir los restos de cabellos duros y negros que no tenían “nada de humano”. Luego agrega: “Nunca sabré si Malva murió, si se destruyó íntegramente a mordiscos, si está encerrada en algún lugar de la ciudad o en selvas de Brasil, donde a veces sueño que se ha perdido, después de huir en un barco. Esta ciudad no era para ella” (288). La aparente animalización de Malva y la referencia a Brasil retoman una vez más la imagen del caníbal y lo que comenzó siendo un performance, termina, según las insinuaciones del narrador, por concretizarse: Malva se ha escapado a las selvas amazónicas de Brasil. La crisis de Malva la lleva a convertirse en una bestia salvaje porque no está a gusto con sus circunstancias. La huida a Brasil insinúa de modo irónico y poético a la vez un retorno al origen y un rechazo hacia la civilización. El mismo narrador lo dice: “Esta ciudad no era para ella” (288). Lo interesante es que la impaciencia de Malva nace de las trivialidades más prosaicas y banales, como lo puede ser esperar detrás de las vías del tren o la marca de un cigarrillo en la alfombra recién lavada. Es muy posible que Ocampo haya utilizado su característico sentido del humor para ridiculizar una vez más a la mujer de clase alta porteña, pero también es factible pensar que el performance del caníbal ejecutado por Malva es una reflexión acerca de las fronteras borrosas entre la civilización y la barbarie, tema que obsesionaba al círculo de amigos y familiares que rodeaban a Ocampo. Muchos de ellos, cuenta Andrés Avellaneda, “soñaban con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo” (104). Malva rechaza lo que su mundo considera “civilizado” y actúa como caníbal para devorar lo que

la civilización ha hecho de ella. Si huye al Brasil, lejos de las alfombras, las pianistas y las tediosas esperas, la barbarie o la muerte son para ella su refugio y su salvación.

Conclusión

En “El árbol grabado” Ocampo teatraliza el castigo de Clorindo para así exhibir el abuso del poder del abuelo y también la malicia de los niños que copian y perpetúan el comportamiento de los adultos. En “Las vestiduras peligrosas” Artemia hace de cada ropa un performance para desafiar y rechazar las normas pacatas que impone la sociedad patriarcal. En la última salida, vestida de “muchachito”, Artemia tampoco consigue burlar el sistema vigilante y muere por “tramposa”. Finalmente, el performance del caníbal representado por Malva lleva a pensar en la mujer burguesa insatisfecha con su entorno. Devorarse su cuerpo y transformarse en un animal, es la vía de escape que encuentra para huir de la civilización. En cada uno de estos cuentos, los cuerpos son espacios de sufrimiento, tormento y dolor. Estos cuerpos se exhiben públicamente y al hacerlo, la escritora exhibe también las relaciones de poder, abuso del poder y resistencia entre hombres y niños, hombres y mujeres, mujeres y ciudad.

CAPÍTULO 4

LA MÁSCARA Y EL DISFRAZ EN *CORNELIA FRENTE AL ESPEJO* (1988)

Introducción

En el mundo occidental el significado de la palabra “máscara” estuvo vinculado al de “persona”. Tanto la palabra griega *prosópon* como la palabra latina *persona* se utilizaban para designar a la máscara. Antonio Tursi en una ponencia titulada “De máscara a persona” expone que el origen de la palabra “persona” lo da el gramático latino Gabio Basso. El testimonio de Basso quedó registrado en *Noches Áticas*, obra del historiador Aulo Gelio (siglo II). A su vez, el pasaje lo tradujo Julio Cortázar en su novela *Rayuela*. Dice así:

Sabia e ingeniosa explicación, a fe mía, la de Gabio Basso, en su tratado *Del origen de los vocablos*, de la palabra *persona*, máscara. Cree que este vocablo toma origen del verbo *personare*, *retumbar*. He aquí cómo explica su opinión: ‘No teniendo la máscara que cubre por completo el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas direcciones, se estrecha para escapar por una sola salida, y adquiere por ello sonido más penetrante y fuerte. Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona*, y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga la letra o en ella’ (Tursi 4).

Por lo tanto, la palabra “persona” en latín viene del verbo *personare* que quiere decir “retumbar”. El motivo que encuentra el gramático es funcional: la máscara hace que el sonido de la voz no se disperse, sino que se concentre y salga más fuerte por la apertura a la boca (Tursi 4).

El uso de la máscara se remonta a las antiguas civilizaciones de Egipto, Grecia y Roma. El teatro estuvo en la Antigua Atenas, como también en muchas otras culturas, relacionado a la celebración de festivales y rituales de carácter religioso. Las fiestas atenienses más populares fueron las “Dionisias Ciudadanas” consagradas en honor al dios Dionisio, cuya estatua era trasladada desde la ciudad de Eléuteras (Beocia) a Atenas. En aquellos días se llevaban adelante concursos dramáticos en los que tres autores presentaba cuatro piezas: tres tragedias y un drama satírico. Durante los seis días de fiesta se ponían en escena un total de

diecisiete obras, además de los cantos del primer día. La máscara era un accesorio fundamental que formaba parte del vestuario de las representaciones griegas. Los actores griegos empleaban las máscaras o ocultaban su cara con barro y azafrán. Con el tiempo, los artesanos alcanzaron gran realismo en las máscaras, que además eran enormes y vistosas. La máscara representaba el carácter general del papel, indicando especialmente la edad y el sexo del personaje, su condición y el sentimiento que de él se apoderaba. El actor podía cambiarse la máscara según la escena que interpretaba, pero mientras estuviera en ella, sus rasgos fijaban una expresión que podía ser trágica, grotesca o cómica, susceptible de percibirse desde lejos. El uso de la máscara limitaba los gestos pero como dejaba ver los ojos, el actor contaba todavía con algunos juegos de fisonomía (Badillo 21).

En el presente capítulo examinaré tres cuentos: “La máscara”, “Los celosos” y “El banquete”. En “La máscara” una niña cuenta que en las fiestas de disfraces nunca la dejaban elegir el disfraz que a ella más le gustaba, siempre terminaba vistiendo disfraces que otros elegían por ella. Hacia el final del cuento la máscara de holandesa que en esa oportunidad debió usar, se funde con su propia cara y al mirarse al espejo no reconoce su propio rostro. En “Los celosos” Irma Peinate es una mujer que para satisfacer al marido recurre a un arsenal de pelucas, pestañas postizas, tacones altos y mucho maquillaje. Un día el marido la ve sin nada y cree que esa no es su mujer. En “El banquete” la humanidad entera se ha acostumbrado a llevar máscaras. Las caretas han hecho que la belleza, la fealdad, la juventud y la vejez dejen de tener importancia. En cada una de estas historias, la identidad es un tópico que se repite de manera constante y, junto a la identidad, el tema de la juventud, la vejez, la belleza transitoria y la muerte. Asimismo, en las tres mujeres que atraviesan estos cuentos se distingue un complejo proceso de reconocimiento personal. En las páginas que siguen propongo que la máscara es la metáfora teatral que emplea Ocampo para reflexionar sobre la inconsistencia de la identidad.

La máscara

La narradora comienza el relato en el tiempo presente y por sus palabras se infiere que es una mujer mayor lamentándose el paso del tiempo: “Soy como un árbol sin belleza, pensaba; las marcas que dejó el tiempo se borran, pero peores son las marcas de las marcas (...) Soy un mero disfraz de mí misma. Si algún crimen cometí, ¿estará pagándolo?” (322). Inmediatamente después se transporta a un tiempo pasado, cuando

era una niña y recuerda una fiesta de disfraces en la cual debió llevar unas ropas de aldeana holandesa con una máscara de sultana que la sofocaban del calor. Hacia el final de la historia, la niña se contempla en el espejo y nota que su cara y la máscara se fusionan dando lugar a una “nueva belleza” reflejada en el espejo. Tanto la mujer adulta que admite ser “un mero disfraz de (sí) misma”, como la niña que se ve forzada a llevar ropas y máscaras que la incomodan, están manifestando una angustia personal que tiene que ver con la construcción de la identidad. La anécdota perturbadora frente al espejo ocurre durante la infancia y es contada por una mujer adulta. Ocampo elige la máscara como recurso teatral para indagar sobre las problemáticas de identidad que atraviesa la mujer durante el transcurso de su vida. Para eso, las teorías expuestas por Simone de Beauvoir en *The Second Sex* a pesar de pertenecer a un período anterior a los avances feministas, han sido de gran ayuda para el presente análisis.

Simone de Beauvoir señala que a la mujer desde pequeña se le prohíben muchas actividades (la caza, la pesca, los deportes extremos) por ser exclusivas de los hombres. Luego, de adulta sigue insatisfecha porque debe cumplir con el rol de mujer, madre o ama de casa. Es decir, la mujer por cumplir con lo que otros esperan de ella pierde poco a poco sus sueños, sus metas y sus deseos, en una palabra, pierde lo que la hace singular. Este fracaso la lleva a alienarse y concentrarse en su ser: “Man’s truth is in the houses he builds, the forests he clears, the patients he cures: not being able to accomplish herself in projects and aims, woman attempts to grasp herself in the immanence of her person”(683). Por esta razón, De Beauvoir explica que el narcisismo es una actitud inherente a la mujer y no al hombre. El proceso de alienación narcisista, dirá Beauvoir, se da frente al espejo cuando contempla su rostro y también por medio del teatro. La mujer representa roles dictados por otros y al hacerlo, vivirá lamentándose todo lo que no ha podido ser : “Without beauty, brilliance or happiness, woman will choose the character of a victim, she will obstinately embody the *mater dolorosa* (...) she will be the unhappiest woman in the world” (689). A continuación, propongo que la máscara metamorfoseada en el espejo es el recurso teatral que utiliza Ocampo para reflexionar sobre los conflictos que padece la mujer que se ha visto forzada a seguir roles impuestos, tal como lo explica Beauvoir en los fragmentos recién citados.

Comienza el relato con la descripción de una vieja casa donde existía un armario “con innumerables antifaces, caretas, dominós, vestidos con capuchón de raso que inundaban los estantes” (322). Para la niña el

armario “inundado de disfraces” es un espacio atractivo donde la posibilidad de ser alguien diferente podría llegar a transformarse en un proceso lúdico y viable, no obstante a ella nunca le dan el disfraz que más le satisface: “Había un vestido largo, amarillo de un lado y negro del otro; brillaba; era mi preferido; pero a mí me tocaba siempre, para carnaval, el disfraz de diablo, que no me gustaba; o el de holandesa, demasiado abrigado; o el de manola, demasiado lujoso” (322). Ya se ha visto en otros relatos la importancia que Ocampo le da a las ropas y cómo éstas afectan a quienes las llevan puestas.³⁸ En referencia a esto, Kenneth Pickering en *Key Concepts in Drama and Performance*, considera que el disfraz tiene el poder de “moldear y fortalecer el carácter de quien lo lleve” (181). En consecuencia, en el momento en el que a la protagonista de este relato se le imponen determinados disfraces, se le estaría forjando un carácter particular. Ocampo está retratando por medio de esta niña insatisfecha, las ideas feministas de Simone de Beauvoir cuando arguye: “The girl does not dare to be enterprising, to revolt, to invent, doomed to docility, to resignation, she can only accept a place that society has already made for her. She accepts the order of things as a given” (344). La narradora revela la docilidad y resignación a la que hace referencia Beauvoir en las palabras que emplea para manifestar su enojo: “A mí me tocaba”, “yo nunca conseguía”, “me pusieron” (322). Ella no quiere ser diablo, ni holandesa ni manola, pero esos son los disfraces que otros elijen en su lugar.

En Ocampo la identidad impuesta es un tema que se reitera frecuentemente.³⁹ Patricia Klingenberg analiza este aspecto de la obra: “Ocampo explora las cuestiones del ser y de la identidad por medio de muchos sustitutos del espejo: con la figura del doble, con fotografías, retratos pintados, estatuas, sombras, y descripciones físicas que mantienen viva la conciencia especular” (276). En esta oportunidad, la detallada mención que la narradora hace de los disfraces es la analogía que elige la escritora para exhibir la conflictiva construcción de la identidad en la mujer que comienza desde su más temprana infancia. En efecto, a lo largo del cuento la desilusión se menciona reiteradas veces: “Todos los años aparecía algún nuevo disfraz en el armario;

³⁸ En “La casa de azúcar” Cristina comienza a comportarse de manera diferente cuando lleva el vestido que pertenecía a Violeta, la antigua propietaria de la casa. En “El vestido de terciopelo” el cuento entero gira alrededor de un vestido que tiene bordado un dragón de lentejuelas. En “Las vestiduras peligrosas”, las mujeres que llevan puestas las mismas ropas sensuales que Artemia son asesinadas y violadas.

³⁹ El conflicto Cristina/Violeta en “La casa de azúcar”, las niñas físicamente idénticas en “Las dos casas de Olivo”, El niño y la figurita en “El cuaderno” y la mujer obsesionada con su caballo en el cuento “Azabache”, son sólo algunos ejemplos.

disfraces nacidos de un almohadón o de una cortina que servirían de manto o de falda, pero yo nunca conseguía el amarillo de un lado y el negro del otro; era para personas grandes y yo era chica” (322). El surgimiento de nuevos disfraces confeccionados a partir de los más disímiles materiales funciona también para pensar sobre el poder de una sociedad que fabrica, construye y fija roles. Beauvoir explica que la niña comprende rápidamente que su rol debe ser pasivo porque otros han decidido por ella: “She accepts the order of things as a given” (344).

El disfraz y la máscara, elementos propios del teatro, son ideales para indagar sobre el papel que se le asigna a la mujer. Patrice Pavis en el *Diccionario de dramaturgia* declara que con la máscara “observamos a los otros estando uno mismo a cubierto de las miradas. La máscara libera las identidades y las prohibiciones de clase o sexo” (300).

Desde el comienzo del cuento, se observa en la narradora una fascinación por los trajes y máscaras que encuentra en el armario del viejo caserón. No obstante, disfrazarse para ella no es un acto “liberador”, por el contrario, la sofoca: “Me disfrazaron con el vestido de holandesa: un auténtico traje de aldeana. Las trenzas de lana que me pusieron y la falda abrigada y la cofia y el delantal, todo era de lana, salvo la careta, que era de sultana. Era verano y me moría de calor” (322). Una vez más, el lenguaje empleado -- “me disfrazaron” -- implica un acto inducido por terceros y una falta de consideración total para con la niña. Como resultado, el disfraz conflictivo incomoda a su dueña. Además provoca cierta ambigüedad no sólo porque la máscara de sultana no corresponde al disfraz de aldeana, sino también por ser un traje para climas fríos que está siendo usado durante una fiesta de verano. Por lo tanto, hay en el disfraz de aldeana un desajuste en diferentes niveles del cual emerge una identidad quebrada y confusa: ropa de aldeana/cara de sultana, ropas abrigadas/clima cálido. Pickering analiza la importancia del disfraz en el teatro y lo compara con las ropas que vestimos diariamente: “The clothes we wear are part of the role we play and the impression of ourselves that we wish to project” (182). Las ropas que otros le impusieron no son las ropas que la niña quiere vestir. Ella misma comenta: “No se divierte esta chica, dijo alguien, al ver mi inmovilidad” (322). El disfraz de holandesa que debe llevar la paraliza porque no se siente cómoda ni a gusto.

La presencia del espejo es otro elemento que aparece de manera persistente en la narrativa de Ocampo. En muchas historias las mujeres están contemplándose frente a un espejo.⁴⁰ De acuerdo con Beauvoir, la mujer que desde niña ha sido condicionada a representar determinados roles carece de una identidad singular. Por eso, recluirse en el espejo es la solución que encuentra, porque la imagen que le devuelve el espejo es lo único tangible de lo cual puede aferrarse. La filósofa lo resume de este modo: “What satisfies the soul is that, while the mind will have to prove its worth, the contemplated face is here, today, given and indubitable” (685). Me interesa prestar atención a los términos “given” y “indubitable” que utiliza Beauvoir para referirse a la cara reflejada en el espejo. De acuerdo con esta cita, el espejo le ofrece a la mujer cierta consistencia sólida e incuestionable. No obstante, la protagonista del cuento parece experimentar algo muy diferente: “Se estaba derritiendo mi careta. Me miré en un espejo. No me reconocí” (322). La máscara y la cara han comenzado a fusionarse y la niña se encuentra ante un rostro desconocido. Beauvoir por su parte, piensa en el espejo como un espacio de confort que le produce satisfacción a la mujer: “Outside these narrows limits, things are no more than disorganised chaos, the world is reduced to this piece of glass where one image shines: the One and Only” (685). En el cuento de Ocampo, la narradora también hace referencia a un caos desorganizado pero a diferencia de Beauvoir, ella padece el caos cuando se mira en el espejo: “En vano cambié la posición de la careta sobre mi cara: a la altura de la boca, para poder tirar la lengua, quedaron los ojos, para ver mejor”(323). Es una máscara caótica que no responde a la voluntad de su portadora. Por donde debería proyectarse la voz están los ojos, por lo que la lengua queda paralizada. Se podría decir que la niña ha quedado sin voz. No sólo la han forzado a llevar un rostro extraño, también le han sacado la voz. No tiene la posibilidad de vestirse ni de expresarse libremente. También, es necesario subrayar que la careta de “sultana” implica un rostro doblemente cubierto: las mujeres de los sultanes suelen cubrirse el rostro. Además, si recordamos que los sultanes por lo general son asociados con el harem, a la niña se la obliga a llevar una careta de origen oriental que de por sí tiene connotaciones machistas en la cultura occidental.

Para la mujer que recuerda este episodio, mirarse en el espejo es un instante revelador en el cual descubre una cara extraña que la angustia: “La máscara impávida no condescendía a obedecerme y seguía

⁴⁰ Recordar “El vestido de terciopelo”, “El sótano”, “Las vestiduras peligrosas”, “Cornelia frente al espejo”.

mirándome sin verme, con sus ojos ocultos. Las mejillas palidecían, el dibujo de los párpados también” (323). Gisela Cánepa Koch en *Máscara: transformación e identidad en los Andes*, muestra que en el teatro “el actor que lleva una máscara teatral es despojado de su persona y queda al servicio del personaje de la máscara”(30). La metamorfosis que la niña experimenta tiene relación con el proceso por el cual el actor atraviesa al ser absorbido por la máscara teatral. Ahora bien, Ocampo parecería estar empleando la máscara para retratar una suerte de “esclavitud” entre la niña y el rol que otros han decidido darle. En palabras de Beauvoir: “This is the role her entourage thus envisages for her future, as she envisages it herself” (342). La mujer que describe la anécdota recuerda el momento de “resignación” y “aceptación” al que se vio sometida cuando otros decidieron por ella la identidad que debía asumir. La máscara que empieza a palidecer hace pensar en una identidad ambigua. Los límites entre la persona real y el rol que interpretan se borron y dan lugar a un rostro irreconocible.

La narradora luego lamenta el pesar que sufre oculta detrás de la máscara: “Debajo del cartón, el sudor cayó de mi frente a mis ojos, prorrumpiendo casi en llanto, pero nadie veía lo que pasaba detrás de ese cartón, duro e interminable como la máscara de hierro” (323). La comparación con la “máscara de hierro”⁴¹ no es fortuita, pues lo que la narradora estaría indicando es que ella al igual que el personaje legendario de la máscara de hierro, posee un secreto íntimo que la atormenta. Esta máscara que le obligaron a llevar no representa una identidad, sino un pedazo de “cartón duro” que la aísla del resto. De modo parecido, Beauvoir escribe: “Women feel misunderstood, their family and friends do not recognise --or inadequately recognise --their singularity (...) they hold a *secret inside them* (...) they know their official biography is not to be confused with their real history” (subrayado personal 690). El “secreto oculto” lo llevan el hombre de la máscara de hierro, la mujer descrita por Beauvoir y la niña del cuento. Cada uno de ellos son víctimas de sus circunstancias porque son

⁴¹ “El hombre de la máscara de hierro” es un misterioso personaje francés de los siglos XVII-XVIII, que fue encarcelado por razones desconocidas en la prisión de la Bastilla. Mientras estuvo en prisión su rostro fue cubierto con una máscara probablemente hecha de terciopelo, aunque la leyenda dice que era de hierro. La primera referencia a su existencia la hizo el filósofo Voltaire con su obra *El siglo de Luis XIV*. Según la leyenda, el personaje murió en 1703 y fue enterrado en el cementerio de San Pablo, en París, con el seudónimo de *Marchiali*, pero su verdadero nombre y las razones por las cuales había sido encerrado eran considerados secreto de Estado. Otra referencia es la de Alejandro Dumas, quien en el siglo XIX escribe *El vizconde de Bragelonne*. Dumas cuenta que el “hombre de la máscara de hierro” probablemente era un hermano de Luis XIV de Francia, nacido gemelo, o de relaciones extramatrimoniales de Ana de Austria con el duque de Buckingham.

obligados a llevar una máscara o a interpretar un rol que les ha sido atribuido a la fuerza. La “biografía oficial” a la que hace referencia Beauvoir sería el papel que deben interpretar para complacer al resto, sean familiares y amigos, la sociedad o un reino entero en el caso del personaje de la máscara de hierro. La “historia real” es la identidad singular e íntima que la mujer ha debido sacrificar para encarnar el rol de madre, esposa o ama de casa. A fuerza de llevar un sinfín de máscaras, poco a poco esa “historia real” ha ido desvaneciéndose. La mujer ya no sabe diferenciar cuál es la máscara y cuál es su verdadero rostro (o historia real). El cuento ilustra esta superposición de identidades--biografía oficial/historia real--por medio de la mujer que recuerda el episodio de la máscara frente al espejo. Esta metamorfosis entre el rostro y el cartón hace pensar una vez más en las teorías previamente citadas de Cánepa Koch quien señala que el actor de teatro que se ve absorbido por la máscara “pierde su identidad y se vuelve como un autómatas sin voluntad” (30).

Hacia el final del cuento, la narradora nota cierta belleza en la máscara:

Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo, creyendo que el cambio se debía a que entonces me miraba en un espejo diferente (...) Me acerqué hasta tocarlo, lo sentí frío sobre mi frente, tierno de pronto como un abrazo. La humedad del sudor me refrescó. Sentí renacer el triunfo de una pequeñísima belleza en aquella máscara extraña, porque se había humanizado. Nunca fui tan linda, salvo algún día de extraordinaria felicidad en que tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba (323).

La mujer recuerda sentirse finalmente a gusto con la belleza “humanizada” que le devuelve el espejo. No obstante, las líneas que le siguen: “Algún día ... tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba” hace pensar en una máscara en continuo movimiento. Beauvoir dirá al respecto: “Some women create a figure whose role they consistently play” (688). Para la filósofa, la mujer que ha decidido alienarse en su propio *self* está representando un performance constante que le da cierta satisfacción porque le permite aferrarse a algo que la diferencia de la generalidad a la que ha estado siempre encasillada: “A wife, a mother, housewife, or one woman among millón of others” (687). Por lo tanto, el “triunfo” que la narradora percibe al verse bella en la nueva imagen reflejada en el espejo sigue siendo una ilusión. Beauvoir opina al respecto: “She cannot grasp herself as a totality, a plenitude, she cannot maintain the illusion of being itself- for itself” (697). La

“pequeñísima belleza” es otra máscara más que ella quisiera ver humanizada, pero no es más que eso, el fracaso de algo que no alcanza a ser pleno ni real. El final del cuento retoma el principio: “Soy un mero disfraz de mí misma. Si algún crimen cometí, ¿estaré pagándolo?” (322). No tiene de dónde aferrarse porque su vida es un compendio de disfraces que han ido superponiéndose uno tras otro. El crimen que se pregunta estar pagando tiene que ver con haber renunciado a su verdadero ser y la imposibilidad de reconocerse en el espejo lo interpreta como un terrible castigo que cree estar pagando.

En este cuento la escritora reflexiona sobre el conflictivo proceso de reconocimiento que progresivamente termina siendo un fracaso. Las máscaras y los roles no le permiten a la mujer diferenciar la careta del verdadero rostro. Es significativo que sea una mujer adulta la que empiece recordando la anécdota frente al espejo. A través de la memoria, la mujer parecería querer transportarse al pasado y descubrir la esencia de su ser cuando era una niña. El esfuerzo resulta inútil porque su vida entera ha sido una suma de disfraces superpuestos.

Los celosos

La protagonista de esta historia es Irma Peinate, una mujer tremendamente coqueta que para complacer al marido no se quitaba “ni para dormir” los lentes de contacto azules ni los zuecos con plataformas que la hacían más alta. Hacia el final de la historia, el esposo la persigue creyendo que está engañándolo con otro hombre y al verla salir de un edificio la golpea con un paraguas. En ese instante a Irma se le caen los postizos, los lentes y los tacones que llevaba puestos. El esposo al verla sin nada, le pide disculpas y agrega: “Creí que era mi esposa. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo” (347). La exagerada belleza fabricada de Irma Peinate lleva a reflexionar en las teorías expuestas por Judith Butler en *Gender Trouble* y *The Sex Which is Not One* de Luce Irigaray. Butler declara que se llega a ser hombre o mujer mediante actos repetidos que dependen de convenciones sociales de hacer algo en una cultura. Es por eso que el género es performativo, porque es en efecto una actuación, un hacer y no una propiedad que los sujetos poseen antes de su

“actuación”.⁴² Luce Irigaray por su parte, define a la feminidad como un “rol, una imagen, un valor impuesto en las mujeres por sistemas de representación masculina” (84). Teniendo estas dos propuestas en consideración, planteo que el exceso de coquetería⁴³ de Irma Peinate es empleando palabras de Irigaray, una “mascarada femenina” montada por y para el esposo, representante de un sistema patriarcal que como bien argumenta Butler, “acepta, rechaza y castiga” determinadas normas de conducta (139).

Apenas comienza el relato, el narrador especifica que Irma Peinate fue siempre una mujer coqueta, pero “aún más de casada” (343). Inmediatamente después enumera una cantidad exacerbada de accesorios y artículos de belleza que Irma Peinate jamás se quitaba tales como el colorete de las mejillas, el rouge de los labios, las pestañas postizas y las uñas largas y nacaradas. Todos estos artilugios falsos que Irma utiliza para verse bella lo hace a escondidas del marido, pues el narrador aclara repetidas veces que él “no sabía que Irma era miope”, “tampoco sabía que tenía labios finitos” y “tampoco sabía, y esto es lo más grave, que Irma no tenía los ojos celestes”. Irma Peinate se vuelve “aún más coqueta de casada” porque su cuerpo ha pasado a ser propiedad de su esposo. Simone de Beauvoir en *The Second Sex* analiza las relaciones de poder que se establecen cuando un hombre y una mujer contraen matrimonio:

He desires his beloved be beautiful. The ideal of feminine beauty is variable, but some requirements remain constant, one of them is that since woman is destined to be possessed, her body has to provide the inert and passive qualities of an object (...) the body thus appeared to man as his thing(182).

La posesión a la que hace referencia Beauvoir es posible asociarla con el título “Los celosos” que Ocampo decidió darle al cuento. Los celos es una emoción que nace cuando una persona percibe una amenaza hacia algo que considera como propio. El esposo es el que personifica la figura del “celoso” ya que se comporta como si Irma Peinate fuera una posesión suya que es necesario vigilar.

⁴² En capítulos anteriores se examinaron varios cuentos a la luz de las teorías de Judith Butler. Recordar: “El vestido de terciopelo”, “Las vestiduras peligrosas” y “Malva”.

⁴³ La palabra “coqueta” en Argentina tiene que ver con la vanidad. Una persona coqueta es una persona que se preocupa de verse bella.

Irma Peinate toma al pie de la letra los estándares de belleza física que su esposo expresa abiertamente. Beauvoir señalará: “The woman’s body is an object to be purchased, for her it represents capital she has the right to exploit” (456). En efecto, este “capital” con el que Irma Peinate cuenta toma la forma de un desmedido performance femenino para satisfacer los deseos de su exigente esposo. El narrador aclara que ante los deseos del esposo, Irma no quería “defraudarlo” y por eso usaba lentes de contacto celestes. Irigaray en *The Sex Which is Not One* hace referencia a la “mascarada femenina” en la cual la mujer “loses herself and loses herself by playing on her femininity” (84). La expresión “mascarada” Mary Anne Doane en “*Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator*”, la define así: “The concept of masquerade is employed not to illuminate the agency usually associated with spectatorship, but to designate a mode of being for the other” (42). Irma Peinate actúa y es de determinada manera para el esposo. Además, el apellido “Peinate” es otro indicio que Ocampo elige con humor para reforzar los mandatos de belleza física. No es casual que el apellido sea un verbo referente a la vanidad femenina (peinar) y que encima esté conjugado en modo imperativo. No sólo el esposo le sugiere cómo debe vestirse y verse, sino que también su nombre le ordena estar siempre pulcra y arreglada. Si suponemos que lleva el apellido de soltera, entonces el mandato de estar peinada/arreglada se remonta a la primera figura masculina con la que Irma ha tenido contacto, su padre. Por lo tanto, sería difícil discernir en qué momento exacto de su vida Irma empieza a hacer de su feminidad una mascarada.

El prototipo específico de mujer que el esposo espera ver sigue los parámetros europeos: “Me casaré con una rubia de pestañas oscuras como la noche y de ojos celestes como el cielo de un día de primavera”; “su estatura fue siempre motivo de admiración, de comentarios sobre las transformaciones de la raza”; “alta, de ojos celestes, de boca sensual, de labios gruesos, de cabellos ondulados, bien dorados” (343-5). El cabello “rubio” o “dorado”, “los ojos celestes” y la “altura” idealizan una mujer que tiene que ver con razas nórdicas o anglosajonas muy alejadas al latinoamericano autóctono que se caracteriza por ser de estatura baja y cabellos gruesos y negros. De hecho, hace referencia a las “transformaciones de la raza”, lo cual lleva a pensar que Irma Peinate no sólo lleva una máscara de belleza que la diferencia de mujeres feas y bajas, sino también le da cierta superioridad de raza. Igualmente, el esposo también asegura: “Sos el tipo de mujer moderna que tiene aceptación en todos los círculos” (344). De este modo, la crítica que se descubre de este cuento excede los

estándares de belleza patrocinados por una sociedad machista. El espectáculo de postizos, pelucas y tacones se torna en una “máscara colonial” que eleva al europeo por sobre el latinoamericano y le permite a Irma Peinate esconder sus verdaderos rasgos y ser aceptada en cualquier grupo social. Es interesante observar que algo parecido ocurría en el cuento anterior “La máscara”, en el cual la niña es disfrazada con ropas de holandesa. Parecería que la escritora repite el disfraz europeo y al hacerlo denuncia un complejo de raza, una intención de ocultar los orígenes americanos detrás de las máscaras. En referencia a esto, Rosalba Campra en su obra titulada *América Latina: la identidad y la máscara* arguye que América es el mundo nuevo inaugurado y legitimado por la mirada europea: “La conducta mimética aparece entonces como la única existente y la máscara como el único rostro aceptable (...)

El problema de una definición del ‘ser nacional’ y del ‘ser latinoamericano’ parece obsesionar al latinoamericano” (18-19). Las referencias al mundo europeo en los cuentos de Ocampo resultan en este sentido especialmente significativos, en especial por los vínculos estrechos que la familia Ocampo siempre mantuvo con Europa.⁴⁴

La máscara que Irma Peinate debe adoptar es un proceso de transformación doloroso que implica ciertos sacrificios extremos: “Para no deshacer su peinado, dormía sobre cinco almohadones de distintos tamaños. La posición que debía adoptar era sumamente forzada e incómoda” (344). En relación a esto, Doane en el ensayo previamente citado declara:

The masquerade is not a joyful or affirmative play but an anxiety-ridden compensatory gesture, a position which is potentially disturbing, uncomfortable, and inconsistent, as well as psychically painful for the woman. It is socially ‘inappropriate’ behavior(47).

De igual modo, Butler afirma: “Performativity has to do with repetition, very often the repetition of oppressive and painful gender norms” (234). En efecto, el narrador comenta que en poco tiempo Irma Peinate: “consiguió una seria desviación de la columna vertebral, pero no dejó por ese motivo de cuidar su peinado”

⁴⁴ Se acusó a la revista *Sur* de no mostrarse lo suficientemente interesada en los problemas específicos del continente y tampoco en la realidad argentina. Victoria Ocampo en numerosas ocasiones expresó el deseo de desentrañar la verdad de América, pero para muchos esa intención quedó siempre oculta tras el ideal europeo (Suárez Hernán 36-8).

(344). Este sacrificio doloroso al que las mujeres están indefectiblemente encadenadas se insinúa reiteradas veces en los cuentos de Ocampo.⁴⁵ En el cuento anterior “La máscara” se vio cómo una niña padecía los disfraces que le obligaban llevar por ser demasiado calurosos. Tanto la niña de “La máscara” como Irma Peinate deben llevar máscaras y en cada caso, la máscara es “uncomfortable and psychically painful” en palabras de Doane.

El performance o mascarada femenina que Irma Peinate lleva adelante es para agradar al marido, no obstante el narrador insiste repetidas veces que él “no sabía” que Irma “se comía las uñas, que era miope o que sus pestañas eran cortas”. El esposo desconoce la verdadera apariencia de Irma Peinate, ni siquiera sabe cuál es el color real de los ojos de su mujer. Se aprecia un grado de ceguera inconsciente de parte del que vendría a ser el destinatario principal de esta suerte de espectáculo de la feminidad. El hombre exige y hasta verbaliza lo que espera contemplar cada día: “A ver mis ojitos celestes de Madonna” (343). Irma entonces se disfraza de “Madonna”, de “mujer moderna” o de “rubia alta y sensual” porque ese es el disfraz que necesita para no decepcionarlo. Al igual que la ilusión teatral que recrea un mundo ficticio sobre el escenario con el fin de entretener a un público expectante, la belleza de Irma Peinate es también un espejismo. En efecto, en cierta oportunidad se enfrenta con el esposo y en las palabras de Irma se escucha un lamento, como si estuviese agotada de estar haciendo de su apariencia física un permanente espectáculo:

A veces me dan ganas de querer a una mujer que fuera lo contrario de lo que sos. Así estaría más tranquilo.

—¿Qué sabés? ¿Acaso no hay otras cosas que la altura, el pelo, los ojos celestes, las pestañas?

—Si lo sabré. Pero, asimismo, convendría que fueras menos vistosa.

—Vamos, vamos. ¿Querés acaso que me vista de monja?

—Y ese collar de perlas que se entrevé cuando sonreís, es lo más peligroso de todo.

—¿Querés que me arranque los dientes? (345-6).

Irma se atreve a decirle que “hay otras cosas” más allá de la altura, el pelo y las pestañas, sin embargo él insiste con la apariencia física pues le dice que ojalá fuera menos “vistosa” y que su sonrisa es “peligrosa”. Irma

⁴⁵ “Las vestiduras peligrosas”, “El vestido de terciopelo”, “Azabache”, “La máscara”, “La propiedad”.

intenta hacerle ver que sus deseos son extremos: o debe recluirse en las sotanas de una monja o debe arrancarse los dientes para que otros no aprecien su hermosa sonrisa. No hay punto medio para el hombre. Una vez que la mujer ha hecho de su cuerpo un disfraz atractivo y “peligroso”, el esposo se arrepiente porque le causa celos imaginar que otros estarán mirando a su mujer. En efecto, la mascarada que Irma construye alrededor de su persona busca la aprobación del esposo, pero también el consenso del resto de los hombres y mujeres. Para Beauvoir: “This man to whom she is pledged to the end of time embodies all Man in her eyes”(473). Como resultado, el espectáculo que se inicia en el hogar se expande a otros ámbitos sociales --el consultorio del dentista, las clases de natación--y también públicos, como pueden ser la calle o el supermercado. Es una actuación que no le da a la mujer tiempo para respirar ni descansar. Tampoco le da tiempo de ver o descubrir su verdadero rostro. Al igual que en el cuento “La máscara” donde cara y careta se fusionan dando lugar a un nuevo rostro, aquí también a Irma Peinate le es imposible diferenciar la esencia original del performance. Para Butler: “The distinction between the ‘inside’ truth of femininity, considered as a psychic disposition or ego-core, and the ‘outside’ truth, considered as appearance or presentation, produces a contradictory formation of gender in which no fixed truth can be established” (234). Es difícil de establecer una verdad porque la mujer es una construcción que sigue roles y sistemas regulados e ideados por patrones masculinos. La obediencia es tal que progresivamente termina por “perderse”, como afirma Irigaray, en este rol de la feminidad que decide interpretar.

Es indudable que el esposo es el que dictamina cómo debe verse Irma Peinate y ella como resultado, se viste por y para él. Los sacrificios a los que se ve sometida no se acaban allí, Irma tiene un accidente andando a caballo, se le rompe un diente y teme que su esposo la vea con un diente roto. Resuelve entonces no abrir la boca por un buen tiempo: “La coqueta volvió a su casa fingiendo tener una afonía y no abrió la boca durante un mes” (344). No sólo hace de su cuerpo un disfraz “vistoso” para que su esposo admire, sino que también se transforma en un objeto enmudecido. Este es otro punto en común que comparte con el cuento “La máscara”. Tanto la niña que inútilmente intenta acomodarse la careta como Irma Peinate quedan sin voz. Se advierten aquí las ideas de Irigaray: “Women’s social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to ‘masculine’ systems of representation which disappropriate

her from her relation to herself and to other women” (85). Se evidencia una forma de control social sobre la mujer que la condiciona a llevar máscaras, pero también a permanecer callada. La voz la tiene el hombre y es la voz del hombre la que le ordena a la mujer ser un objeto pasivo y obediente.

Hacia el final de la historia Irma Peinate debe ir a ver al dentista para que le arregle el diente roto. El esposo desconfía de su mujer y sospecha que se está viendo a escondidas con otro hombre, por lo que decide perseguirla. Cuando Irma deja el consultorio del dentista, el narrador comenta: “El ascensor se llevaba a la paciente entre sus rejas como a una prisionera” (346). El concepto de la mujer encarcelada ya se había visto en el cuento “El vestido de terciopelo”, cuando Cornelia Catalpina confiesa: : “Es maravilloso, pero pesa. Es una cárcel. ¿Cómo salir?” (146). La cárcel es el espacio metafórico que se emplea para ilustrar a la mujer y su condición de encierro en una sociedad que la aprisiona hasta sofocarla. En esta ocasión, las rejas del ascensor “se llevan” a Irma Peinate como si se tratara de un viaje sin retorno del cual ella no puede huir. Una vez que sale del ascensor, el esposo demuestra violentamente sus celos:

Ciego de rabia blandió el paraguas y, al asestar a Irma un golpe en la cabeza, le rompió el premolar recién colocado y simultáneamente se le cayeron los cristales de contacto, las pestañas, los postizos de su peinado; las sandalias altas fueron a parar debajo de un automóvil. No la reconoció. Discúlpeme, señora. La confundí. Creí que era mi esposa --dijo perturbado--. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo (346-7).

Los celos provocan que el esposo se sienta inseguro y por eso, se vuelve opresivo y violento, privando a Irma de su libertad. El esposo de Irma inventa su propio sufrimiento exigiendo lo que exige. Como resultado, el artificio que en un principio había sido montado por él, es literalmente desmantelado --“caen los lentes, las pestañas y las sandalias”. Mary Russo en *Female Grottesque. Carnival and Theory*, afirma: “Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger (...) In the everyday indicative world, women and their bodies, certain bodies, in certain public framings, in certain public spaces, are always already transgressive – dangerous, and in danger” (60).⁴⁶ Irma Peinate se encuentra en una zona peligrosa. Su cuerpo ha pasado a ser posesión del padre, del esposo, de un sistema regulado por parámetros masculinos. La pérdida es tal que le es

⁴⁶ El peligro que sufren las mujeres sensuales es evidente en el cuento “Las vestiduras peligrosas”.

imposible diferenciar el verdadero rostro de la máscara. Su existencia se vuelve ambigua y frágil. Lo peor no es el hecho de que la mujer ha hecho de su cuerpo una “mascarada”, sino el espacio de vulnerabilidad en el que se encuentra. Un espacio de fácil acceso para las estructuras de poder que perpetúan el control y la sumisión.

El banquete

Gracias a un maremoto que acabó con la vida de millones de personas, el narrador cuenta que el mundo podrá seguir aprovechando de los recursos necesarios que habían empezado a agotarse. La humanidad decide entonces celebrar esta afortunada catástrofe con un banquete. Élide Faisjus, una de las organizadoras del banquete, se prepara para el evento en su dormitorio que está repleto de máscaras. La humanidad entera se ha acostumbrado a llevar máscaras, eliminando de esta manera los problemas de la vejez y la fealdad. A continuación propongo que la máscara tiene una función subversiva que busca desafiar el orden natural del tiempo, ya que las personas dejan de verse viejas y ya nadie quiere morir. Para los fines de este cuento las ideas que Mijail Bajtin desarrolla en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* han sido centrales. Es necesario aclarar que Bajtin diferencia el teatro convencional del carnaval. Las personas que participan en el carnaval son simultáneamente actores y espectadores. Más que un espectáculo que debe observarse, el carnaval es una fiesta vivida por todos porque no hay vida fuera del carnaval. Respecto a la máscara, Bajtin comenta lo siguiente: “La máscara está relacionada con la alegría del cambio y la reencarnación (...) La máscara se relaciona con la transición y la violación de los límites naturales” (40). En “El banquete” las máscaras son empleadas para desafiar el devenir de la muerte. Ocampo de este modo, ilustra el poder subversivo de la máscara que según Bajtin tiene la capacidad de burlar formas fijas y rígidas (36).

La descripción del dormitorio de Elida Faisjus se destaca por la cantidad de máscaras que cuelgan de un hilo: “Frente a los espejos altos y circulares de su cuarto, elegía las máscaras que colgaban de un hilo dorado entre el resto de los atuendos que parecían miniaturas. La máscara era para ella lo más importante” (334). Ocampo incluye también espejos en la habitación de la protagonista. La composición visual de espejos y máscaras acentúa casi de manera hiperbólica la importancia que tiene la imagen para Elida. De hecho el narrador agrega: “Las máscaras se destacaban: era casi lo único que se veía en el cuarto” (334). En el dormitorio

que es el espacio donde la mujer se arregla para salir al mundo, el resto de las prendas parecen “miniaturas” porque las máscaras ocupan todo el espacio físico y mental de la protagonista. Ninguna prenda es tan significativa como la que tiene el objetivo de cubrirle la cara y ocultar el paso de los años. En esta escena resuenan ecos de los cuentos previamente analizados en este capítulo. Mientras que en “La máscara” la protagonista que relata la historia es una mujer adulta que confiesa ser “un mero disfraz de sí misma” (322), Irma Peinate (“Los celosos”) también hace de su rostro una máscara. Es evidente la obsesión que tiene Ocampo en este período de su vida con la imagen de la mujer. No es casual que estos cuentos pertenezcan a la última etapa de su producción literaria, cuando la escritora ya había alcanzado cierta madurez y la vejez comenzaba a ser un tema que la atormentaba considerablemente.⁴⁷

Gabriela Cánepa Koch en *Máscara: transformación e identidad en los Andes* estudia el uso que se le ha dado a la máscara en las culturas y tradiciones de Occidente y argumenta que la palabra máscara fue convirtiéndose en símbolo de *cara falsa*: “La máscara es el personaje que se representa en un ‘juego’, el escudo para protegerse de un mundo exterior y hostil. La máscara fue identificada con la noción de falsedad, de metamorfosis y de representación, en el sentido de tergiversación de la realidad” (26). Para Elida las máscaras eran “lo más importante” porque son la única protección con la que cuenta para cubrir su rostro y transformar su cara. Sólo así le será posible mostrarse públicamente y dar su discurso en el banquete. Sin embargo, Elida sabe que la vejez ha alcanzado el timbre de su voz y el sonido ronco “no se corrige y se advierte en la cara a pesar de la máscara”, por lo tanto admite sentirse fea “con máscara como sin ella” (334). Ernst Benkard en su obra titulada *Rostros inmortales* escribe que “las máscaras se perpetúan en el tiempo, mientras que la degradación física es inexorable”(33). Para Bajtin se trata de “violiar los límites naturales” y según Benkard, “perpetuar en el tiempo”. Los dos aluden a la máscara como un dispositivo capaz de subvertir el orden natural de la vida y de existir a través de este nuevo rostro a modo de reencarnación. En efecto, el narrador del cuento asegura que como ya no había personas feas ni viejas, “nadie quería morir, salvo Elida”(334). Las personas asocian a la

⁴⁷ Es sabido que Silvina se creía terriblemente fea. En más de una oportunidad manifestó el disgusto que su apariencia física le producía. En una carta que le escribió en el año 1970 a su hermana Angélica, dijo así: “Creo que pasada cierta edad mejor sería no pintarse o más bien ponerse una máscara... yo no me pinto porque no podría soportar de mirarme tanto tiempo en el espejo” (Fangmann 182).

muerte con la decrepitud física, es por eso que gracias a las máscaras todos quieren vivir eternamente. Elida por otro lado, parecería no caer en la trampa de la máscara, porque para ella ya nada puede disimular el envejecimiento.

La idea de un mundo donde todos llevan máscaras evoca una sociedad donde es imposible diferenciar la edad, el género o la raza real de las personas. Cada cual asume la identidad que más le satisface. La identidad se vuelve algo transferible y descartable. No sólo eso, cada día es una oportunidad para ser alguien diferente. Esta absoluta libertad de creación individual lleva a pensar en las teorías desarrolladas por Erving Goffman en *The Presentation of Self in Everyday Life*:

Más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol (...) en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos, el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir, esta máscara es nuestro ‘sí mismo’ más verdadero, el yo que quisiéramos ser (11).

Para Goffman la máscara sería el papel que cada individuo se esmera en representar. Sin embargo, el sociólogo también explica que depende de las situaciones y de los contextos, el individuo podrá cambiar de roles. En este cuento, no hay un esfuerzo para llegar a la verdad del “yo”, precisamente por la pluralidad de máscaras con las que cuentan los individuos en sus closets. En este sentido, la teatralidad de este cuento se aproxima más a las leyes del carnaval que a las del teatro tradicional. En el teatro convencional, a cada actor se le asigna un rol determinado: el rey, el bufón, el villano, la princesa, etc. En “El banquete” en cambio, las personas llevan máscaras diferentes cada día y Elida es un ejemplo de ello: “Antes de elegir una se probaba varias porque nunca sabía muy bien cuál elegiría” (334). Cada persona no representa “un papel” sino varios papeles según el humor con que se levanten cada mañana. Precisamente por esto es que este mundo extraño de personas enmascaradas que idea Ocampo se acerca más a las reglas del carnaval. Para Bajtin, “la máscara expresa la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto identificación y coincidencia consigo mismo”(36). Al igual que en “El banquete”, la máscara del carnaval encarna el cambio y el movimiento.

En final de la historia hay dos indicios más que llevan a pensar en el carnaval, el banquete y la resurrección: “Un mundo se agolpaba en busca de asientos alrededor de la enorme y giratoria mesa cuyo mecanismo no funcionaba bastante lentamente para algunos glotones que querían repetir de cada plato (como si no hubiera otros, y otros y otros más apetecibles)” (335). Para Bajtin, la comida, la bebida y el apetito tienen que ver con la abundancia y la fecundidad: “El principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la buena comida”(20). En este cuento, la gula exasperada de los invitados es probable que se relacione con la falta de recursos que tiene a todos preocupados. Las personas devoran los platos “como si no hubieran otros”, revelando así un pánico colectivo. En “El banquete” se celebra la alegría de la vida, pero también se retrata una atmósfera apocalíptica. Todos le temen a la extinción de la raza humana.

En cuanto al tema de la resurrección, Elida anuncia en su discurso: “En este día de emociones y de esperanzas nos hemos reunido para llorar, deplorar y festejar la desaparición de mil millones de habitantes de la Tierra. Sin duda la muerte es resurrección para nosotros y esto es lo dramático del asunto” (336). Para Bajtin: “La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta” (11). Es posible rastrear una cantidad innumerable de ejemplos donde Ocampo juega con la conciliación de los opuestos: amor/odio, alegría/tristeza, belleza/fealdad, juventud/vejez. En “El banquete” la muerte y la vida son la razón por la cual Elida organiza el banquete. La resurrección se da en esta suerte de balance cósmico que le permite al resto de la humanidad seguir viviendo y también se manifiesta a través de las máscaras que todos llevan puestas. Benkard explica que las máscaras “prefiguran un nuevo crecimiento y vida, cuya promesa se encuentra esculpida sobre ellas” (33). Como resultado, el uso de las máscaras revela no sólo un deseo de persistir en el tiempo, sino también una forma visual y concreta de la resurrección: en el instante en el que el portador de la máscara se coloca la careta de “rey”, “mujer bonita” o “mendigo”, le da forma y vida nueva al rostro viejo que yace detrás del cartón. Pero esta es una “resurrección” pasajera porque las máscaras sólo fabrican una consistencia pasajera.

En la última escena Elida deja en evidencia esta consistencia pasajera y se resiste a seguir usando su máscara cuando el ministro anuncia que una nueva peste está siendo propagada por mosquitos:

En las calles se están muriendo centenares de personas por los efectos del agua

pútrida de los pantanos de las inundaciones (...) Esta noticia que acabo de recibir, demuestra tal vez que nos hemos anticipado en la organización de los agasajos para la cual trabajó tanto la señora Elida Fraisjus como sus colaboradoras (...) Elida se arrancó la máscara para que Dios le viera la cara, la edad de su piel y el color, y para que uno de los mosquitos la picara, pero se preguntó en los últimos momentos ¿por qué este afán por morir? Y su propia voz ronca le respondió: ‘Ya ves, la eternidad no es distinta’(336).

En este acto revelador Elida se enfrenta con su verdadero rostro y con su misma muerte. Elida no quiere morir enmascarada, sino afrontar la eternidad con su verdadero rostro. El hecho de dejar su piel expuesta a la peste del mosquito es un sacrificio y a la vez una resurrección. El banquete concluye siendo la celebración de una nueva vida, la vida que emerge a partir de la extinción de la raza humana.

Este cuento dialoga con otro cuento de la escritora titulado “La raza inextinguible”, publicado en *La furia* (1959). En este otro relato el mundo es gobernado por niños, mientras que los adultos descansan en las casas. Algunos “adultos de estatura mediocre” se hacen pasar por niños para recuperar sus lugares en la sociedad, sin embargo los niños acaban por “descubrir a los impostores”. Hacia el final, el narrador confiesa que no les preocupa que los padres tomen sus lugares, lo que en realidad les inquieta es “la posteridad, el porvenir de la raza” (229). En los dos cuentos la posteridad está asociada a la juventud. En “El banquete” algunas personas llevan máscaras para ocultar la vejez y en “La raza inextinguible” son los niños los que toman el control de la sociedad. El temor sobre la extinción de la raza parecería finalmente cumplirse con la peste del mosquito que acecha a la humanidad durante el banquete del relato publicado en 1988. Los dos cuentos exponen una angustiada desilusión existencial que posiblemente tengan relación con los acontecimientos sociales y políticos por los que la escritora atravesó durante su vida.⁴⁸ La máscara es el recurso teatral que elige en “El banquete” para reflexionar sobre la absurda naturaleza del hombre y sus deseos de burlar y desafiar la ley natural de la vida. El rostro sin máscara de Elida expuesto a la picadura de un insignificante mosquito resume la vulnerabilidad del hombre y la levedad de la vida.

⁴⁸ La Segunda Guerra Mundial (1935-1948), la Guerra civil española, la sucesión de dictaduras argentinas y la Guerra de las Malvinas.

Conclusión

La máscara ha servido desde tiempos ancestrales para “transformar al actor en personaje” (Badillo 21). Esta transformación que atraviesa el actor durante el proceso actoral la emplea Ocampo como metáfora discursiva para reflexionar sobre la identidad, el proceso de reconocimiento personal, el paso del tiempo y la muerte. En el presente capítulo he examinado tres cuentos. En “La máscara” una mujer recuerda el día que la obligaron a llevar una máscara y cómo esta se fusionó con su verdadero rostro. La mujer al recordar esta anécdota ocurrida durante su infancia confiesa sentirse “un mero disfraz de sí misma”. En el segundo cuento “Los celosos”, Irma Peinate lleva una exagerada cantidad de postizos, pelucas, tacones y maquillaje para agradar al marido. Un día el esposo la ve sin nada y no la reconoce. Los dos relatos reflexionan sobre la conflictiva e ilusoria identidad femenina. La mujer termina por ser una suma de disfraces y máscaras impuestas por la sociedad, la familia, los esposos, por circunstancias siempre ajenas. Máscara y rostro se confunden y fusionan, lo cual lleva a pensar que no existe una esencia única y genuina. En “El banquete” una vez más las máscaras son el elemento crucial para los individuos. En efecto, el narrador aclara “que la vejez y la fealdad” eran problemas anticuados, sin embargo Elida, la protagonista, renuncia a la máscara y busca la muerte en la picadura del mosquito. Este acto transmite un intento de autenticidad, como si quisiera por fin llegar a la verdadera esencia de su ser a través de la muerte. Ocampo escribe estos cuentos cuando ya era una mujer adulta. La vejez, la belleza, el paso del tiempo y la muerte eran problemáticas existenciales que evidentemente quiso transmitir en sus cuentos. La máscara, símbolo emblemático del teatro, es el recurso que eligió en esta etapa de su producción literaria para reflexionar sobre el ser y la identidad y al igual que en sus cuentos anteriores, lo hizo con absoluta originalidad y maestría.

CAPÍTULO 5

“OCAMPO, ESE MATERIAL DE DRAMATURGIA”

Introducción

En los últimos quince años un significativo número de dramaturgos, cineastas y artistas eligieron la obra de Silvina Ocampo como material para el teatro. En el primer capítulo hice referencia a varias interpretaciones que se llevaron a cabo en la ciudad de Buenos Aires. En el presente capítulo examino tres versiones para el teatro: *No inventes lo que no quieras que exista* (2014-2015) de Agustín Pruzzo, *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013) de Alfredo Martín y *Cortamosondulamos* (2002) de Inés Saavedra. Para esta tesis he trabajado con varias teorías principalmente teatrales y he analizado la visualidad como un punto decisivo en la escritura de Ocampo. El interés que la obra de Ocampo despierta en muchos directores de teatro me sirvió para corroborar el vínculo que existe entre la narrativa de la escritora y el teatro. Las obras de Alfredo Martín y Agustín Pruzzo que vi personalmente en Buenos Aires fue una experiencia privilegiada en cuanto que pude confirmar que muchos de los elementos de la obra de Ocampo tienen un fuerte potencial escénico. Inés Saavedra por su parte, fue la primera artista que decidió llevar el universo femenino de Ocampo al escenario y la recepción de *Cortamosondulamos* tuvo un éxito considerable. Además, la obra toca algunos asuntos referentes a la construcción del género femenino que yo también analizo en mi tesis. Por todos estos motivos, a pesar de no haberla presenciado, decidí incluirla en este capítulo.

Silvina Ocampo despierta fascinación en muchos artistas y directores de teatro no solamente por la cantidad de recursos teatrales con los que cuentan muchos de sus cuentos, sino también porque el uso frecuente de máscaras, espacios cerrados y disfraces revelan problemáticas sociales y filosóficas que de otro modo quedarían ocultas. Ocampo por medio de la escritura y los directores de teatro a través de sus obras presentan de una forma palpable y concreta lo que se encuentra escondido. Asuntos como la marginalidad, la discriminación, la lucha de clases sociales y la manipulación política, Ocampo los devela a través de metáforas teatrales. Mi experiencia en Buenos Aires me sirvió para confirmar que los cuentos de la escritora que están cargados de

signos escénicos son un atractivo material de dramaturgia principalmente por su nexo inherente con el teatro y porque los temas controversiales que plantean siguen vigentes en la Argentina del siglo XXI.

No inventes lo que no quieras que exista (2014-2015)

No inventes lo que no quieras que exista es un unipersonal interpretado por Florencia Carreras y dirigido por Agustín Pruzzo. Según cuenta Carreras, el proyecto nació a partir de la lectura de unos de los cuentos:

Investigando autores la encontré a Silvina Ocampo y cuando leí ‘Rhadamanthos’ quedé fascinada con ese personaje, lo vi en mi cabeza, me imaginé la situación y me tiré a actuarlo en la casa de una amiga que hacía una especie de tertulia todos los jueves, como fue bien, probé otro y otro más.⁴⁹

La actriz y el director Agustín Pruzzo se reunieron y seleccionaron cinco cuentos de Ocampo los cuales tenían como denominador común la figura de la mujer atormentada. “La paciente y el médico” presenta a una mujer enamorada y obsesionada con su doctor; en “Rhadamantos” una mujer escribe cartas falsas para destruir la imagen de una amiga; “La oración” es la confesión de una mujer que admite haber engañado y matado a su esposo; en “El lazo” la protagonista da cuenta de la tortuosa relación que la unía a su mejor amiga y “El sótano”(cuento analizado en el segundo capítulo), una mujer vive el aislamiento más extremo.⁵⁰ Florencia Carreras opinó respecto al proceso de adaptación teatral:

Tratamos de diferenciar los personajes, investigar el cuerpo de cada una de ellas, sus movimientos y la complejidad que podía encontrarse en sus expresiones. Nos centramos en contar cinco mundos, que cada una de las mujeres tuviera una particularidad, en la voz, en el cuerpo, en el caminar, que la hiciera identificable.⁵¹

Agustín Pruzzo decidió presentar la obra en la cúpula de *Estudios Caracol*, un magnífico espacio en lo alto del edificio Bencich. La cúpula que se encuentra en el corazón del microcentro porteño ofrece por su altura,

⁴⁹ Soler, Romina. “Entrevista con Florencia Carreras”. *La ventana. Arte y cultura*. 11 de Julio, 2014.

⁵⁰ “La paciente y el médico”, “La oración” y “El sótano” pertenecen a *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959. “Rhadamantos” y “El lazo” pertenecen a *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.

⁵¹ Soler, op.cit. 51.

una impresionante vista de la ciudad de Buenos Aires. El edificio que cuenta con ostentosas columnas y escaleras de mármol fue diseñado en el año 1925. Este entorno antiguo aproxima la puesta a la época de la escritora. La elección de este lugar fue crucial porque le permitió a Pruzzo romper con la separación espacial que tradicionalmente existe entre la escena y el público, y el espectador tiene la libertad de ubicarse en cualquier lugar para presenciar los monólogos representados por Florencia Carreras. Los cuentos son interpretados en cinco habitaciones diferentes, por lo que exige que la gente recorra la cúpula junto a la actriz y que se sumerjan en cada cuento como si fueran parte del relato mismo. En este sentido, el director señala:

Cuando decidimos pasarlo a la cúpula se trataba de trabajar no con escenografía, sino con instalación. Que la gente entrara a un lugar donde la ficción no terminara en ningún lado. Que entraran a ese mundo y que se pararan donde se pararan. Entonces ya estás adentro de la casa y estás adentro del sótano y así.⁵²

En el segundo capítulo propuse que los enfrentamientos entre los diferentes grupos sociales provocan una sensación de sofocamiento y angustia. Ocampo para retratar ese sentimiento de asfixia emplea sótanos, dormitorios o habitaciones atiborradas de objetos que muchas veces dan la impresión de una puesta en escena teatral. La cúpula del edificio Bencich fue un hallazgo acertado para darle cuerpo, forma y color a los espacios siniestros que se encuentran en los cuentos la escritora. El público que no supera las veinte personas se sumerge en estos espacios oscuros desde donde advierte la antigüedad de las paredes y de los techos roídos por el tiempo y la humedad. Toda la obra sucede a la luz de las velas y con las esporádicas apariciones de un violinista que aparece cada vez que finaliza un monólogo. La angustia que se lee en algunos de los relatos de Ocampo, Agustín Pruzzo consigue visualizarla mediante este montaje intimista que forja al espectador a presenciar las voces de estas mujeres sufridas a muy pocos metros de distancia. El director concretiza escénicamente la atmósfera siniestra de Ocampo, pero también se la acerca literalmente al público. Esta aproximación espacial busca arrinconar al público y hacerle ver la crudeza de sus problemas y miserias a tan sólo centímetros de su cara.

⁵² Entrevista personal realizada en Buenos Aires. Junio, 2014.

Mientras los espectadores suben por una de las escaleras, se escucha de alguna habitación cercana la música de un violín. El público se encuentra de pronto con el músico y lo siguen hasta una de las habitaciones en donde es representado el primer cuento: “La paciente y el médico”. En este primer espacio los espectadores se ubican en diferentes lugares del dormitorio. Hay una cama y una mesita de luz con el retrato de un hombre y cerca de la ventana hay una mesa con una máquina de coser.

La protagonista cuenta su historia respetando fragmentos literales del texto original: “Empecé a mandarle cartas escritas en diferentes colores de papel, según mi estado de ánimo”. A medida que va diciendo estas palabras, la mujer le va mostrando a la audiencia los sobres que utilizó para escribirle las cartas de amor al médico. Igualmente, cuando comienza a planificar su suicidio dice tal como la narradora del cuento: “Me echaré sobre la cama, con el vestido que me hice el mes pasado”. El vestido inspiró al director a colocar una máquina de coser en la habitación, de este modo, la actriz estaría haciendo algo --coser el vestido--mientras relataba la historia de su amor. Igualmente, cuando se prepara para morir tiene el veneno en sus manos. De cada cuento Pruzzo y Carreras fueron seleccionados diferentes objetos, según la complejidad del personaje y la voz que decidieran darle. La obsesión de la paciente que se percibe cuando se lee el cuento de Ocampo se ve concretizada durante la interpretación de Carreras. La historia que narra la actriz en ese reducido cuarto provoca una sensación agobiante para los que se encuentran presenciando el monólogo. La locura de la mujer se evidencia en las mil y una cartas enviadas, la compulsiva confección del vestido y el veneno, todos objetos tangibles que le dan una dimensión real al conflicto amoroso. Esta situación de arrinconamiento que es analizada en capítulos anteriores,⁵³ Pruzzo la materializa en el escenario. No obstante, la espectadora que escuche sobre la desesperación de la paciente enamorada posiblemente reflexionará sobre asuntos más acorde a sus circunstancias actuales. Muchas mujeres que han optado por desarrollarse profesionalmente, por ejemplo, están llegando a sus cuarenta años solteras y sin haber formado una familia. Para estas mujeres, al igual que para la protagonista de este monólogo, la soledad y el fracaso amoroso siguen siendo temas frustrantes. El arrinconamiento no se da en un viejo dormitorio rodeada de cartas de amor, sino en una sociedad que patrocina

⁵³ Recordar las mujeres que se sienten acorraladas en “Las fotografías”, “El vestido de terciopelo” y “El sótano”.

un ideal de mujer moderna que debe triunfar en la esfera familiar, pero también en el ámbito laboral. El agobio y la impotencia son sentimientos inevitables ante semejantes niveles de exigencia social.

Esta atmósfera asfixiante atraviesa toda la obra y para cada monólogo el trabajo de escenografía que se hace con los espacios es similar: “Rhadamantos” sucede durante un velorio, “La oración” en un confesionario, “El lazo” en un hospital psiquiátrico y “El sótano” en un sótano. Para lograr efectos de angustia, soledad y desesperación, sentimientos que por lo general provocan los velorios, los hospitales o los sótanos, Pruzzo utiliza estratégicamente las luces, las sombras y los rincones más sórdidos de la cúpula. Para “Rhadamantos” la sala está en penumbras, salvo en una esquina en donde el personaje de Virginia está sentada en un escritorio, frente a una máquina de escribir redactando las cartas de venganza. Luego hay un cambio de luz que es utilizado para evocar la noche del velorio. En “La oración” la actriz está arrodillada en el umbral de una puerta, en pose de rezo, mirando hacia el techo. “El lazo” es otra confesión pero de una mujer que recuerda la relación tortuosa y perversa que la unía a su mejor amiga. En esta ocasión, Carreras encarna a una mujer completamente loca vestida de blanco como si estuviera encerrada en algún tipo de hospital psiquiátrico. El monólogo lo ejecuta desde una esquina de la sala. La luz que la ilumina desde el piso hacia arriba provoca una sombra tenebrosa en la pared que está roída por la humedad. La imagen de una mujer desequilibrada y atormentada por sus recuerdos provoca cierta incomodidad en el espectador. Es un relato intenso cargado de resentimiento que además está acompañado por las sombras y las luces siniestras que se proyectan detrás de la pared. La situación de esta mujer vestida de blanco no despierta empatía, sino desagrado. El sentimiento de desagrado también se examinó en capítulos anteriores, cuando se vio que personajes como Adriana de “Las fotografías” era discriminada por la deformidad de sus pies. En este monólogo, Pruzzo dramatiza el desagrado a través de una enferma mental que incita al espectador a desviar la mirada. La mujer que grita frenéticamente acaso lleva a pensar en las pordioseras que deambulan por las calles de Buenos Aires pidiendo limosnas y despotricando contra los transeúntes palabras sinsentido. Al igual que los pies deformes de Adriana, la sociedad prefiere ocultar a estas mujeres que representan lo más feo y vergonzoso de la sociedad.

Por último, “El sótano” sucede en una habitación que tiene una bañera antigua, algunas sillas con trapos colgando y un botellón cargado de alcohol. Carreras viste ropas de prostituta y gesticula y habla violentamente.

Incluso por el andar zigzagueante con el que se mueve parecería que está borracha. Luego de describir su vida en el sótano, se acerca a una de las ventanas y comienza a gritar desaforadamente. En el relato de Ocampo, Fermina es una mujer marginada que repudia a las familias adineradas de clase alta. Este relato da cuenta de la pugna entre la clase alta y las clases populares apoyadas por Perón, conflicto que perfectamente es posible comparar con los enfrentamientos sociales que provocaron los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner en los últimos doce años. Por lo tanto, personajes como el de Fermina, siguen siendo tan efectivos y actuales como hace cincuenta años atrás.

Los conflictos y miserias de la Argentina del siglo XX se develan muy sutilmente en los personajes que la escritora retrata en sus cuentos. El lector de Ocampo comprende la marginalización que sufre Adriana o el aislamiento de Fermina. La obra de Agustín Pruzzo confirma y concretiza visualmente estos sentimientos que se leen en muchos de estos cuentos y también transporta al espectador a otros niveles de reflexión. Pues, la angustia que provocan los cuentos se incrementa al ser representados dramáticamente en escena. Lo más atractivo de esta obra es que el público al estar inmerso dentro de las habitaciones y no en un espacio separado-- como sucede en un teatro tradicional-- percibe de manera mucho más cercana los monólogos. Lo interesante es que como ya se ha demostrado, muchas de las problemáticas políticas y sociales que vivió Silvina Ocampo siguen aún vigentes en la Argentina de hoy.

Todo disfraz repugna a quien lo lleva (2013)

Todo disfraz repugna a quien lo lleva nació a partir de un ejercicio teatral que siete jóvenes --Paula Hartwig, Lucía Gómez, Florencia Horak, Yanina Florenzano, Mariana Grigioni, Victoria Rodríguez Montes y Dolores Pérez Demaría-- debieron realizar cuando aún eran estudiantes de teatro en la escuela de dramaturgia porteña *Andamio 90*. Las jóvenes actrices decidieron encarnar a las mujeres que aparecen retratadas en los siguientes cuentos: Fermina, la prostituta de “El sótano”, la peluquera que narra la historia de una mujer que desprecia a su esposo en “El asco”, la niña atormentada que rememora la anécdota de un abuso sexual en “La calle Sarandí”, la joven que recuerda un trágico viaje de bodas en el “Amor”, la niña perversa que coloca una araña venenosa en la peluca de una novia en “La boda”, la esposa que descubre la infidelidad de su esposo en

otro relato también titulado “La boda” y la amiga chismosa de “Las fotografías”, cuento también analizado en el segundo capítulo. Las actrices se entusiasmaron tanto con lo que habían logrado durante la actividad que decidieron ir en busca del director Alfredo Martín para que juntos hicieran algo con los siete cuentos que ellas ya habían previamente seleccionado para su curso teatral. Las chicas ya conocían el trabajo de investigación y adaptación que el dramaturgo había estado realizando entre la literatura y el teatro, fue por eso que decidieron convocarlo.

El lugar elegido para representar el sombrío sótano que alberga a estas conflictivas mujeres fue el *Teatro del Borde*, espacio ideal ubicado en el barrio porteño de San Telmo. Comienza la obra con la sala en penumbras y se escucha de fondo una música francesa. Igual que en el cuento “El sótano”, cuelgan de las paredes algunos trapos, también hay un sofá, un par de alfombras y una mesa con un par de sillas. Hay en escena cinco actrices: una está sentada cerca de la escalera, otras dos mujeres leen y dibujan, otra duerme sobre un sofá y otra mujer está ordenando papeles y cartas. Todas llevan faldas, blusas y vestidos de tonos y estilos similares que reproducen la moda de los años cincuenta cuando Ocampo publicó estos cuentos.

La música poco a poco empieza a desaparecer y se escucha a lo lejos la voz de Fermina, la protagonista del cuento “El sótano”. Fermina comienza a describir el sótano y a medida que va hablando, lo recorre, rozando con sus dedos levemente al resto de las muchachas. Luego, la mujer que está sentada frente a la mesa empieza a relatar la historia de Rosalía, la protagonista de “El asco”, y al hacerlo señala con el dedo índice a una de las mujeres que se encuentra sentada sobre el piso. Otra de las mujeres que se suelta el cabello de manera violenta (acaso como transformándose en un nuevo personaje), cuenta la historia de Filomena, la mujer que descubre la infidelidad de su esposo en “La boda”.⁵⁴ Las actrices se interrumpen para contar sus respectivas historias y el tono de sus voces va *in crescendo*, hasta que de pronto, otra mujer se levanta y cuenta otro relato también titulado “La boda”. La narradora de “La boda” es una niña, por lo que la actitud que adopta la actriz es en consecuencia infantil. A medida que cuenta la historia, corretea y da saltitos por todo el sótano, mirando y

⁵⁴ “La calle Sarandí” pertenece a *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937. “Las fotografías”, “El sótano”, “El asco” y “La boda” a *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959. “Amor”, y el otro cuento titulado “La boda” a *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.

hablándole al resto de las mujeres que la escuchan inmóviles desde sus lugares. La infancia atraviesa gran parte de la obra de Ocampo y el director Martín quiso prestarle atención a ese aspecto:

Creo que Silvina siempre escribió como ese niño que miraba el mundo adulto y podía criticarlo desde ese lugar. Eso también es lo que hace a Silvina teatral. Toma esos mandatos como roles, como guiones, entonces pareciera que por momentos se sale, se ríe y luego los vuelve a ocupar.⁵⁵

Martín quiso plasmar esta actitud en la obra, pues las siete mujeres que conviven en el sótano cuentan sus historias simultáneamente y también interactúan, se interrumpen, se rozan, se completan las frases o responden al unísono como si la vida fuera un juego constante. Las actrices interpretan a personajes muy disímiles: una prostituta, una peluquera, una vecina chismosa, una esposa o una niña atormentada. Todas se desplazan por el sótano e intercambian lugares como si a la vez estuvieran tomándose turnos para representar cada uno de los papeles. Las siete actrices dan la impresión de estar entretejiendo una única historia o siete historias diferentes. La duda queda flotando en el espectador que termina por olvidar quién representa a quién, y el efecto que logran las actrices es el de una misma mujer que está sacándose y colocándose máscaras continuamente.

Por la rapidez y la soltura de las voces es un juego en apariencia feliz pero las máscaras que van adoptando representan siempre relatos macabros que tienen que ver con muertes, infidelidades o traiciones. Al igual que en la obra de Pruzzo, también la ambientación escénica está en relación con la angustia o el sentimiento evocado. El recuerdo de “La calle Sarandí” es bastante sórdido y el sótano se oscurece lúgubremente cada vez que la mujer reconstruye lo que le había sucedido de niña. Por ejemplo, mientras dice: “La sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso y subía hasta el techo”, el resto de las actrices miran al igual que ella el recorrido de la sombra en el piso y en el techo del sótano. Los silencios y sonidos también se articulan con el cuento: “Una respiración blanda de sueño invadía el silencio”. Aquí, la audiencia escucha el sonido intenso de una respiración profunda, como si el recuerdo estuviera invadiendo la sala entera. Finaliza diciendo: “No quise ver nada más y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos”. Tan pronto como termina con esta frase, todas ocultan sus rostros con sus manos, tal como aparecen en el cartel que promocionó

⁵⁵ Entrevista personal. Buenos Aires. Junio, 2014.

la obra durante mucho tiempo, y coincidentemente tal como lo hacía la misma Silvina Ocampo cada vez que se la intentaba fotografiar. Las siete mujeres cubriéndose los rostros tiene un efecto bastante poderoso, pues las actrices logran capturar la esencia de la obra en un sólo gesto: la cara cubierta que simboliza la idea de la máscara.

Hacia el final de la obra se termina por confirmar que la idea del disfraz y la máscara es el denominador común que comparten las mujeres de esta obra. En efecto, una de las actrices dice “todo disfraz repugna a quien lo lleva”, frase que pertenece a “Los retratos apócrifos” y que es además el título de la obra. Luego agrega: “Soy un mero disfraz de mí misma, si algún crimen cometí, ¿estaré pagándolo?”, que pertenece a “La máscara”, cuento analizado en el cuarto capítulo. El director opinó al respecto:

Los disfraces terminan siendo mortíferos, se encarnan tanto en el individuo que terminan al servicio de eso, jugando como una impostura. Cuando advierten que eso ha sucedido, ya es demasiado tarde. Hay algo de ellas que ya se ha entregado a ese juego y no pueden volver, no tiene retorno. La consecuencia es la propia vida y es lo que se narra en la obra.⁵⁶

Las reflexiones de Martín coinciden con las ideas presentadas en el capítulo cuarto donde examino “La máscara”, “Los celosos” y “El banquete” y expongo que la mujer termina por ser una suma de disfraces y máscaras asignadas por la sociedad, la familia o los esposos. En muchos cuentos de Ocampo--como los recién citados-- los espejos, los disfraces, los retratos y las fotografías son algunos de los recursos que aparecen como metáforas que sirven para aludir al rostro, la identidad y el proceso de reconocimiento. *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* pone en escena esta problemática sin tener que hacer uso de máscaras reales, es decir, no hay caretas de cartón en la puesta teatral. La máscara está presente de manera tácita, pero a la vez es imposible no advertirla. Los relatos que se acoplan y completan consiguen que el espectador confunda a Fermina (“El sótano”) con Rosalía (“El asco”) o a Humberta (“Las fotografías”) con Filomena (“La boda”). La confusión que se percibe por la eficacia de los relatos que se interceptan y complementan hacen que los personajes no sean fijos ni fáciles de diferenciar. Las actrices interpretan mujeres inestables e insatisfechas que para poder sobrevivir a sus realidades necesitan la máscara de la esposa leal, la buena vecina o la prostituta feliz. Tal como lo explica el

⁵⁶ Entrevista personal. Buenos Aires. Junio, 2014.

director, las mujeres acaban siendo víctimas de esas máscaras que debieron llevar para satisfacer mandatos sociales o exigencias culturales.

Silvina Ocampo escribe muchos de estos cuentos en la década del ochenta, cuando la mujer en Argentina ya había empezado a independizarse del modelo tradicional que la limitaba a confinarse en el hogar y la familia. Sin embargo, a pesar de todos los espacios sociales y políticos que había conseguido conquistar, la presión por alcanzar determinados estándares de belleza, clase y status nunca dejaron de ser una preocupación central. No sólo los cuentos que fueron escritos durante la última producción literaria de Ocampo dan cuenta de ello, la obra de Alfredo Martín que retoma de distinta manera esta misma problemática sigue teniendo la misma validez y eficacia en la Argentina de hoy. En la sociedad actual por ejemplo, cada vez más mujeres están sometiéndose a extremas cirugías plásticas con el fin de alcanzar determinados estándares de belleza. En este sentido, el cuento de Ocampo en el cual el rostro y la máscara terminan por fusionarse, no es un acto de magia ni un elemento fantástico, muy por el contrario es una verdad que la ciencia moderna ha acabado por hacer realidad.

Cortamosondulamos (2002)

En el año 2002 la actriz y directora Inés Saavedra escribió y dirigió la obra de teatro *Cortamosondulamos*, inspirada en cuentos y poesías de Silvina Ocampo. Si bien no tuve la suerte de asistir a esta puesta, decidí incluirla no sólo porque trata sobre el universo femenino en la obra de Ocampo, tema que examino ampliamente en mi tesis, sino también por haber sido la primera directora de teatro que decidió llevar los cuentos de la escritora al escenario. Según el recopilado de críticas que reuní estando en Buenos Aires, pude comprobar que la recepción de esta obra fue exitosa y que este primer montaje posiblemente haya sido la semilla que despertó el interés en varios artistas para que consideraran la obra de Ocampo como material de dramaturgia.

En una entrevista realizada para el diario *Página 12*, Saavedra comentó que hace unos años atrás un amigo le había dado algunos cuentos fotocopiados y fue ahí cuando empezó su fascinación por Ocampo, una

escritora que hasta ese entonces desconocía.⁵⁷ Apenas leyó los cuentos, Saavedra sintió la urgencia que debía hacer algo con ese material que además consideró definitivamente teatral: “El teatro es sensorial. Cuando podés escuchar un relato y tenés la sensación de que escuchaste la puerta que se cierra o el grito de la nena, todo eso excede la intelectualidad de la literatura”.⁵⁸ Saavedra hizo un trabajo meticuloso con los textos durante dos años y finalmente seleccionó tres: “Las fotografías”, “Los celosos” y “El asco”. A partir de estas historias fue decantando una estructura de diálogo entre Mabel y Marta, dos hermanas que mientras cortan el cabello en una peluquería, comentan vívidamente los chismes del vecindario. Asimismo, la dramaturga explica:

Buscamos que los textos se integraran en una estructura dramática pero sin alterar la escritura original e incluso haciendo que los conectores entre un relato y otro fueran frases de diferentes cuentos o poemas. Yo no quería contar con mis palabras, quería recuperar la música del cuento.⁵⁹

Para la dramaturga fue importante respetar esa sensibilidad que Ocampo tenía por la escucha, principalmente la escucha para captar el habla de las clases media y baja argentinas. La peluquería, “santuario de lo femenino”⁶⁰ fue el contexto perfecto para que Mabel y Marta hablaran sobre mujeres coquetas, familias crueles, enfermedades vergonzosas o parejas infelices.⁶¹ El lugar que eligió para llevar adelante la obra fue en una antigua y señorial casona de Palermo, barrio tradicional de Buenos Aires. El escenario que Saavedra ideó para esta obra se compuso de dos ambientes: la recepción y el salón de peluquería. El salón tenía una mesita de manicura con rueditas y una banqueta. A la derecha había un sillón giratorio frente a un espejo con luces. Sobre una mesa estaban los cepillos, peines y envases de productos para el cabello. Sobre la pared del fondo había un perchero del cual cuelga un vestido, una cartera y sobre el piso, un par de zapatos. Además, la puesta en escena

⁵⁷ Soto, Moira. “Las hermanas sean unidas”. *Página 12*. Web. 23 de agosto, 2002.

⁵⁸ Entrevista personal realizada en Buenos Aires. Junio, 2014.

⁵⁹ Soto, op.cit.

⁶⁰ Término utilizado por Adriana Mancini, asesora literaria y citado en la entrevista realizada por Cruz, Alejandro. “Más divertido que ir a la peluquería”. *La Nación*. Web. 9 de octubre, 2002.

⁶¹ Muchos cuentos de Ocampo ocurren en peluquerías o se hace mención a los peluqueros: “El asco”, “La boda”, “El fantasma”, “Florindo Fladiola” y “El impostor”.

contó con la originalidad de tres cotorras parlanchinas que según una nota realizada por la revista *Noticias*, “cuchichearon durante buena parte de la obra acaso como metáfora de las dos protagonistas”.⁶²

La peluquería no sólo permite dar rienda suelta al chisme, también es un espacio cargado de pelucas, postizos, extensiones, espejos y maquillajes que sugiere cierto grado de teatralidad que lleva a pensar en el cuerpo de la mujer como un espacio de performance. En efecto, una de las historias comentadas por las peluqueras es la de “Los celosos”, cuento analizado en el cuarto capítulo. Asimismo, la saturación de objetos, detalles y artificios provoca la idea de una composición escénica colmada de “signos sensoriales”, (pensando en la definición de teatralidad según Barthes). Saavedra fue astuta al ubicar la obra teatral en una peluquería, pues le sirvió para que las protagonistas pudieran expresarse sin miedos ni tapujos, tal como lo hacen algunas protagonistas de Ocampo y también por la atractiva estructura visual con la que cuentan los salones de belleza. En efecto, existen numerosas obras teatrales que suceden en peluquerías.⁶³

Mabel, la peluquera, fue personificada por la misma Inés Saavedra y Marta, la pedicura, por Martha Billorou. Detrás de un biombo se vislumbraban los pies de una cliente que recostada en una camilla, esperaba que una máscara facial le hiciera efecto. La actriz que representó a la misteriosa cliente fue María Sol Fustiñana. Para Saavedra dar con las actrices acertadas fue esencial. En la entrevista realizada en Buenos Aires dijo así: “A través de los cuentos podés ver los lugares, escuchar los personajes, hasta los timbres de voz. Cuando te metés a hacer teatro hay que pensar en qué caras elegís, en qué caras habrá pensado Silvina”.⁶⁴

Comienza la obra con la entrada de Mabel en escena. Se sienta junto a Marta y le acerca una taza de té. Mabel empieza a contarle a Marta sobre el cumpleaños de una joven llamada Adriana. Le cuenta que apenas había llegado a la fiesta Adriana se encontraba sentada “en el centro del patio en una silla de mimbre, rodeada de invitados y vestida toda de blanco”. En estas primeras referencias se advierte que la primera historia hará referencia a “Las fotografías”, cuento que fue analizado en el segundo capítulo. Mabel se apropia de la voz de la narradora del cuento y le relata a Marta la grotesca sesión de fotos a la que Adriana había sido sometida. El relato de Mabel subraya las miserias y fealdades de los invitados que asistieron a la fiesta de cumpleaños. La

⁶² “Dos cotorras parlanchinas”. *Noticias*. Web. Octubre, 2002.

⁶³ *Proyecto Posadas* de Andrés Binetti y *Lunes Abierto* de Ignacio Sánchez Mestre son sólo algunos ejemplos.

⁶⁴ Entrevista personal realizada en Buenos Aires. Junio, 2014.

peluquera critica el comportamiento desfachatado de “la desgraciada de Humberta”, “los botines ortopédicos de la enferma”, “el ojo de vidrio de Rossi”, “la dentadura nueva de Acevedo” o la “tía alcohólica de Adriana”. Estos detalles maliciosos le confieren al diálogo la categoría de chisme que según Saavedra “tiene una fuerza literaria enorme”.⁶⁵ Igualmente, las reacciones de asombro y disgusto de su interlocutora --“¡Qué ridícula!” “¡Qué mal gusto!” “¿Con ese olor?”--refuerza la dinámica del diálogo entre estas dos hermanas que “no tienen maldad premeditada sino una incoherencia frente a lo siniestro y una celebración del chisme”, según palabras de la propia Saavedra.⁶⁶

Mabel recrea los espacios de la fiesta, las ropas que llevaban los comensales y también las anécdotas macabras y al hacerlo le agrega la gracia necesaria para cautivar a la audiencia que aparece en la figura de Marta, su interlocutora directa y también la audiencia que está en las butacas presenciando la obra. La peluquera resultó el hallazgo más acertado para reproducir la voz de la poseedora del chisme que es según la dramaturga, “la categoría más baja del relato”.⁶⁷ El poder seductor de Mabel como narradora oral se percibe en la escucha atenta de parte de Marta. Por unos instantes Mabel se levanta para atender a la clienta y cuando regresa le pregunta: “¿En qué estaba?” a lo que Marta con avidez y ansiedad le responde: “En el cuarto, encima de Adriana, amontonados...”. Marta está completamente fascinada por el cuento y recuerda exactamente el lugar preciso donde la hermana había dejado su historia. Los espacios que aparecen en “Las fotografías” Mabel los describe meticulosamente. La sidra, los sándwiches, los gladiolos de la mesa, las flores y los almohadones del dormitorio forman parte de la escenografía montada para el fotógrafo. Mabel recrea en su cuento oral los espacios escénicos de la fiesta siendo ella misma parte de otro escenario que es la peluquería montada por Saavedra. El vívido y detallado relato de Mabel es a su vez enriquecido por gestos y movimientos corporales. Para reproducir el momento en el cual Adriana corta la torta de cumpleaños, la peluquera toma la cucharita del café e imita el movimiento del cuchillo sobre un pastel invisible. Mediante estos gestos actorales, Mabel le pone cuerpo y acción al relato y la audiencia (Marta y el público real), pueden escuchar pero también visualizar lo ocurrido durante la fiesta de cumpleaños de Adriana.

⁶⁵ “¿Acaso amamos lo que nos da felicidad?” *Clarín*. Web.1 de febrero, 2003.

⁶⁶ Palabras de Inés Saavedra en la entrevista realizada por Moira Soto, op.cit.

⁶⁷ *Clarín*, op.cit.

Silvina Ocampo deja al descubierto las crueldades y bajezas de las relaciones humanas y para eso emplea contextos triviales como lo puede ser una fiesta de cumpleaños o un salón de peluquería. Inés Saavedra rescata este aspecto de la obra de la escritora y monta sobre un escenario la cotidianeidad de las relaciones humanas y pone en escena el poder seductor y manipulador que tiene el chisme de barrio. Los gestos corporales que funcionan como meta-teatro se repiten y amplían mucho más cuando las hermanas empiezan a hablar sobre otra de las clientas, Irma Peinate. Irma Peinate es la protagonista del cuento “Los celosos” y por su extremada vanidad resulta ser un personaje ideal para integrar a la obra de Saavedra. Las hermanas comentan los trucos de belleza empleados por Irma como si fueran invenciones propias: “Los afeites y todos los jopos y postizos se los colocábamos acá”. En el cuento original Irma debió un día ir al dentista a reparar uno de sus dientes que se le había roto andando a caballo. Cuando las hermanas recuerdan esta escena, Mabel personifica al dentista y Marta a Irma. Las hermanas se alternan para contar lo sucedido, y gesticulan e imitan al dentista o a Irma según la ocasión. De pronto, la clienta que se encontraba detrás del biombo las interrumpe y las aplaude tomándolas por sorpresa. Los aplausos de la clienta representan la idea de un público magnetizado por el performance de las hermanas.

Mabel continúa relatando la historia de Irma Peinate y a medida que lo hace se va detrás del biombo y se prepara para teñirle el pelo a la clienta. Mabel comienza a hablarle a Marta como si fuese el esposo de Irma Peinate: “Ese collar de perlas que se entrevé cuando sonreís, eso es lo más peligroso de todo”. Marta le responde como si fuese Irma: “¿Querés que me arranque los dientes?”. Inmediatamente después, Mabel sale de detrás del biombo con los guantes manchados de tintura roja y le muestra las manos con una trágica expresión. En la tintura roja que funciona como una suerte de “sangre teatral” es posible leer lo que podría haber sido una escena violenta entre Irma y su esposo. El personaje de Irma Peinate que fue ampliamente analizado en el cuarto capítulo a la luz de las teorías de Judith Butler es ideal para ubicarlo en el contexto de una peluquería. Saavedra aprovecha el perfil vanidoso de Irma para convertirla en una supuesta clienta de las peluqueras. La narrativa tiene sentido, pues es lógico que una mujer con tantos cuidados físicos de vez en cuando vaya a una peluquería. Más aún, la crítica que se advierte del cuento también es una excusa ideal para que Saavedra represente con sarcasmo y humor negro la condición de sometimiento que padece la mujer para satisfacer los

mandatos de una sociedad machista y exigente. La escena de la peluquera con las manos “ensangrentadas” de tinte tienen un efecto visual importante porque aluden al problema de la violencia doméstica. En efecto, en el final del cuento de Ocampo, el esposo agradece a su mujer y la golpea con un paraguas. No hay referencia a heridas fatales, pero Saavedra lo sugiere al recrear mediante el meta-teatro y la tinte roja, la posible muerte de Irma Peinate.

En “El asco”, relato que también Alfredo Martín eligió para su obra, la narradora es una peluquera que cuenta la historia de Rosalía, una mujer que siente repulsión por su marido. Mabel toma la voz de esta narradora: “¡La casa de Rosalía es preciosa! Queda acá enfrente. Dos rosales rojos que en primavera, de lejos, parecen manojos de uñas pintadas”. Saavedra explica que le gustó elegir personajes que fueran trabajadoras de la estética: “La peluquera cuenta su película mental y le agrega el ornamento literario que tiene que ver con su propio imaginario”.⁶⁸ De este modo, el personaje de la peluquera es capaz de ver un “manejo de uñas pintadas” en lugar de rosales rojos y encarnar con encantadora cursilería textos sobre la coquetería o el amor. Mabel acompaña el relato de Rosalía y su esposo con acciones típicamente femeninas: se pinta los labios, se mira en el espejo y se acomoda los anillos. Marta por su parte la escucha atentamente, mientras que le pinta las uñas de los pies a la cliente. La audiencia disfruta de los chismes narrados por las peluqueras, a la vez que presencia cierto grado de acción de parte de las dos hermanas.

Es evidente que el eje que atraviesa toda la obra es lo concerniente al mundo de la mujer: el chisme de barrio, la complicidad de dos hermanas, la excesiva vanidad y las típicas rutinas de peluquería, como pintarse las uñas o teñirse el cabello. La obra de Saavedra materializa a través de los cuerpos, el lenguaje y la escenografía el universo femenino que retrata Ocampo. La figura de la peluquera le sirve como portadora de esta voz que reflexiona sobre asuntos que en apariencia son superficiales, pero que en el fondo contienen problemáticas complejas como el amor, la belleza, la envidia o los celos.

En la última escena, Mabel busca un casete que coloca en el grabador y comienza a escucharse una canción de amor en italiano. Se sienta en el sillón y se mira en el espejo mientras que empieza a llorar desconsoladamente. Otra vez la dramaturga celebra el universo de lo femenino y esta vez pone en escena el

⁶⁸ *Clarín*, op.cit.

gusto por la cursilería y el lugar común. El bolero italiano y el llanto melancólico son los elementos de los que se vale la directora para darle vida al mundo femenino que se percibe en la narrativa de la escritora. En la última escena se escucha una voz distante (la de Marta) que dice: “Señora Silvina. Llegó el taxi”. La clienta se llama Silvina en honor a Silvina Ocampo. Inés Saavedra explica:

Quise que estuviera presente la escritora, porque éste es un homenaje a ella y porque ella debe haber estado en lugares así. Allí debe haber recogido muchas de estas historias: en peluquerías, en las dependencias de las criadas y costureras. Y quise que apareciera como se la ve al final de la obra: bella, joven y esperando. Con esa energía del testigo que se guarda las palabras para escribir lo que escuchó.⁶⁹

Inés Saavedra fue la primera dramaturga que retrató el universo femenino que se advierte en la narrativa de Ocampo. Para eso eligió darle voz a dos peluqueras de barrio y situar la obra en un salón de belleza. En este sentido, el trabajo de Saavedra se diferencia del tono onírico y surrealista que Pruzzo y Martín prefirieron darle a sus obras teatrales.

Mediante la estructura de diálogo entre dos hermanas chismosas, Saavedra quiso captar la frescura de lo cotidiano y de lo familiar que está presente en la obra de la escritora. En capítulos anteriores, examiné varios cuentos que tienen como protagonistas a mujeres: “El vestido de terciopelo”, “Las vestiduras peligrosas”, “El sótano”, “Los celosos”, “La máscara” son algunos ejemplos. Es innegable que las mujeres tienen un espacio crucial en la obra ocampiana y que como he expuesto a lo largo de toda la tesis, acaban por ser víctimas de sus propias circunstancias. Saavedra hace hablar a estas voces femeninas y lo hace por medio del chisme, uno de los mecanismos más antiguos de control social. El cuerpo de la peluquera pone en escena el poder del chisme y le sirve a la dramaturga para acercarse al público y comentar de modo familiar y coloquial, temas polémicos como lo son la discriminación del más débil, los exigentes estándares de belleza femenina o la violencia de género.

⁶⁹ *Clarín*, op.cit.

Conclusión

Las razones por las que la obra de Ocampo ha sido y sigue siendo material para el teatro, la televisión o el cine son numerosas y diversas. Lo cierto es que ya a veinte años de su muerte, Silvina Ocampo sigue siendo una fuente inagotable para los artistas.

En las obras analizadas en el presente capítulo, los directores lograron trasladar al escenario la inquietante y original extrañeza del mundo ocampiano. Agustín Pruzzo llevó a la cúpula de *Estudios Caracol*, cinco cuentos interpretados por una misma actriz. El uso no convencional del espacio permitió que el espectador se sumergiera dentro del relato mismo como si fuera él también parte de la historia narrada. La sensación de asfixia que provocan algunos de los cuentos, Pruzzo consigue concretizarla en su obra mediante los monólogos interpretados por Florencia Carreras. Alfredo Martín reunió de forma simultánea en un mismo sótano siete cuentos que en su conjunto recrearon la idea de un juego de máscaras, tema que examiné en el cuarto capítulo. Inés Saavedra tuvo la astucia de pensar en dos peluqueras de barrio para que comentaran sobre las mujeres conflictivas de los tres relatos elegidos. Únicamente la voz de una peluquera iba a poder apropiarse del universo femenino que es tan protagónico en la obra de la escritora.

La mirada es un elemento imprescindible para que exista el teatro. El espectador va a ver algo en escena y todo lo que se representa tiene el propósito de provocar un impacto visual sobre el público. Los cuentos de Ocampo están saturados de signos sensoriales y las historias descritas son fácilmente imaginadas por el lector. La mirada está presente no sólo por la acumulación de detalles, sino también porque los personajes mismos están muchas veces mirando algo que capta su atención (los pies de Adriana) o mirándose a ellos mismos (Irma Peinate). Con todo esto en consideración, queda preguntarse cuál era la mirada de Silvina Ocampo. Detrás de esas historias de amores fracasados, familias crueles, amistades perversas y esposas infieles, Ocampo está en realidad alcanzando otros niveles de reflexión. El mundo de Ocampo que está poblado de pelucas, postizos y espejos da la idea de un mundo inestable, mentiroso y muchas veces cruel. La escritora escribe sobre reuniones familiares y personajes comunes, pero al hacerlo reflexiona también sobre injusticias de clase, el lugar de la mujer en la sociedad y el abuso del poder. La literatura fue posiblemente para ella el lugar para expresar lo que la perturbaba. Lo hizo con una enorme sensibilidad y sus cuentos hoy siguen más vigentes que nunca.

CONCLUSIÓN

La narrativa de Silvina Ocampo, como he venido exponiendo, tiene una gran variedad de elementos propios del teatro. La presencia de máscaras y disfraces, la proliferación de espacios cerrados, la exhibición pública de cuerpos violentados, la importancia de algunas vestiduras, el rol fundamental de la mirada y el uso exagerado de pelucas, maquillajes y postizos, es recurrente en muchos cuentos. Todas estas características llevan a pensar en composiciones visuales semejantes a una puesta teatral de donde se percata la sensación de artificio. El artificio que emerge del conjunto de elementos teatrales resultó una estrategia discursiva ideal para revelar las mentiras, falsedades, apariencias e hipocresías que la escritora veía en la sociedad argentina y en la condición humana en general. Ocampo, sensible y receptora a la Argentina de su tiempo, plasmó muchas de las inquietudes sociales y políticas y también filosóficas en los cuentos que escribió durante su vida. En los primeros capítulos examino algunos de los cuentos que fueron publicados entre los años cincuenta y ochenta en Argentina. Igualmente, el último capítulo que trata sobre tres obras de teatro que se presentaron recientemente en Buenos Aires, confirman no sólo el nexo existente entre la narrativa de la escritora y el teatro, sino también que la obra de Ocampo sigue siendo vigente a ya veinte años de su muerte.

Para los cuentos que analizo en el segundo capítulo propuse que la recurrencia de espacios cerrados aluden a situaciones asfixiantes en las cuales los personajes se encuentran acorralados. En estos espacios hay una proliferación de signos sensoriales --luces, olores, ruidos, objetos--que en su conjunto lleva a pensar en una obra teatral. Los personajes de estos relatos son marginalizados y discriminados por grupos más fuertes. Tal es el caso de la prostituta del “El sótano”, Adriana en “Las fotografías” o el jorobado en la tintorería de “La casa de los relojes”. En este mismo capítulo analicé también “El vestido de terciopelo”, cuento en el cual la prenda adquiere el rol de disfraz. La existencia de Cornelia en la sociedad es posible gracias al performance que erige alrededor de su casa, sus ropas y su forma de ser. Se lee la lucha de clases entre la clase alta (encarnada en Cornelia) y la clase baja (encarnada en Casilda). La asfixia final de Cornelia representa una crítica a la clase alta, pero también una crítica de género. Cornelia termina siendo víctima de su propio performance. En “El verdugo”, el Emperador hace payasadas frente a una multitud de personas con el fin último de exponer los

gritos de los traidores, sin embargo acaba siendo él la víctima expuesta públicamente. Muchos de los cuentos escritos durante esta etapa revelan la lucha de poderes entre diferentes clases sociales y el performance es la herramienta empleada en algunos casos como herramienta de control y manipulación.

Estos conflictos que aparecen retratados en *La Furia* (1959) hacen pensar en las confrontaciones que la sociedad argentina padecía en la década del cincuenta, cuando el gobierno de Perón había empezado a apoyar a las clases populistas que los sectores más privilegiados repudiaban, pero también son una reflexión sobre la falta de compasión y la ausencia de valores del ser humano en general. Silvina Ocampo, junto al resto de los escritores del Grupo *Sur*, habían sido testigos de los desastres que dejaron las dos guerras mundiales y muchos de los pensamientos existencialistas que estaban en boga por aquellos años de posguerra influyeron a más de un autor latinoamericano.

En el tercer capítulo examino cuentos en los cuales los cuerpos violentados son expuestos públicamente. En “El árbol grabado” Clorindo, el niño que es castigado por el abuelo durante una celebración familiar, toma revancha hacia el final de la historia y asesina al abuelo dándole una puñalada en medio del corazón. A través de esta escena plenamente teatral (pues hay un público, un escenario y un cuerpo expuesto), se advierte no sólo el abuso del poder en manos del abuelo déspota, sino también la rebelión del más débil personificada en Clorindo. En “Las vestiduras peligrosas” Artemia sale cada noche a exhibir su cuerpo sensual con provocativas ropas. Coincidentemente, mujeres que visten las mismas ropas que ella en diferentes lugares del mundo son atacadas y violadas por patotas de hombres. En esta ocasión, se hace referencia a la lucha de género en una sociedad dominada por mandatos machistas y patriarcales. El niño travieso que rompe con el orden imperante del adulto, así como también la mujer que se rebela contra el rol de mujer dócil y recatada, son temas frecuentes en la obra de Ocampo. La escritora descubre en el niño y en la mujer dos figuras capaces de dismantelar las estructuras que buscan el control y la sumisión. Estos cuentos fueron escritos durante la década del sesenta cuando el país todavía padecía tensiones entre diferentes grupos políticos. Es posible que la atmósfera violenta hubiera de alguna manera permeado la escritura de Ocampo, como también es evidente que la escritora estuviera denunciando la rebelión de grupos minoritarios encarnados en las figura atormentadas de Clorindo o Artemia.

En el capítulo cuarto analizo la máscara, símbolo emblemático del teatro. La máscara, recurso teatral que transforma al actor en personaje, es la metáfora ideal para reflexionar sobre la identidad, el proceso de reconocimiento personal, el paso del tiempo y la muerte. En “La máscara” una mujer recuerda el día que la obligaron a llevar una máscara y cómo esta se fusionó con su verdadero rostro. En “Los celosos”, Irma Peinate lleva una exagerada cantidad de postizos, pelucas y maquillaje para agradar al marido. Un día el esposo no la reconoce. En ambos ejemplos la mujer concluye por ser una suma de disfraces y máscaras impuestas por la sociedad, la familia o los esposos. Máscara y rostro se confunden, por lo tanto es imposible pensar que existe una esencia única y genuina. En “El banquete”, Elida, la protagonista, renuncia a la máscara y busca la muerte en la picadura del mosquito. Este acto transmite un intento de autenticidad, como si quisiera por fin llegar a la verdadera esencia a través de la muerte. Ocampo escribe estos cuentos en los últimos años de su vida. La vejez, la belleza, el paso del tiempo y la muerte eran problemáticas existenciales que evidentemente quiso transmitir en estas historias.

En el último capítulo analizo tres obras teatrales: *No inventes lo que no quieras que exista* (2014-2015) de Agustín Pruzzo, *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013) de Alfredo Martín y *Cortamosondulamos* (2002) de Inés Saavedra. Mi experiencia como espectadora, pues tuve el privilegio de asistir a dos de las obras en Buenos Aires, me sirvió para confirmar que los cuentos de Ocampo son un atractivo material para muchos artistas y directores de teatro no sólo por estar cargados de signos sensoriales, sino también por los temas controversiales que siguen actuales en la Argentina de hoy. Problemas como el abuso del poder, la discriminación de género, la lucha de clases y la manipulación política, Ocampo los devela a través de metáforas teatrales. Los directores por su parte, los presentan de una forma palpable y concreta sobre el escenario. La sensación de asfixia que provocan algunos de los cuentos, Agustín Pruzzo consigue concretizarla en *No inventes lo que no quieras que exista*. Alfredo Martín en *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* interpretó en un sótano siete cuentos que narrados conjuntamente recrearon la idea de un juego de máscaras, e Inés Saavedra con *Cortamosondulamos* tuvo la astucia de pensar en dos peluqueras de barrio para que comentaran sobre el universo femenino que es tan protagónico en la obra de la escritora.

La influencia que el teatro tuvo en la escritura de Ocampo resulta bastante evidente y para los fines de esta tesis, me pareció importante estudiarlo ampliamente.

El artificio que se vislumbra al leer los cuentos plasmados de componentes teatrales resultó un recurso narrativo propicio para reflexionar e indagar sobre las mentiras, las falsedades y la hipocresía que la escritora veía en la sociedad argentina y en la condición humana en general. La obra de Ocampo sigue provocando interés en la actualidad posiblemente porque muchas de las críticas que emergen de sus cuentos siguen funcionando en la sociedad de nuestros días.

Para investigaciones futuras pienso que sería enriquecedor prestarle también atención a otros artes que influyeron considerablemente en la obra de la escritora, como por ejemplo la pintura y la música. Músicos como Brahms, Schumann, Grieg y Liszt están presentes tanto en sus cuentos como en sus poesías. El piano tiene un espacio protagónico en varios relatos: “La familia Linio Milagro”, “La música de la lluvia” y “La sinfonía”. Igualmente, a Silvina siempre le fascinó el dibujo. En París decidió estudiar pintura con el reconocido artista Giorgio de Chirico. El impacto que esta experiencia artística tuvo sobre la escritora se descubre en varios relatos publicados en *Viaje olvidado* (1937): “El corredor ancho de sol”, “Cielo de claraboyas”, “Paisaje de trapecios”, “La cabeza pegada al vidrio” y “El pabellón de los lagos”. La atmósfera onírica y surrealista de esta primera antología es resultado de su estancia en París, donde la escritora entró en contacto con las pinturas de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico y Joan Miró.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Silvina Ocampo

Cuentos completos I. Buenos Aires: Emecé editores, 1999.

Cuentos completos II. Buenos Aires: Emecé editores, 1999.

La furia y otros cuentos. Madrid: Alianza editorial, 1985.

Bibliografía crítica sobre Silvina Ocampo

Aldarondo, Hiram. "Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo." *Revista Iberoamericana* (201): 2002, 969-979.

Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock." *Revista Iberoamericana* (125): 1983, 743-752.

Corbacho, Belinda. "El personaje femenino y su identificación con el espacio en la narrativa de Silvina Ocampo: análisis de "La escalera" y "El sótano." *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Ulla, Noemí. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

Cruz, Alejandro. "Más divertido que ir a la peluquería". *La Nación*. Web. 9 de octubre, 2002.

---, "Dos cotorras parlanchinas". *Noticias*. Web. Octubre, 2002.

Enríquez, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.

Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2003.

Giardinelli, Mempo. "Entrevista con Silvina Ocampo." *Puro Cuento* (8): 1986, 1-6

---, "Así es el cuento". *Puro cuento*, 1988.

Heker, Liliana. "Silvina Ocampo y Victoria Ocampo: la hermana mayor y la hermana menor." *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

Hidalgo, Carmen. "Análisis psicoanalítico de 'Las vestiduras peligrosas' de Silvina Ocampo."

<http://www.researchgate.net/publication/237087051_Analisis_psicoanalitico_de_Las_Vestiduras_Peligr

osas_de_Silvina_Ocampo.Carmen_Hidalgo.>

Klingenberg, Patricia. "Silvina Ocampo frente al espejo." *Inti (40)*: 1994, 273-86.

---, *Fantasies of the Femenine. The short stories of Silvina Ocampo*. NJ: Associated University Presses, 1999.

Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge:

Tamesis, 2003.

Mancini, Adriana. Silvina Ocampo. *Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.

Matamoro, Blas. "La nena terrible." *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975.

Molloy, Sylvia. "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo." *Lexis (2)*: 1979, 241-251.

---, "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo." *La ronda y el antifaz*. Comp. Nora Domínguez y

Adriana Mancini. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Mosovich, Claudia. "El secreto mejor guardado. Una aproximación a la obra literaria de Silvina

Ocampo". Web. <[http://www.institutomallea.com.ar/pluginfile.php/3928/mod_label/intro/](http://www.institutomallea.com.ar/pluginfile.php/3928/mod_label/intro/Tesina2009-Mosovich-SilvinaOcampo.pdf)

[Tesina2009-Mosovich-SilvinaOcampo.pdf](http://www.institutomallea.com.ar/pluginfile.php/3928/mod_label/intro/Tesina2009-Mosovich-SilvinaOcampo.pdf)>.

Orecchia Havas, Teresa. "Silvina Ocampo: Los lazos de la escritura." Actas XIII, Université De Caen, 1990.

Enrique Pezzoni, "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*.

Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Sabatés, Paula. "Ocampo, ese material de dramaturgia". *Página/12*. Web. 12 de mayo, 2013.

Sanz, María de los Ángeles. "Todo disfraz repugna a quien lo lleva". *Luna teatral*. Web.

Octubre, 2013.

Soler, Romina. "Entrevista con Florencia Carreras". *La ventana. Arte y cultura*. Web. 11 de

julio, 2014.

Solorza, Paola Susana. "Belleza y abyección: la representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina

Ocampo." ≤www.iztacala.unam.mx/errancia/≥

Soto, Moira. "Las hermanas sean unidas". *Página/12*. Web. 23 de agosto, 2002.

Suárez Hernán, Carolina. *Tesis doctoral: Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco,*

Silvina Ocampo, María Luisa Bomba y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad.

Universidad Autónoma de Madrid, 2008-2009.

Ulla, Noemí. *Invenções a dos voces. Ficção y poesía en Silvina Ocampo.* Buenos Aires: Ediciones del Valle, 2000.

---, *Encuentros con Silvina Ocampo.* Buenos Aires: Leviatán, 2012.

---, *Silvina Ocampo: una escritora oculta.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

Zapata, Mónica. “Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza.” *Aspectos du Récit Fantastique Rioplatense.* Ezquerro, Milagros. Paris: L’Harmattan, 1997.

---, “No me digas nada: yo te diré quién eres. El engranaje de la estereotipa y el horror ocampianos.” *Orbis Tertius* (9): 2004.

---, “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo.” *Féminité* (5): 2005, 251-262.

Textos secundarios

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble.* Ciudad de México: Tomo, 2009.

Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología.* Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Auyero, Javier. *Patients of the State. The Politics of Waiting in Argentina.* Durham: Duke University Press, 2012.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space.* Presses Universitaires de France, 1958.

Badillo, Pedro E. *El teatro griego.* San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002.

Bajtin, Michael. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza, 1987.

Barthes, Roland. *Critical Essays.* “Baudelaire’s Theater.” Northwestern University Press, 1972.

---, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós, 1989.

Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de rostros inmortales.* Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

Blair, Elsa. “La política punitiva del cuerpo: “economía del castigo” o mecánica del sufrimiento

- en Colombia". *Estudios Políticos* (36): 2009, 39-66.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Campra, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. México D.F: Siglo XXI, 1987.
- Cánepa Koch, Gisela. *Máscara: transformación e identidad en los Andes*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*. New York: Routledge, 1996.
- Cosse, Isabella. "Cultura y Sexualidad en la Argentina de los Años Sesenta: Usos y Resignificaciones de la experiencia transnacional." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe* (17.1): 2006, 131-149.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Alfred Knopf, 1953.
- De Navascués, Javier. "La teatralidad: eje temático de la narrativa de Roberto Arlt y Leopoldo Marechal." *Revista de literatura moderna* (33): 2003,105-123.
- Doane, Mary Ann. "Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator." *Discourse* (11.1): 1989, 42-54.
- Faci, Carmen. "Estética de la representación en los regímenes autoritarios (El marco escenográfico arquitectónico del nazismo, fascismo y franquismo.)" *Emblemata* (12):2006, 275-288.
- Féral, Josette. "Acerca de la teatralidad." *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida M. Córdoba. Galerna: Buenos Aires, 2004.
- Flores-Portero, Luis. "Teatralidad y catarsis en 'La muerte de Artemio Cruz' de Carlos Fuentes". *Latin American Literary Review* (36.72): 2008, 5-33.
- Forte, Jeani. "Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance." *Critical Theory and Performance*. University of Michigan, 1992.
- Forgues, Roland. *La otredad en Octavio Paz: el espejo roto*. Universidad de Murcia, 1992.
- Fuentes, Marcela. "Performance, política y protesta". <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politica-y-protesta> 8/16/2014.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

- Garner, Stanton. B. *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. New York: Cornell University Press, 1994.
- García, Raúl. *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- García Barrientos, José Luis. *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid: editorial Barrientos, 2004.
- Ghioldi, Américo. “La tarea desmitificadora.” *La batalla de las ideas* de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Giusti, Miguel. *Filosofía del siglo xx: balance y perspectivas*. Fondo editorial, 2000.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Book, 1959.
- Guest, Kristen. *Eating Their Words. Cannibalism and Identity*. Albany: State University of New York Press, 2001
- Hallie, Phillip Paul. *Horror and the Paradox of cruelty*. Connecticut: Wesleyan University, 1969.
- Hearn, Jeff and Burr, Viv. *Introducing the Erotics of Wounding: Sex, Violence and the Body*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.
- Holmes, Ronald. *Sex Crimes*. Newbury Park: Sage Publications, 1991.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985.
- Johnson, Don Hanlon. “The Body: Which One? Whose?” *Whole Earth Review* (63): 1989.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. “La particularidad de lo cómico en el grotresco criollo.” *Latin American Theatre Review* (12): 1972, 21-32.
- Keil, Juan Jorge. “Saber del mal y del bien”. *Las comedias de Pedro Calderón de la Barca*. Fleischer, 1827.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. México: Fondo de cultura económica, 1989.
- Klayman Farber, Sharon. *When the Body is the Target*. New Jersey: Jason Aronson, 2000.
- Lafauci, Jorge. “¿Acaso amamos lo que nos da felicidad?” *Clarín*. Web. 1 de febrero, 2003.
- Mudrovic, W. Michael. *Mirror, Mirror on the Page: Identity and Subjectivity in Spanish Women Poetry (1975-2000)*. Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2008.

- Oliver, Kelly. *Subjectivity without Subjects: From Abject Fathers to Desiring Mothers*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 1998.
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, ideología*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Pickering, Kenneth. *Key Concepts in Drama and Performance*. New York: Macmillan, 2010.
- Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras universitarias, 1954.
- Regalado, Antonio. *Cervantes y Calderón: El gran teatro del mundo (xxxv)*: 1999, 407-417.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- , *El Ser y la Nada*. New York: Washington Square Press, 1992.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Smith, Elizabeth Irene. "The Body in Pain: An Interview with Elaine Scarry." *Concentric: Literary and Cultural Studies* (32.2): 2006, 223-37.
- Taylor, Diana. "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política".
 <<http://www.hemisphericinstitute.org/archive/text/hijos2.html>> 8/16/2014.
- Tursi, Antonio. "De 'máscara' a 'persona'". Primeras jornadas: cuerpo y escena. 1 de
 Noviembre, 2012. <www.unsam.edu.ar/academia_arte/máscara/persona>
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Vance, Carole. *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. London: Pandora Press, 1989.
- Viñas, David. *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- Wasserman, Dale. "Don Quixote as Theater." *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America* (19.1): 1999, 125-130.

Woodyard, George. "José Triana". *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*. Ottawa: Girol
Books, 1997.