

Breves historias de género : las feminidades tramposas de Silvina Ocampo

MÓNICA ZAPATA

Université François Rabelais - Tours

*La aplicación de las manos de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza el
sometimiento.*

Cristina Peri Rossi, « Claroscuro »

*Plumetí, broderie, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño
lenci, casimir, fil a fil, brin, organza, organdí, voile,
moletón, moleskin, piel de tiburón, cretona, bombasí,
trobalco, terciopelo . . .*

Sylvia Molloy, « Homenaje »¹.

Pantalonera, corsetera, modista, sombrerera : las mujeres trabajan con el género. Ponen y quitan alfileres, recortan, copian un modelo, redondean un ruedo, batallan entre el género que « sobra » y los « géneros mal aprovechados »².

Y están también las otras : las que se prueban los vestidos y los lucen, las que palpan la felpa y se estremecen, las que se deleitan ante el « aire comestible » de las mercerías, con sus « hileras de botones acaramelados »³.

En el mundo femenino de Silvina Ocampo, las empleadas cosen y peinan, las burguesas se visten y se perfuman, las niñas, entre tanto, admiran y, a su manera, tratan de cooperar. Las inglesas son institutrices, las argentinas ricas viajan por Europa : todo está codificado con minucia y los ritos, así sean una real tortura, no admiten el mínimo quebranto. Tales y tantos son los signos exteriores de una cierta feminidad, que volver al mundo de Silvina Ocampo resulta una tentación irresistible cuando se piensa en las mujeres de ficción. Y como de tentación se trata ¿ por qué privarse del placer de jugar con las palabras ? Y, emulando a la propia Silvina, ¿ por qué no tomarlas al pie de la letra ? Tercera tentación : deshilar las costuras de algunos relatos y leer el género / tela como una trampa y el género femenino como una impostura. Esa es la propuesta.

¹ C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 13. El poema se inspira del cuadro de Jan Vermeer de Delft, La encajera. S. Molloy, *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

² S. Ocampo, « Las vestiduras peligrosas », in *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1984, p. 46 y 50. Las primeras líneas del presente trabajo se inspiran en parte del comentario que Michèle Ramond redactara, hace muchos años ya, como informe para mi tesis doctoral. Aprovecho ahora para dedicarle a Michèle este texto en reconocimiento a su lectura generosa y su cálido aliento de entonces. Que nunca sea tarde.

³ S. Ocampo, « El vestido verde aceituna », in *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998, p. 27.

La echaron por tramposa i Qué risa !

Miss Hilton era institutriz ; tenía « una piel transparente de papel manteca », « un pelo muy rubio », « había viajado por todo el mundo » y « se sonrojaba fácilmente »⁴, lo cual le confería, sin duda, un aire infantil que no dejaba sospechar su pasado de aventuras : « envuelta en marineros y humo negro », había conocido « América y casi todo el Oriente », « había conocido a un indio que vivía en un jardín rodeado de serpientes », « le habían regalado piedras y pulseras », « chales y serpientes embalsamadas », un chino la había « amenazado con matarla si no se casaba con él » (25, 26). A ese pasado sólo la devuelven ahora su sombrero y su baúl. El primero, ancho, de paja, « con un pavo real pintado encima », la traslada a « regiones infinitas del sol », el segundo cobija las « curiosidades » juntadas a lo largo de los viajes, que luego muestra, en « un gesto de intimidad suprema » que la acerca « súbitamente a los seres » (26, 27).

Miss Hilton no es la única extranjera – presumible o explícitamente inglesa – alienada de su medio y su pasado, en un país – presumible o explícitamente la Argentina – donde ha sido contratada para educar a alguna niña de buena familia. Otra institutriz, Miss Fielding, la inglesa que trabaja en casa de los Bernal, comparte con su congénere, la facilidad para ruborizarse, « una transparencia excesiva de la piel », « el oro gastado » del cabello⁵. Y está también Miss Edwards, la maestra de dibujo de Ani Vlis, que « no sabía hablar en español » y que, el día en que llegó a casa de sus nuevos patrones, con su « valija y un baulito » sólo atinaba a gritarle al cochero « *please, please* »⁶. También ella es silenciosa y protege su rostro bajo un sombrero. Y las tres ejercerán una cierta fascinación tanto sobre su entorno inmediato como sobre el lector que conoce sus destinos : objeto de los caprichos y las burlas de sus respectivas discípulas, para quienes encarnan la disciplina, la cultura del Viejo Continente y, por sobre todo, una moral puritana y una conducta intachable, terminarán, tarde o temprano, desvelando su duplicidad y escapando de una manera u otra al canon que se supone representan⁷. De Miss Edwards se dice que « se volvió loca » (63), y Miss Fielding, según versa en el diario de Porfiria, se enamora del hermano de la niña y, progresivamente, va sufriendo una metamorfosis inquietante para acabar convertida en gato⁸. Miss Hilton, por su parte, traiciona la confianza de su patrona y transgrede los imperativos de su género, razón por la cual pierde su empleo. Veamos cómo suceden las cosas.

⁴ *Ibid.*, p. 25. De aquí en adelante en todas las citas del mismo cuento se indicará sólo el número de página entre paréntesis y el mismo principio se aplicará en los cuentos siguientes.

⁵ « El diario de Porfiria Bernal », in S. Ocampo, *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 155 y 157.

⁶ S. Ocampo, « La lección de dibujo », in *Y así sucesivamente*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 63.

⁷ Y ¿ cómo olvidar a la señora Forbes, esa pobre alemana (que se dirige en inglés a los niños como lo estipula su contrato) muerta a manos de un amante misterioso ? También ella llevaba una doble vida, haciendo respetar una estricta disciplina a dos muchachitos latinoamericanos durante el día, bebiendo y comiendo a solas por las noches. Su historia nos es contada por un narrador que no se priva de burlarse abiertamente de todos los estereotipos. G. García Márquez, « El verano feliz de la señora Forbes », in *Doce cuentos peregrinos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 187-206.

⁸ En otra oportunidad analicé en este relato el proceso de la metamorfosis fantástica del personaje femenino. Cf. M. Zapata, « La métamorphose des corps et l'esthétique du grotesque dans les récits de Silvina Ocampo », *Cahiers du G.e.r.f.*, n° 5, Grenoble, 1998, p. 181-193.

Resulta que un día, Miss Hilton accede al deseo de su discípula y se deja peinar con unas trenzas que le caen por la espalda. Varios pintores comienzan entonces a « mirarla con insistencia », y uno de ellos le pide permiso para retratarla « por su extraordinario parecido con Miss Edith Cavell » (27), célebre enfermera inglesa fusilada por los alemanes durante la Primera Guerra Mundial. Miss Hilton responde al pedido y posa para el artista. Dice la voz narradora : « Los días que iba a posarle al pintor, Miss Hilton se vestía con un traje de terciopelo verde aceituna, que era espeso como el tapizado de un reclinatorio antiguo » (27). Aunque nada nos garantiza que pose con el vestido puesto. La cuestión es que en las paredes del estudio cuelgan cuadros de mujeres desnudas, pero, nos vuelve a decir el narrador, « a ella le gustaban los paisajes con puestas de sol » y un día lleva a su discípula « para mostrarle un cuadro donde se veía un rebaño de ovejas debajo de un árbol dorado en el atardecer » (27). No sabremos quién engaña a quién, pero nadie encuentra tal cuadro. Es más, no sólo « todos los cuadros se [han] convertido en mujeres desnudas », sino que « el hermoso peinado con trenzas lo [tiene] una mujer desnuda en un cuadro recién hecho sobre un caballete » (28). De nada valdrá entonces que ese día, delante de su discípula, Miss Hilton pose, « más tiesa que nunca, contra la ventana, envuelta en su vestido de terciopelo » (28). Al volver a su trabajo se encontrará con una « tarjetita », escrita por la madre de la niña : « No queremos maestras que tengan tan poco pudor » (28). A Miss Hilton, literalmente, la ha traicionado el género : ese precioso terciopelo verde no ha encubierto su desnudez. Poco importa que el pintor haya adivinado el cuerpo debajo del vestido o que, en ausencia de su discípula Miss Hilton se haya realmente despojado del traje. De una manera u otra la extranjera ha violado las normas de recato que su estatuto le impone. Por eso, sintiendo « crecer en ella una mujer fácilmente fatal » (28), debe irse de la casa, porque ha hecho trampa⁹.

Se la tragó un dragón i Qué risa !

Cornelia Catalpina, en principio, no hace trampa, pero también es víctima de un traje de terciopelo, negro esta vez. La historia parece sencilla : Cornelia es una señora burguesa que vive en un barrio elegante de Buenos Aires y, como tantas de su clase y de su género, tiene de Europa una visión muy positiva y ciertamente mejor que la de su propio país : allá « todo es blanco, limpio y brillante », mientras que en su ciudad « hay hollín », cuando no « perros rabiosos y quema de basuras »¹⁰. Como otras de su clase pues, Cornelia se dispone a hacer un viaje por Europa y se ha hecho hacer un vestido de terciopelo negro que tendrá que estar listo para cuando ella se decida a tomar el avión. Casilda es la modista que, con mucho trabajo, ha preparado el atuendo : « ¡ El vestido era precioso y complicado ! Un dragón

⁹ Adriana Mancini propone una interpretación de este cuento en la que pone en relación el erotismo, la magia y el deseo. A. Mancini, Silvina Ocampo. *Escalas de pasión*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003, p. 192-212.

¹⁰ S. Ocampo, « El vestido de terciopelo », in *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982, p. 144. En mi tesis doctoral propuse un análisis detallado de este cuento, abordándolo desde varios puntos de vista : narratología, pragmática y teoría psicoanalítica. Cf. M. Zapata, *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts* de Silvina Ocampo, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1992. Lo retomé recientemente, aunque muy brevemente, en « « No me digas nada : yo te diré quién eres ». El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos », *Orbis Tertius*, Año IX, n° 10, La Plata (Argentina), 2004, p. 111-119.

bordado de lentejuelas negras, brillaba sobre el lado izquierdo de la bata » (145). Como tantas mujeres también, Cornelia debe someterse al rito de la prueba del vestido, delante del espejo, aunque admita abiertamente que « ¡ Probarse ! ¡ Es [su] tortura ! » (144). Pero tal es el precio a pagar cuando de ropa y de grandes ocasiones se trata. Aunque esta vez la prueba se transforma en algo más que una rutina fastidiosa porque el vestido parece por demás ajustado y cuando, después de los últimos retoques de la modista, la señora se lo quiere quitar, no logra sacárselo de encima. Sofocada, literalmente, por el vestido de terciopelo, cae al suelo, muerta. Algo semejante le ocurre a otra devota de los ritos de su género, Arminda, que también se prepara para una gran ocasión – nada menos que su casamiento – pero que supera con éxito las pruebas de su traje de novia, aunque muere en el día de la boda :

El traje de la novia era suntuoso. [...] La modista probó el vestido a Arminda cinco veces. Arrodillada y con la boca llena de alfileres la modista redondeaba el ruedo de la falda o agregaba pinzas al nacimiento de la bata. Cinco veces del brazo de su padre, Arminda cruzó el patio de la casa, entró en su dormitorio y se detuvo frente al espejo para ver el efecto que hacían los pliegues de la fal[d]a con el movimiento de su paso¹¹.

El calor agobiante se añade a la opresión general, que culmina al desplomarse la novia : en la iglesia, Arminda cae al suelo inanimada y, visto de lejos, su traje se parece a « una cortina que se hubiera soltado » (166-7). La puntilla y el encaje de las abuelas se han transformado de pronto en telas de tapicería, tales como el terciopelo verde aceituna al que apelaba Miss Hilton para envolver su cuerpo, « espeso como el tapizado de un reclinatorio antiguo » (27). Tácitamente, los cuerpos de estas mujeres se han convertido en muebles¹².

Pero Cornelia Catalpina no es un mueble, y el dragón de su vestido parece saberlo muy bien, por cuanto tiembla « sobre los latidos de su corazón » ante la perspectiva que la mujer enuncia : « Tendré que dormir con él » (146). Pero no se llegará a tanto porque, para desconsuelo de la modista artífice del atuendo, la señora cae al suelo y muere antes de la noche. Aunque el lector es libre de pensar que el impaciente dragón no quiso esperar el sueño de la señora para realizar sus oscuros deseos : tras quedarse poco a poco sin aliento y tambalearse junto con ella, « se retorció » primero, y luego « quedó inmóvil », parecido a « un animal »... (147)

La pose ante el pintor, la prueba del vestido : he allí dos escenas « escabrosas » donde dos mujeres son víctimas de un mismo género – el « terciopelo » – que traiciona, « pesa », desviste vistiendo y aprisiona – « es una cárcel » (146). Dos escenas, además, referidas indirecta o directamente al lector por dos testigos extralúcidos : la discípula de Miss Hilton entiende muy bien lo que está pasando en el taller del pintor, así como la niña narradora

¹¹ S. Ocampo, « La boda », in *La furia y otros cuentos*, op. cit., p. 164-5. Corrijo el error tipográfico de mi edición (« falta » en lugar de « falda ») cotejándola con la versión del cuento que figura en S. Ocampo, *Las reglas del secreto*. Antología, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 41. Aunque no me faltó el deseo de jugar de nuevo con los términos, entre el género de la falda / falta de Arminda y de todas las de su género...

¹² El terciopelo verde y el mueble nos recuerdan por cierto el cuento de Cortázar « Continuidad de los parques » donde, como se sabe, el lector arrellanado en su sillón de terciopelo verde es traicionado por la ficción que está leyendo. Cf. J. Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, 1987, p. 9-10.

de la muerte de Cornelia que, con su risita crispante, va puntuando la progresión de la debacle¹³. De esta última, sin embargo, sabemos mucho más que de la primera, gracias a la narración en «yo» y al estilo directo.

La posición de la narradora de «El vestido de terciopelo», cuyo nombre nunca conoceremos, se asemeja a la de su homóloga Gabriela, la niña narradora de «La boda». Sólo que Gabriela, con sus siete años declarados, entra en complicidad con la mujer adulta — su prima Roberta —, la emula y adopta el lenguaje de los mayores que le parece adecuado para sellar el pacto de confianza que las una en el secreto: «seré una tumba¹⁴» (166). Los juegos en la peluquería, el compromiso de Arminda, los preparativos de la boda así como su propio atuendo en el día fatídico de la ceremonia («un vestido blanco de *plumetis*, almidonado, con un entredós de broderie», p. 166) interesan a Gabriela mucho más que las tareas de la escuela. Por ser tratada como una igual por su prima, la niña se dice dispuesta al sacrificio y, hasta el final, seguirá las consignas de la mujer adulta («en la iglesia no miré al novio porque Roberta me dijo que no había que mirarlo», p. 166). De hecho, Gabriela vive, a los siete años, inmersa en un mundo femenino estereotipado y su conducta se amolda precozmente a los imperativos de su género.

En «El vestido de terciopelo», en cambio, el personaje de la niña narradora y testigo de la historia avizora sin duda, a través de las adultas, su propio destino pero, riéndose tanto de la señora como de Casilda, del vestido y hasta de sí misma, toma distancia con respecto al género: tela y mujer. Por un lado, a los ocho años, la niña acompaña y ayuda en lo posible a la modista Casilda, compartiendo con ella la condición socioespacial en que vive¹⁵. Como a su congénere Gabriela a ella también le fascinan las actividades de las mujeres mayores, que prefiere a las distracciones infantiles: «No corrí a la ventana, para curiosar, como otras veces. No me cansaba de contemplar las pruebas de este vestido con un dragón

¹³ En otras oportunidades he analizado el funcionamiento del sintagma «¡Qué risa!» que puntúa las secuencias del relato, considerándolo como un chiste, en el sentido freudiano del término. Propongo ahora una nueva lectura en función de los cuestionamientos de género: en vez de actuar como un chiste, que distrae al lector del horror de la escena, los «¡Qué risa!», proferidos presuntamente por una voz narradora femenina e infantil, van aumentando progresivamente la tensión por su desfase con la angustia que crece, al no poder quitarse la mujer el vestido que le ciñe demasiado el cuerpo. Cf. M. Zapata, mi tesis y el artículo citado. El absurdo kalfiano de la situación recuerda nuevamente un relato de Cortázar, que podría también ser releído desde la perspectiva de los estudios de género: en «No se culpe a nadie», el protagonista, que no puede cumplir con su deber de esposo (su mujer lo esperará infructuosamente «en una tienda para elegir un regalo de casamiento») porque no logra ni ponerse ni quitarse un pulóver de lana azul, que amenaza con asfixiarlo, prefiere, al fin de cuentas, la muerte. Cf. J. Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, 1987), p. 11-16.

¹⁴ Para entonces, recordemos, Roberta y Gabriela se encuentran en la peluquería: escudada bajo el «yelmo» del secador, la primera parece observar sin embargo los gestos de la niña que ha colocado una araña en la peluca que debe lucir Arminda el día de su boda. Al salir, Roberta espeta a Gabriela: «Todo esto será un secreto entre nosotras». Sin entender muy bien a qué secreto se refiere su prima, la niña profiere el cliché de conveniencia «seré una tumba» (166).

¹⁵ Ambas viven en las afueras de Buenos Aires y, visiblemente, en sus hogares no disponen de servidumbre como Cornelia Catalpina, por cuanto la niña alude a unas tareas por hacer («pensaba dedicar la tarde a lavar y planchar la colcha de mi camita», p. 143) que la sitúan en el mismo plano social que el de la empleada que seguramente se encarga de mantener la colcha de la cama de la señora blanca como «un ampo de nieve» (144). Para una interpretación del kitsch en la configuración socioespacial de los cuentos de Silvina Ocampo y, en particular, en «El vestido de terciopelo», puede verse A. Mancini, *op. cit.*, p. 57-60.

de lentejuelas » (146). Y por último, la niña reconoce lo que hay en común entre ella y la señora : a pesar de la diferencia social y de la ligereza con que la señora se dirige a ella (« no te preocupan estas cosas », dice, por ejemplo, a propósito del lavado de la colcha, creyendo, además, que la modista es su madre, p. 144), ambas comparten, con respecto al género del vestido, gusto y repulsión. A ambas el terciopelo les hace « rechinar [los] dientes » porque es a la vez « áspero » y « suave » (145). Comparándolo con el nardo, su flor preferida, la señora dice que el terciopelo la « eriza » como la erizaban los guantes de hilo de su infancia, que la suavidad del terciopelo la « atrae aunque a veces [le] repugne » (145). Y la niña, que admite que a ella también le gustaría llevar un día un traje de terciopelo, siente desde ya cómo el género la estrangula « con manos enguantadas » (146).

Por eso al final del cuento al lector le quedarán siempre varias interpretaciones posibles : podrá pensar que el personaje de la niña, dada su edad por ejemplo, no ha entendido nada de la escena que describe y se ríe sin tener conciencia de la tragedia. Pero también podrá interpretar las coincidencias y los desfases entre los tres personajes y concluir que si bien Casilda y la señora parecen inmóviles en su condición y destino, la niña, llamada a evolucionar, percibe muy bien que, en el medio en que vive y más allá de las diferencias de clase, su futuro podría ser análogo al de la señora. Su risa sarcástica indica entonces la distancia que ha tomado frente a la historia y a sus protagonistas – incluida ella misma – y augura quizás su propia liberación con respecto a las normas de su género.

Y al final la violaron ¡ Qué risa !

Ser poseída por un hombre es sin duda la aspiración mayor de todas estas mujeres que peligrosamente « coquetean » con el género tela / sexo. Y si Miss Hilton y Cornelia Catalpina parecen realizar su deseo mediante sendos trajes de terciopelo, Artemia, la creadora de « Las vestiduras peligrosas » en cambio, debe modificar las estrategias, multiplicar los intentos y variar los géneros de sus atuendos¹⁶. Artemia es otra de esas burguesas cuya vida se resume, según cuenta la voz narradora, a « vestirse y perfumarse » (45). Pero a diferencia de otras damas ociosas, la « niña » – como la llama la narradora – llena su tiempo libre diseñando ella misma cada uno de los vestidos que se propone lucir, dibujando y pintando a mano las telas elegidas. El drama se produce porque cada vez que estrena una de esas « vestiduras » se entera por el diario de que en alguna parte del globo una mujer ataviada exactamente como ella ha sido violada y asesinada. Artemia se siente defraudada porque, según la modista que cuenta *a posteriori* la historia, le han usurpado la exclusividad del modelo y, colmo de la injusticia, « las copionas son las que tienen éxito » (50). Hasta que la modista que trabaja a su servicio la convence de que si sus atuendos fuesen menos originales menos ganas tendrían otras mujeres de copiarlos ; Artemia endosa entonces pantalón y camisa a cuadros y logra

¹⁶ S. Ocampo, « Las vestiduras peligrosas », op. cit., p. 45-51. En cuanto a la realización del deseo de Cornelia Catalpina podemos considerar que el dragón de lentejuelas que se va animando a medida que la mujer se asfixia representa el elemento masculino que toma posesión del cuerpo (las alusiones sexuales son claras) y de la vida de la mujer. Cf. M. Zapata, *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, op. cit.

por fin su cometido : al día siguiente, al llegar a su trabajo, la modista se entera por la policía de que Artemia ha sido violada y acuchillada por unos « jóvenes amorales » (51).

Pocos son los cuentos de Silvina Ocampo donde la preocupación por la ropa y las tentativas de seducción por parte de una mujer son tan explícitamente descritas como en éste¹⁷. Aunque, hay que reconocerlo, sólo dispongamos de la versión de los hechos que nos da la modista, personaje narrador, testigo y actor de la historia. De las ideas y del discurso de Artemia sólo conocemos lo que transmite esta narradora comprometida por demás en el drama.

Como en « El vestido de terciopelo », las esferas en que se mueven modista y patrona sólo se tocan, valga de nuevo el juego de palabras, cuando de género se trata. De entre los géneros / tela, el primero que se menciona es ¡ qué casualidad ! el terciopelo negro. Con él Piluca, la costurera, fabrica un jumper que Artemia estrena sin demora y, sobre todo, sin esperar que esté hecha « la blusa de organza, que cubriría sus pechos » (50). Pero no pasa nada : Artemia vuelve a su casa y, con despecho, se entera por el diario del asesinato, en Budapest, de una mujer que « llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba los pechos enteramente descubiertos » (48). Tendrá que intentarlo de nuevo. Con gasa negra pintada a mano, con « tul azul, con pinturas de color carne » (50). Como si opinara lo mismo que Cornelia Catalpina (« deberían hacerse vestidos de telas inmateriales como el aire », p. 146), Artemia aligera el género de sus trajes y prefiere las telas « livianas y rosadas », transparentes, cuyos dibujos parecen « acariciar el aire » (48, 49). Pero todo es inútil : hay impostoras en el mundo entero que le copian la estrategia y representan su papel mejor que ella misma¹⁸. A ellas sí que las violan y las matan porque han sabido seducir : son verdaderas mujeres fatales.

Como Arminda y como Cornelia Catalpina, Artemia sin embargo ha respetado escrupulosamente el rito de la prueba ante el espejo, complaciéndose al ver « el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa » (49). Y como su papel no implica ninguna impostura moral, al contrario de Miss Hilton, Artemia nunca intenta disimular su desnudez bajo el vestido : « ¿ Para qué tenemos un hermoso cuerpo ? ¿ No es para mostrarlo, acaso ? », nos dice Piluca que decía Artemia (49). Es Piluca quien censura.

Piluca — que en realidad se llama Régula Portinari — es una ex pantalonera que ha perdido su empleo porque, a los veinte años, cuando manipulaba « el género del pantalón en la entrepiera », se negó a obedecer a un cliente bigotudo que le ordenaba : « Tome un poco

¹⁷ Pueden leerse análisis detallados de este cuento, en particular, en B. Corbacho, *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, Paris, L'Harmattan, 1998 y M. Zapata, *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, op. cit.

¹⁸ Sin entrar en detalles, para los que remito a los estudios arriba mencionados, recordemos solamente que la aparición del doble constituye el resorte fantástico del cuento y puede ser interpretada tanto como síntoma de la alienación del sujeto femenino representado en Artemia como como una « garantía » de vida : el doble protege al yo de la destrucción desviando, en este caso, la violación y la muerte de la heroína sobre sí mismo.

más [...] niña ¿ no ve que me sobra género ? » (46)¹⁹, es también quien dice que « a pesar de la repugnancia que sient[e] por algunas ricachonas », Artemia « nunca [le] impresionó mal » y que « en seguida simpatiza[ron] » (46). Es que Piluca es ambigua : su discurso parece destinado a convencer a su auditorio de su honestidad y su moral intachable²⁰, pero en él se filtran las marcas de un deseo y un placer canalizados, en parte, en su trabajo y en parte realizados a través de las performances de Artemia, en las que, al fin de cuentas, ella también participa. La descripción de su cuarto trabajo, por ejemplo, da lugar a comentarios que nos recuerdan a Miss Hilton relamiéndose ante los botones de la mercería y, a pesar de la sentencia que la cierra, no deja dudas acerca del placer de quien describe :

[...] un maniquí rosado traído de París, que daba ganas de comerlo, una tijera grandota, que parecía de plata, un millón de carreteles de sedalina de todos colores, agujas preciosas, alfileres importados, centímetros que eran un amor [...]. Una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada, pero es todo en la vida de una mujer honrada. (47)

La admiración no disimulada por la silueta de Artemia hace pensar además que, como su patrona, Piluca se desvive, trabajando « hasta las cinco de la mañana » (47) para exaltar la « gracia » (45) de la « figurita » (51). Y hasta las cualidades que la estricta Régula atribuye a su extravagante patrona ponen a ésta por encima de mucha gente, seguramente educada « muy a la antigua » (49), como ella misma : « Cuántas personas menos buenas que ella hay en el mundo que están todo el día en la iglesia rezando » (45). El caso es que en la compleja trama que se teje entre deseo y frustración, Piluca / Régula acaba actuando como la niña narradora de « La boda » y suprime, empujándola a disfrazarse de hombre, a la mujer cuyo papel ella misma desearía representar. La paradoja – una de ellas – reside en que, según Piluca, la mujer frustrada aquí no era ella sino Artemia. Segunda – pero sólo aparente – paradoja : no es porque provoquen el deseo de los hombres que las vestiduras de Artemia resultan peligrosas, muy por el contrario, es porque lo inhiben. Porque cada performance de Artemia pone en evidencia el mecanismo mismo de la seducción, que consiste en captar el deseo del otro como signo de reconocimiento del deseo propio²¹. Los vestidos de Artemia muestran tan abiertamente el cuerpo – el sexo – de la mujer que desea ser deseada que acaban dando miedo, cohibiendo en el otro todo intento de aproximación que no sea fantasmático (a través del doble fantástico). Envuelta en sus velos transparentes Artemia se convierte así en Medusa²².

¹⁹ La inevitable asociación de sentidos a que se prestan las palabras hubiera divertido seguramente a la propia Silvina Ocampo, si hubiera conocido el auge de los estudios de género (gender studies).

²⁰ Belinda Corbacho sugiere que la modista contesta a un probable interrogatorio tras el asesinato de su patrona. Op. cit., p. 28.

²¹ Cf., entre otros, J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », in *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, col. « Points », p. 146.

²² Esto nos sugiere una nueva lectura del doble, como el objeto « a » de la teoría lacaniana (objeto « causa del deseo », fantasma o representación engañosa), y como el « objeto transicional » de Winnicott, sustituto del objeto del deseo (el cuerpo de la madre). Para una breve explicación de estos conceptos, se puede consultar, en francés, R. Chemama, B. Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse/VUEF, 2003, p. 291-3. O la versión española : R. Chemama, B. Vanderersch, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004. Asimismo, podemos añadir a

Resolución y nuevas paradojas : no sabremos si el disfraz de hombre que Artemia reviste al final era tan poco engañoso como el vestido verde aceituna de Miss Hilton, pero podemos más bien pensar que, como buen disfraz, en vez de anular la diferencia de sexos, la ponía, al contrario, aún más en evidencia²³. Y si, como lo cuenta Piluca, los agresores « amorales » de Artemia creyeron en las apariencias del pantalón y la camisa a cuadros y, para vengarse de la burla, la violaron y « después la acuchillaron por tramposa » (51), el intercambio de géneros y de sexos se vuelve aún más raro (*queer*) : los caracteres femeninos y masculinos se confunden en cada uno de los actores de esta historia. La heterosexual Artemia se viste de hombre y satisface su deseo de ser poseída, sea cual sea el modo, las circunstancias y el / los / las ? artífices del acto ; los « amorales » (homo / bi sexuales) violadores logran también, al fin y al cabo, realizar el suyo²⁴.

En cuanto a la austera Régula / Piluca, que llora como una Magdalena la muerte de la patrona que « en mala hora [la] escuchó » (51), la ambigüedad de su conducta y su discurso se ponen de manifiesto desde el principio de su alegato. Su relación con Artemia parte de la impostura, puesto que al entrar a su servicio Régula / Piluca le oculta su pasado de pantalonera « y no de modista como le [dice] » (45) y, también, claro está, sus desventuras con el género de ciertos pantalones. Por eso cada vestido representa un desafío, no sólo para quien los imagina sino también para la que tiene que cortarlos y coserlos, y que más tarde confesará : « estaba en ascuas cada vez que tenía que hacerle un vestido » (45-6), « sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal » (47). Parece entonces natural que la modista esté siempre presente antes y después de cada performance, de cuyos efectos no puede no estar pendiente : « la acompañé hasta la puerta de calle y después hasta la plaza », « con temor la vi alejarse y no dormí en toda la santa noche » (48, 50). Es que cada salida de Artemia con un nuevo vestido constituye un estreno, en todo el sentido teatral del término, que requiere semanas o meses de preparación (« era el mes de enero y hacía calor », « era pleno invierno », p. 49, 51), suscita reacciones en la prensa internacional (« una noticia de Budapest », « en Tokio », « en Oklahoma », p. 48, 50, 51) e involucra no sólo a la creadora de los trajes sino también a la artesana que los ha fabricado : « Al moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto. Yo, Régula Portinari, metida en ésas » (50).

Pero Piluca adopta también la mirada deseante del espectador masculino y no puede « menos que admirar la silueta » de la muchacha, ruborizándose ante la desnudez del cuerpo apenas velado por la gasa del traje y encantada de ver la « figurita » vestida con un pantalón (48, 51). Por eso cada vez que Artemia parte en pos de una aventura peligrosa para Piluca la apuesta es doble : ser poseída o poseer. Porque, a pesar de las protestas de Artemia (« no hay

las interpretaciones del personaje de Artemia como avatar de Artemisa / Diana una lectura de Artemia como figura de la castración. Cf. B. Corbacho, *op. cit.*, p. 30-35.

²³ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, Seuil, 1973, p. 98-99 y B. Corbacho, *op. cit.*, p. 62, quien en este punto retoma la interpretación que propongo en mi tesis, M. Zapata, *op. cit.*, p. 181.

²⁴ Cf. el « epílogo » que propone B. Corbacho, *op. cit.*, p. 62.

derecho de imponerle sus ideas a los demás », 49), Régula / Piluca la va poseyendo : entre el « me tenía dominada » (47) del comienzo y el « me escuchó » (51) del final, se produce, no tanto un trastrocamiento de papeles, sino un desdibujamiento de las fronteras entre identidades polimórficas. Por eso el estribillo de Artemia, « debió de sucederme a mí » (48), podría muy bien ser el de Piluca, como suyo también podría ser el castigo « por tramposa » (51).

¿ Y usted de qué se ríe ?

Miss Hilton, Cornelia Catalpina, Artemia, las niñas y las modistas : todas estas mujeres actúan como creen que deben hacerlo. Educadas en sus viajes, educadas por otros, « muy a la antigua », o educadas por sí mismas, como se autoproclama Artemia²⁵, para todas las apariencias son una cosa muy seria. Y en la mayoría de los casos cuidar de la apariencia supone reprimir su deseo. Las institutrices son ejemplos claros de mujeres que, nacidas y educadas en mundos diferentes, se sienten obligadas a amoldarse a normas no sólo de conducta sino hasta de vestimenta para representar el papel que se les tiene destinado. Poco importa quiénes sean y cuánto sepan, lo que la educación de las niñas de la burguesía argentina requiere es que hablen en inglés y que, predicando con el ejemplo, transmitan reglas de conducta puritana e impongan una estricta disciplina en todos los órdenes de la vida (alimentación, actividades recreativas, lecturas...). Para ganarse la vida, pues, como mujeres independientes, tienen que ocultar toda relación posible con los hombres, pasada, presente y de cualquier género que sea. Para ganarse la vida, pues, tienen que dejar de ser mujeres...

Lo mismo podría sucederles a las modistas, mucamas y empleadas de todo tipo si no dispusieran de un arma poderosa, que les falta a las extranjeras, como es el compartir con sus patronas el bagaje cultural que les permite conocer y hasta sacar provecho de sus obsesiones²⁶.

De hecho, este tipo de empleadas junto con las niñas que imitan a sus mayores son las peores enemigas de las adultas que juegan con los géneros, porque se apropian de su deseo y lo realizan, hasta las últimas consecuencias. Las artesanas cosen y redondean los dobladillos, pliegues y repliegues del género ; encierran a sus patronas en prisiones afelpadas. Las niñas, mientras tanto, recogen « religiosamente uno por uno »²⁷ los alfileres del suelo, hacen y deshacen un « barullo de pelos »²⁸ o un rodete de novia. Las señoras y señoritas ociosas se convierten poco a poco en « esclavas de sus criadas »²⁹ o en muñecas con pelucas emponzoñadas. Una tras otra van cayendo : expulsadas, asfixiadas, envenenadas o violadas. Como se desprende una cortina mal instalada, como en el teatro cae el telón, al final de una farsa.

²⁵ « Yo me eduqué a mi misma y no es tarde para cambiarme », « Las vestiduras peligrosas », *op. cit.*, p. 49.

²⁶ Cf. el cuento « La propiedad », in S. Ocampo, *La furia y otros cuentos*, *op. cit.*, p. 99-103.

²⁷ S. Ocampo, « El vestido de terciopelo », *op. cit.*, p. 145.

²⁸ S. Ocampo, « El vestido verde aceituna », *op. cit.*, p. 27.

²⁹ « Las esclavas de las criadas » es el título de otro cuento de Silvina Ocampo. In *Los días de la noche*, *op. cit.*, p. 59-67.

¿ Farsa o tragedia ? La respuesta queda en manos del espectador que ríe y a la vez se espeluzna ante lo grotesco de la situación. El caso es que la «feminidad» es siempre representación : resultado de una minuciosa puesta en escena que requiere el concurso de directores/as, maquilladore/as y sobre todo, modistas capaces de realizar el vestuario que corresponde a cada acto, a cada escena, y en el género adecuado. Luego vienen los ensayos rituales y, por fin, el estreno. Aunque a veces la actriz principal no llega con vida al día del debut. Para las principiantes como para las más experimentadas la performance del género es todo un desafío : se les puede caer la máscara o el vestido las puede desnudar.

BIBLIOGRAFÍA

- CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse/VUEF, 2003. Edición en español : *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004.
- CORBACHO, Belinda, *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- CORTÁZAR, Julio, *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, 1987 (vigésimo quinta edición).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Doce cuentos peregrinos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, col. « Points ». Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, Seuil, 1973.
- MANCINI, Adriana, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.
- MOLLOY, Sylvia, *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- OCAMPO, Silvina, *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- , *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982.
- , *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1984.
- , *Y así sucesivamente*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- , *Las reglas del secreto. Antología*, (Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez), México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- , *Viaje olivado*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.
- PERI ROSSI, Cristina, *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen, 1999.
- ZAPATA, Mónica, *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, Tesis doctoral, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1992. Disponible en Atelier National de Reproduction des Thèses de Lille, Francia.
- , « La métamorphose des corps et l'esthétique du grotesque dans les récits de Silvina Ocampo », *Cahiers du G.e.r.f.*, n° 5, Grenoble, 1998, p. 181-193.