

## PARA-TEXTOS CORPORALES: SOBRE LOS CUENTOS DE SILVINA OCAMPO

NÚRIA CALAFELL SALA  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

*Hablar desde la marginación: mujeres y escritura*

*Somos también lo que hacen de nosotras las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser.*

(Silvina Ocampo, «La continuación»)

Marcia Espinoza-Vera considera que los relatos de Silvina Ocampo se inscriben en el ámbito denominado «escritura de mujeres» gracias a un «predominio de protagonistas femeninas y el desarrollo de sus experiencias o de historias en ambientes eminentemente femeninos».<sup>1</sup> Reina Roffé va más allá al notar que la obra de Silvina Ocampo se nutre de una serie de personajes femeninos actuando en libertad; pero señala: «el *feminismo* de Silvina Ocampo, tal como hoy se entiende este término, tiene lugar en su escritura».<sup>2</sup> En un sentido parecido, Andrea Ostrov nota cómo en ciertos textos ocampianos «presenciamos un socavamiento sistemático de las fronteras de la división genérica: de día y de noche, las mujeres circulan libremente por los espacios públicos. Las mujeres circulan, pero además *hacem*».<sup>3</sup>

De esta manera, desde la crítica se establece una lectura genérica que, aplicada a la ambivalencia de su narrativa, no constriñe al texto sino que lo enriquece. Las mujeres que protagonizan algunas de las historias o que son el objeto de la enunciación representan la puesta en escena de un rol, la feminidad, que se desangra en múltiples fisuras, mostrando la invalidez de cualquier demarcación o reducción, y poniendo en evidencia la falacia de la identidad:

---

<sup>1</sup> Marcia ESPINOZA-VERA, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos, 2003, p. 174.

<sup>2</sup> Reina Roffé, «Silvina Ocampo: la voz cautiva», en *Quimera*, n° 123 (1994), p. 43.

<sup>3</sup> Andrea OSTROV, «Vestidura/escritura/sepultura», en *Hispanérica*, n° 74 (1996), p. 21. Ya Noemí Ulla, vinculándolo a la experiencia amorosa, había reivindicado esta particularidad desde un punto de vista fundacional: «Si hacemos un corto histórico observaremos que desde sus comienzos la autora ha ido elaborando una ideología del amor femenino que rompe con lo tradicional en la literatura del Río de la Plata que le precede» (*Inventiones a dos voces*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1992, p. 56).

La feminidad tiene estructura de velo, es una ficción *realista* —en el sentido de verosímil congruente—, sirve para recubrir el agujero de un goce más allá de lo representable. Pero su verdad es velar la nada, la falta de ser de todo sujeto; no sólo en el sentido de cubrir, tapar, sino también en el de *velar* como acción de proteger, cuidar, sostener lo que no existe, *velar a un muerto*, por ejemplo.<sup>4</sup>

En efecto, los personajes ocampianos muestran la paradoja del velo y dejan entrever su reverso en carne viva. Ellas nunca serán en tanto que personas sino en tanto que personajes actuando ante la mirada (des)posesiva de un otro que quiere moldearlas y transformarlas, hasta conducir las a una muerte, real o simbólica, física o psíquica, pero siempre prematura, que se manifestará en el ejercicio de la escritura. Ésta adquirirá entonces un valor ambiguo y subversivo: si bien es aquel espacio de construcción identitaria, también es cierto que se presentará como el lugar de la esquizofrenia, de la desposesión e incluso de la pérdida. Un claro ejemplo lo ofrece «El sótano», donde Fermina, mujer pobre y prostituta, inicia una especie de monólogo interior que, por un lado, desemboca en la contradicción de exponer un doloroso enajenamiento («Me espían todo el día y creen que estoy con clientes porque hablo conmigo misma, para disgustarlos; porque me tienen rabia, me encerraron con llave; porque les tengo rabia, no les pido que abran la puerta»)<sup>5</sup> del que se resiente su narración («¿Qué importa que sea un sueño», *La furia...*, p. 87); y por el otro, propone una recuperación de su cuerpo, elemento de transacción con respecto a los demás, alimentándose de él en una autofagia restauradora: «Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo» (*La furia...*, p. 87).

Escribir, en este contexto, supondrá un doble ejercicio de velar/develar el vacío escondido tras la máscara de la palabra y del gesto, al mismo tiempo que se planteará como la posibilidad de evocación de aquello que ha desaparecido y ya no volverá: en este sentido, cabrá entenderla como un epítafio que trazará la recuperación de un resto. Es por todo ello que muchos de los relatos de Silvina Ocampo están narrados por una primera persona que escoge el formato de un diario, de una carta o del simple recuerdo para hacer estallar la capacidad especular de toda escritura: el sujeto narrador imposita su voz, realiza una figuración del yo con el objetivo de trasladarlo a la letra impresa, pero en este gesto se encuentra con el obstáculo de un objeto —que puede ser él mismo desdoblado o un otro ajeno— no marcado y anormal que abandona su estado latente y se levanta con un lenguaje de trasgresión y reivindicación con el que iniciar un diálogo.

En «La continuación», por ejemplo, se trabajan muy específicamente las posibilidades imaginativas del lector —ya sea el real, ya el artificial o literario—, gracias a

---

<sup>4</sup> Sonia MATTALÍA, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2003, p. 84.

<sup>5</sup> Silvina OCAMPO, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 86.

una indeterminación de las fronteras que separan el yo del otro, la realidad de la literatura, lo masculino de lo femenino: «Te amaba como si me pertenecieras, sin recordar que nadie pertenece a nadie, que poseer algo, cualquier cosa, es un vano padecimiento. Te quería únicamente para mí, como Leonardo Morán quería a Úrsula» (*La furia...*, pp. 33-34). La identificación de la voz narradora con el personaje supuestamente de ficción lo conduce a una expropiación de la que no es posible huir, debido al carácter posesivo de la palabra escrita, único lugar de resistencia pero también de pérdida:

Al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida). (*La furia...*, p. 38)

El juego identitario lleva al extremo la noción de escritura como espejo que cubre y descubre lo que está en falta, dotándose de un tono elegíaco muy característico, puesto que no se canta algo muerto sino algo extraviado, que está presente en su ausencia.

En los relatos conducidos por una voz masculina cuyo objeto es una mujer este aspecto adquiere un nuevo valor, al favorecer la escenificación de una nueva paradoja: aunque las mujeres se dibujan a partir de la mirada del hombre, quien pretende inmortalizarlas en el espacio de la página en blanco, todas ellas pugnarán por escaparse de tal destino exponiendo una feminidad que rompe la cáscara en la que se ha visto envuelta desde siempre y confiesa aquello que debía permanecer oculto o soterrado. Al salirse del papel que tradicionalmente les ha sido asignado es cuando se produce el desajuste que hace aparecer «un costado cruel o, más aún, decididamente perverso que sorprende y deja al lector sin aliento o en una especie de desconcierto pensante».<sup>6</sup>

Abandonando su condición de ángeles, muchas de ellas se convierten en pequeños monstruos que arrastran al sujeto narrador a una especie de vorágine de la que le será imposible escapar, tal como acontece en «Coral Fernández», parodia casi grotesca de la mujer fatal, donde Norberto sufre en su propio cuerpo el poder destructivo de su amada: es en contacto directo con ella o con cualquier cosa que proceda de ella que su cuerpo enferma y su salud decae: «Me curaba, me enfermaba, sucesivamente. Empezaban a arderme los ojos, ni bien recibía las cartas de Coral»;<sup>7</sup> lo que no impide que esta última sea, asimismo, una mujer especial capaz de aceptar una situación especial: «Ninguna otra mujer hubiera aceptado la situación difícil en que yo la ponía frente a la sociedad» (*Los días...*, p. 88).

<sup>6</sup> Reina ROFFÉ, «Sabia locura», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622 (2002), p. 18.

<sup>7</sup> Silvina OCAMPO, *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1983, p. 87.

En el caso de «La furia», la particular cruzada que Winifred recuerda haber llevado a cabo en su infancia para combatir el ideal de mujer-ángel que representa Lavinia («Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca. Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo», *La furia...*, p. 116) funcionará a modo de plantilla para hacer frente a la voluntad anuladora del narrador, en un gesto muy parecido al que realizará la protagonista en «El castigo» después de declarar: «Quieres que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado. Si te hiciera el gusto, terminaría por volver al punto inicial de mi vida o por morir, o tal vez por volverme loca» (*La furia...*, p. 185).

En ambos casos, la mujer se apodera de la palabra y produce un discurso que las enfrenta al intento (des)posesivo del hombre, de manera que el juego contradictorio y especular de la escritura se amplía: es mediante su palabra y sus gestos que ellas muestran ocultando, buscando esa identidad propia que las aleje del influjo del otro, aunque por ello se vean obligadas a sufrir un despojamiento absoluto —ya sea en la forma de la desaparición sin rastro, ya en la muerte por regresión—. El efecto autobiográfico que ellas reproducen al recuperar un pasado en primera persona que las des/construye en el presente se convierte así en un efecto tanatográfico.

Si «[l]a identidad se fragua siempre por diferencia; es resaltar lo que separa, lo que hace contraste y al tiempo, marcar lo propio»<sup>8</sup> estas mujeres optarán por alzar un cuerpo como lenguaje de sacrificio y de revancha, pero también como moneda de cambio: con él desafiarán la mirada del otro dándole aquello que tradicionalmente les ha pertenecido transformado en algo distinto, ambiguo e incomprensible. Ya se ha comentado cómo en los ejemplos anteriores el efecto de la narración provoca la desaparición física y psíquica de ambos personajes, de manera que el cuerpo se desliza en la escritura para desprenderse de sus veladuras y mostrarse como un deshecho.

En «Azabache» y «Malva» la situación es muy parecida: el cuerpo aquí va a sufrir una metamorfosis que nos hablará no sólo de las ansias de libertad que sienten todos estos personajes —simbolizadas a través del lobo y del caballo respectivamente—, sino del precio que deberán pagar por ello.

Julia Kristeva, en su estudio sobre la obra de Céline, plantea una serie de cuestiones que permiten una lectura otra de ambos relatos: de todas ellas, la que me parece aquí más interesante es la que se refiere a la abyección en términos fronterizos: «lo abyecto —nos dice— nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo *animab*»,<sup>9</sup> por lo que abandonar el estado humano

---

<sup>8</sup> MATTALÍA, *Máscaras suele vestir...*, p. 174.

<sup>9</sup> Julia KRISTEVA, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 2004, p. 21.

para adquirir la forma de un animal hará de su cuerpo un objeto, una máscara que surge del resto para volver a él, para significar que más allá de toda figuración está todo y/o nada. Por eso en ninguno de los dos relatos la mujer habla directamente; su lenguaje es su cuerpo, y este nos refiere un deseo de independencia concretado en la muerte final de ambas protagonistas.

En el primero de ellos Aurelia desaparece siendo psíquicamente Azabache, su caballo favorito, junto al que se sacrifica para huir de la clausura a la que su marido intenta someterla: «La encerré con llave y le dije que era la penitencia que le infligía por hablar con extraños. Pareció no entenderme» (*La furia...*, p. 135). Aurelia ya no será nunca más la mujer del narrador; su máscara primera se desmorona para renacer con otra forma y otro rostro. En otras palabras, su cuerpo se desplaza hacia los anhelos más escondidos y se disgrega: sólo los ojos, espejo del alma, es lo que el marido alcanza a ver, descubriendo en ellos la naturaleza de su compañera: «Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos» (*La furia...*, p. 136).

En el segundo, Malva llevará al extremo esta voluntad de ruptura haciendo de su cuerpo un alimento y diluyendo con ello cualquier límite entre el ser sujeto u objeto, mujer o animal, persona o vacío: «Debajo del velo, que temblaba a la luz de los cirios, no hallé nada, sino el horrible encaje tieso y blanco, destinado a adornar a los muertos» (*Los días...*, p. 114). La imagen no puede ser más sugerente: el velo —metáfora también de la escritura— cae y desvela su verdadera función, esto es, cubrir y proteger la nada.

### *Vestiduras desafiantes*

*(el vestido) ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en los brazos de Leal?*  
(Teresa de la Parra: *Ifigenia*)<sup>10</sup>

La independencia no es posible, como tampoco lo es un cuerpo que sea propio, original y singular: para que éste tenga algún valor es necesario edificarlo a partir de los parámetros del otro, presentarlo como un trofeo, en definitiva, dotarse de todas las particularidades de la muñeca, y dejarse ver como tal. Esta renuncia conlleva un nuevo enmascaramiento del sujeto femenino, quien cubre su cuerpo de otras veladuras que connotan relaciones sociales y genéricas, códigos, convenciones y rituales que rigen la vida humana en comunidad. A su vez, ello permite una disolu-

---

<sup>10</sup> Tomo la cita de MATTALÍA, *Máscaras suele vestir...*, p. 193.

ción de las fronteras que separan lo externo de lo interno: el vestido, como elemento que rodea y acompaña al cuerpo, muestra los desplazamientos de una identidad que se forma de afuera hacia adentro, a raíz de unos modelos culturales que niegan posibles esencialismos.

No es ninguna casualidad que tanto en «El vestido de terciopelo» como en «Las vestiduras peligrosas» aparezca una costurera —ya sea en la forma de modista, ya en la de pantalonera—, es decir, alguien que manipula las telas para hacerlas significar, para inscribir en ellas el signo de lo masculino o de lo femenino, de lo permitido o de lo prohibido, de tal manera que el género de la tela no sólo se adecue al género sexual de sus portadoras y a sus aspiraciones, sino que acabe por determinarlos y definirlos. En este sentido, ellas nos abren a un mundo en el que el enfrentamiento entre las distintas esferas de poder y de comportamiento se resolverá gracias al vestido y su naturaleza *border-line*, esto es, de intermedio e intermediario: «La vestimenta constituye para la sociedad occidental un vehículo de mediación entre lo privado y lo público, un soporte de articulación entre el gusto particular y los dictados de la moda».<sup>11</sup>

Es por todo esto que Artemia, la protagonista del segundo de los relatos apuntados, puede iniciar su particular descenso hacia los infiernos de su persona para hacer emerger la posibilidad de un personaje al que le sean devueltas las miradas y las acciones de aquellos otros —representados a un nivel particular por «ese mocosito» al que alude en cierta ocasión Piluca (*Los días...*, p. 47) y a un nivel general por esa «patota de jóvenes» que aparecen en los diarios cada mañana (*Los días...*, pp. 48, 50 y 51)— que le han sido negadas. Su posición social («La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse», *Los días...*, p. 45), un destacado don («hacía cada dibujo que lo dejaba a uno bizco», *Los días...*, p. 45),<sup>12</sup> y la vigilancia de una costurera que hace todo aquello que le manda («Me tenía dominada», afirma Piluca, *Los días...*, p. 47) le dan la posibilidad de subvertir normas, límites y roles identitarios, dejando ver todas y cada una de las grietas por las que este pequeño gesto se pierde y se recupera continuamente.

Ya su triple periplo nocturno pone en evidencia la ambigüedad de tal propósito: Artemia decide traspasar la barrera de lo doméstico designado a la mujer para adentrarse en el espacio masculino del exterior, pero lo hace de noche, cuando nadie

---

<sup>11</sup> Ana Silvia GALÁN, «Las vestiduras peligrosas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622 (2002), p. 57.

<sup>12</sup> Aunque no me detendré en este aspecto, cabe destacar la lectura artística que se deriva de aquí: Artemia es la creadora de sus vestidos y ello la hace excepcional y singular, pero también molesta. Con sus dibujos transgrede un campo que desde siempre ha estado gobernado por la figura masculina, por lo que su historia también puede entenderse como una ejemplificación de lo que sucede a quien lleva sus posibilidades creativas más allá de lo que le está permitido.

más que unos pocos pueden verla y admirarla, y llevando unos vestidos que en vez de esconder el cuerpo que habita debajo lo exponen de manera descarnada e incluso obscena: con el primero de ellos «[p]arecía una reina, sino hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como en una computera, dentro del escote» (*Los días...*, p. 48); con el segundo «se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa» (*Los días...*, p. 49); y, finalmente, con el tercero, «[a] moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto» (*Los días...*, p. 50). De esta manera se disloca cualquier lógica: lo que debía tapar destapa, no sólo dejando entrever el cuerpo propio sino presentando uno nuevo, más exagerado y exuberante que se ofrece a modo de sacrificio durante la noche, es decir, en el momento de explosión de los deseos más profundos.

Si el cuerpo es el espacio en el que tiene cabida el mundo del afuera, también es cierto que él es esa página en blanco sobre la que se tatúan sentimientos, emociones, heridas y tensiones, individuales o ajenas. Los vestidos que Artemia dibuja y que Régula/Piluca transforma en tela vienen a cumplir esa segunda función: ellos son la palabra que la mujer levanta contra todos aquellos que han querido ignorarla o ningunearla para decirles que su moral no pasa por la represión ni el *establishment*, sino por el cuerpo y sus virtudes, por aquello que desde siempre ha sido tachado como lo otro, mantenido a la sombra, encorsetado. Por eso, en uno de los pocos diálogos que mantiene con su costurera le espeta: «¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?» (*Los días...*, p. 49), indicando así que:

la boca era y sigue siendo el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias amenazadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falocéntrico, el muy paternalista.<sup>13</sup>

Un discurso, éste, que aquí defenderá la costurera Régula/Piluca, imagen de la mujer que hace del hogar y del trabajo dos símbolos de la feminidad tradicional: «Una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada, pero es todo en la vida de una mujer honrada» (*Los días...*, p. 47).<sup>14</sup> Ella es, pues, el contrapunto de Artemia, con la que establece una relación de contrastes a todos los niveles: si para esta última lo importante es manifestar la mentira identitaria dándose a ver a través de

<sup>13</sup> Luisa VALENZUELA, «La mala palabra», en *Revista Iberoamericana*, nº 51 (1985), p. 489.

<sup>14</sup> Ello explicaría su discurso, plagado de lugares comunes tales como «Lloro como una Magdalena» (*Los días...*, p. 45), que abre su narración, «dicen que la ociosidad es la madre de todos los vicios» (*Los días...*, pp. 45 y 47) o «hay bondades que matan» (*Los días...*, p. 47); y de exclamaciones de horror como las tópicas: «Lloré gotas de sangre» (*Los días...*, pp. 47-48) y «[q]ué extravagancia» (*Los días...*, p. 48).

sus vestidos, saliendo a un exterior que no le pertenece y que incluso le está vetado, para la primera lo fundamental es quedarse en casa trabajando, puesto que su propia experiencia como pantalonera antes de entrar al servicio de Artemia le demuestra que el afuera está marcado con el signo del peligro:

Mientras hablaba, se le formó una protuberancia que estorbaba el manejo de los alfileres. Entonces, de rabia, agarré la almohadilla y se la tiré por la cara. La patrona no me lo perdonó y me despidió en el acto diciendo que yo era una mal pensada. (*Los días...*, p. 46)

Por otro lado, como narradora que nos cuenta la historia, Artemia es su otro, el personaje que ella crea y destruye por medio de una narración que participa de lo velado y lo develado: es muy significativo que de ella tengamos algún dato de su pasado y de Artemia sea todo difuso e incomprensible. Se podría pensar, con Ana Silvia Galán, que «Régula, la reglada estructura de lo visible, un andamiaje hecho de principios, anhela lo prohibido y [...] proyecta hacia la figura de Artemia el oscuro objeto que reprime»,<sup>15</sup> esto es, su sexualidad, su erotismo, su feminidad. De hecho, ella también juega a probarse otras máscaras —un nombre que sustituya el explícito Régula por el más simpático Piluca— con las que encubrir, descubrir y relacionarse: cuando sus diferencias con Artemia se hagan evidentes ésta la llamara por su nombre real, provocando así un desajuste que afectará a sus capacidades de comprensión («—No me entiende, Régula./—Llámeme Piluca y no se enoje», *Los días...*, p. 50) y que desembocará en la muerte violenta de su señora.

En la cuarta y última salida de Artemia el proceso de inscripción genérico añadirá un nuevo agente, la escritura:

Si el género —identitario— se construye en gran medida a partir de la tela, también se constituye como *efecto de escritura*, en tanto la palabra y el deseo del Otro imprimirán las marcas que inscribirán al sujeto en un lugar determinado, adscribiéndolo simultáneamente a una definición genérica.<sup>16</sup>

En efecto, Régula/Piluca ejercerá su poder como narradora al escribir sobre el cuerpo de la mujer sus propios códigos de conducta: retomando su antiguo oficio de pantalonera —oficio que, por lo demás, la vincula estrechamente al universo masculino de la época— hace que Artemia pase por un proceso de travestismo que anule por completo todos aquellos atributos femeninos que tan celosamente había intentado sacar a la luz y que hablaban de un deseo de ser mujer excepcional y singular: «Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hom-

---

<sup>15</sup> GALÁN, «Las vestiduras peligrosas»..., p. 60.

<sup>16</sup> OSTROV, «Vestidura/escritura/sepultura»..., p. 27.



bre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban» (*Los días...*, p. 51).

Al reprimir su deseo y su forma de exponerlo, la conduce a una muerte en la que el cuerpo sufrirá las máximas consecuencias: convertirse en un cuerpo basura, desgarrado y abyecto a causa de la violación con que los jóvenes la castigan «por tramposa» (*Los días...*, p. 51), es decir, por invadir un rol sexual que no es el suyo y por dejar en el camino aquello que realmente le es propio: un cuerpo significativo.

El vestido, según esto, deja de ser un elemento liberador y se convierte en una cárcel que oprime a su portadora, tal como señala Cornelia Catalpina en «El vestido de terciopelo»: «Es maravilloso el terciopelo, pero pesa —llevó la mano a la frente—. Es una cárcel. ¿Cómo salir?» (*La furia...*, p. 146). En este relato se aprovechará la naturaleza ambigua de la tela («Es suntuoso y es sobrio», *La furia...*, p. 146) y su capacidad de fluctuar entre espacios enfrentados («Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro», *La furia...*, p. 145, opina la narradora; y poco después Cornelia Catalplina: «Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne», *La furia...*, p. 145) para referir, de un lado, la problemática de una identidad que se verá constreñida por el vestido y los códigos externos que este marca, y del otro, el odio soterrado y mortal que marca las relaciones entre una burguesía chic y la clase trabajadora.

Cornelia Catalpina es el fiel reflejo de ese estamento adinerado que, a diferencia de Artemia, no explota sus posibilidades creativas, sino que se abandona a una contemplación casi sacrilega del objeto en cuestión: «El «dragón de lentejuelas negro», un exceso cursi para el sobrio vestido de terciopelo, es el que venga implacable —retorciéndose hasta asfixiarla— la cursilería de la ociosa señora de Ayacucho».<sup>17</sup> Pero él no es el único: el hecho de que Casilda sea la manipuladora principal de la tela permitirá que sobre ésta se imprima el signo de un nuevo trazo, más peligroso si cabe que el anterior, que escriba la historia de una venganza y de una revancha.

Frente a la indiferencia egoísta y egocéntrica de la señora («¿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...», *La furia...*, p. 144), ella esgrimirá el poder de transformar el vestido en un sudario que la ahogue hasta matarla: el mismo sentimiento que experimenta la narradora («sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos enguantadas», *La furia...*, p. 146) anuncia su traspaso a la ricachona: «La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil» (*La furia...*, p. 147). El vestido, ahora convertido en arma letal gracias a las manos de Casilda, se ha adherido tanto al cuerpo que ha acabado por estrujarlo.

---

<sup>17</sup> Adriana MANCINO, «Silvina Ocampo: la literatura del *Dudar del Arte*», en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IX, Buenos Aires, Emecé, p. 246.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

OCAMPO, Silvina, *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1983.

———, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1996.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ESPINOZA-VERA, Marcia, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, pliegos, 2003.

GALÁN, Ana Silvia, «Las vestiduras peligrosas», en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 622 (2002), pp. 55-63.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2004.

MANCINI, Adriana, «Silvina Ocampo: la literatura del *Dudar del Arte*», en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IX, Buenos Aires, Emecé, pp. 229-251.

MATTALÍA, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2003.

OSTROV, Andrea, «Vestidura/escritura/sepultura», en *Hispanamérica*, n° 74 (1996), pp. 21-28.

ROFFÉ, Reina, «Silvina Ocampo: la voz cautiva», en *Quimera*, n° 123 (1994), pp. 42-43.

———, «Sabia locura», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622 (2002), pp. 17-20.

ULLA, Noemí, *Inventiones a dos voces*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1992.

VALENZUELA, Luisa, «La mala palabra», en *Revista Iberoamericana*, n° 51 (1985), pp. 489-491.