

LAS TRAVESURAS PELIRROSAS (por una lectura de “Las vestiduras peligrosas” de Silvina Ocampo)

Gérald LARRIEU

Université de Paris IV- Sorbonne, S.A.L./ C.R.I.M.I.C

L'homosexualité mise au principe du ciment social dans notre théorie, la freudienne, est le privilège du mâle. Observons que Freud l'a toujours marqué ainsi, et n'a jamais soulevé le moindre doute. Ce ciment libidinal du lien social en tant qu'il ne se produit que dans la communauté des mâles, est lié à la face d'échec sexuel qui est tout simplement impartie au mâle du fait de la castration.

En revanche, ce que l'on appelle l'homosexualité féminine a peut-être une grande importance culturelle, mais aucune valeur de fonction sociale, parce qu'elle se porte, elle, sur le champ propre de la concurrence sexuelle, c'est-à-dire là où, en apparence, elle aurait le moins de chances de réussir, si les sujets qui on l'avantage dans ce champ n'étaient justement ceux qui n'ont pas le phallus.

Jacques Lacan (LACAN, 2004 : 312)

Dentro de la producción cuentística de Silvina Ocampo, uno de los relatos más estudiados por la crítica genérica es, sin lugar a dudas, “Las vestiduras peligrosas” que Mónica Zapata - entre otros críticos - resume así: “la protagonista es violada y asesinada ‘por tramposa’. Como no llegaba a seducir a los hombres con sus vestidos provocativos, acabó por disfrazarse de hombre y la creyeron¹” (ZAPATA, 2004: 139). Fue entonces la usurpación de *un carácter genérico masculino que llamaremos terciario* (el vestido) lo que mató a la chica. En realidad este cuento que estriba a todos los niveles sobre ambigüedades tanto semánticas como sintácticas, tanto formales como fundacionales, parece escenificar la imposibilidad de homosocialidad femenina a la par que el buen funcionamiento de una homosocialidad masculina a través de dos personajes femeninos: uno que se sitúa efectivamente y de lleno en la sociedad heteronormada, el otro, en cambio, que carece completamente de referencias simbólicas (entendido este término en su sentido lacaniano²). Si el uno muere por procuración, el otro “se salva” por su psicosis.

Silvina Ocampo nos presenta c(l)ínicamente a través de un texto como metáfora de la confección del vestido, la incomunicación femenina víctima de un mundo regido por normas masculinas y el fallo de dos intentos paradigmáticos de insubordinación mujeril. Es lo que vamos a intentar presentar aquí.

El cuento es una narración lacrimosa en primera persona de una modista que vuelve sobre la muerte de su cliente, violada y asesinada, de la que se siente –y es– responsable por haberle aconsejado que llevara un vestido de hombre.

Se plantea la lectura genérica desde el título ya que viene éste de las primeras líneas del cuento en las que la aparente protagonista, Artemia, le pide a su modista que le haga: “un vestido peligroso” (OCAMPO, 1999: 34). La formulación sintácticamente masculina de Artemia pasa a convertirse en femenina en lo que es la presentación, la entrada o el umbral del relato: su título. Si bien existe la palabra “vestidura” está formada sobre lo que se da como

¹ La traducción es mía.

² Lo Simbólico es el campo del lenguaje verbal y de sus significantes, de los ideales y del inconsciente.

su sinónimo en singular: *vestido* (MOLINER, II : 1516), en el sentido más general de la palabra [ya que el *vestido* en su acepción más restringida se usa como prenda típicamente femenina. (Notemos, *de paso*, cómo el genérico y masculino *vestido* pasa a significar una prenda de mujer)]. Si el sufijo de origen latino utilizado (-*ura*) femeniza a la vez que *marca* sintácticamente el sustantivo, recalca también una ambigüedad que viene, esta vez, del semantismo que, contradictoriamente, lo asocia a la masculinidad en el imaginario colectivo con su terminación en “duras”. En fin, el plural “vestiduras” se refiere inequívocamente a las “vestiduras sacerdotales”, lo que confiere al término un valor sagrado y teóricamente masculino puesto que sólo las usan los sacerdotes para officiar (teóricamente masculino ya que los sacerdotes no son verdaderos hombres: sólo hombres a medias o poco-hombres, y encima llevan faldas (GIL CALVO, 2005: 114-115)³.

La sustitución del adjetivo habitualmente consagrado “sacerdotales” por otro, “peligrosas” fonéticamente cercano a “religiosas” opera también como una inversión, una desacralización si no una blasfemia. La asociación “vestiduras” + “peligrosas” actúa como elemento introductorio desestabilizador, una unión contraria y contrariada o sediciosa que encontraremos a lo largo del cuento, el título funciona como indicador oximórico de lectura ya que son las progresivas marginaciones del personaje las que van a empujarlo a que recobre la posición céntrica que ha perdido.

Si bien la voz “vestiduras” remite a lo sacro, caracterizado aquí por la figura de la narradora – la modista Régula –, contiene en sí el ya mencionado adjetivo “duras” que puede remitir también a las estrictas reglas religiosas.

Por otra parte, el adjetivo “peligrosas” que se referiría más bien a la aparente protagonista Artemia, contiene el adjetivo “rosas” que podría aludir a las ideas *fantasmales* del personaje (es de subrayar que las telas que pintaba Artemia eran en general “rosadas”, OCAMPO, 1999: 35). Lo que nos interesa del adjetivo titular (*peligrosas*) es el doble sentido latino de la raíz *per-* : por una parte la idea de cruzar (que remite directamente al *trans-vestismo*, *cross-dressing*), por otra la de peligro (GRANDSAIGNES, 1948: 153), el de pasar por el otro lado, usurpando las identitarias prendas masculinas.

Desde la primera palabra (“Lloro”, OCAMPO, 1999: 34) corre la narración en primera persona a cargo de la modista, verdadera protagonista ya que toma el poder por el intermedio de la voz después de matar a su patrona, porque no cabe duda de que detrás de este personaje aparentemente inofensivo se esconde una psicópata asesina capaz de cualquier cosa para ocupar la posición central de construcción de un sistema global.

Régula que es tan rígida como la define su nombre, observa aparentemente la *regla* moral, social y sobre todo religiosa – está el texto plasmado de referencias cristianas –, sin embargo, por ínfimos detalles diseminados en el mismo, nos percatamos de que este personaje no es tan cumplido como quisiera aparentarlo, habría que entender esta rigidez más bien como una enfermedad mental, una psicorrigidez. Es además un personaje ávido y se podría leer su nombre como exceso de gula: re – gula.

En un dato que viene tarde en el texto, Régula afirma llamarse “Portinari” en una frase muy sentada: “Yo, Régula Portinari” (OCAMPO, 1999: 37). Su apellido derivado de “portanario” otro nombre del *píloro* (MOLINER, 1986, II: 808) remite por segunda vez y a un

³ Notemos cómo el francés diferencia la “noblesse de robe” y la “noblesse d’épée” con sus respectivas valencias metafóricas femeninas y masculinas.

segundo nivel al carácter digestivo (es decir, orgánico) del personaje, pero “portanario” que viene del latín “*portanarius*”, significa textualmente: el que guarda la puerta (GRANDSAIGNES, 1948: 209). O sea que tanto su apellido como su nombre la inscriben por una parte como fiel guardián de las normas (diremos de las apariencias) y por otra como un ser sanguíneo (cf. “lloré gotas de sangre”, OCAMPO, 1999: 35).

Sin embargo, cuando encuentra por primera vez a su futura clienta le pide que no la llame por su nombre sino por su apodo (“le dije que me llamara por el sobrenombre, que es Piluca, y no por el nombre, que es Régula”, OCAMPO, 1999: 35), pedido reiterado cuando se descuida Artemia: “Llámeme Piluca” (OCAMPO, 1999: 37) pero no corregido cuando usa el diminutivo “Piluquita” (OCAMPO, 1999: 35). Piluca, hiporístico de Pilar (María del Pilar, la Virgen de Zaragoza) si bien remite una vez más a la educación católica del personaje, tapa y deconstruye la representación “fálica” del pilar en la que podría fundarse el relato y/o que, como la regla (Régula), indica el camino que hay que seguir (*pilar* es también sinónimo de *mojón*).

Notemos cómo pretende escapar de su nominación a través de la transformación de su nombre, un desliz de lo que puede ser nombre común a nombre propio, característico de una invertida *descomposición de lo simbólico*. En términos lacanianos el problema de Régula parece ser precisamente que carece de un mundo simbólico al que atenerse, no tiene referente fálico y por ende es víctima de lo que llama Lacan un *pousse-à-la-femme* (*empuje-a-la-mujer*)⁴; en términos freudianos se trata de un goce centrado en el cuerpo y *los órganos*, pregenital, que por ende no está sometido a la primacía del falo. El sujeto psicótico está invadido por el goce del Otro y su propio cuerpo pasa pues a ser el campo de fenómenos bien voluptuosos, bien de angustia.

La primera ironía viene tanto del nombre y apellido de la narradora como de su apodo que la subsumen a una ley a la que no pertenece ya que se sitúa, por psicótica, fuera de esta ley.

Por otra parte, el cambiar de nombre podría significar la voluntad de cortar con los genitores quienes han dado el nombre a la criatura, y en términos butlerianos, una *performatividad*⁵ que instaurará por el enunciado mismo una nueva realidad, el deseo de cambiar de identidad (BUTLER, 2005).

En el texto este deseo viene inmediatamente después de una frase ambigua: “Soy una mujer seria y siempre lo fui” (OCAMPO, 1999: 35). ¿Qué es lo que fue siempre Régula: seria o mujer? La construcción misma de la frase que encabeza un párrafo y que empieza y termina por el verbo *ser* en presente de indicativo y en pretérito perfecto induce a otra lectura por la posición intermedia del adjetivo que pasaría a leerse como otra forma verbal, condicional, con un ligero desplazamiento de acento: “*Soy una mujer, sería, y siempre lo fui*”, tres referencias temporales: actual, pretérita y condicional que corresponden a tres posiciones del esencialismo femenino aquí conflictivas ya que el término medio establecería una duda sobre la femineidad de la narradora. Además, después de esta frase y antes del pedido de cambio de nombre, Régula le da a Artemia su cédula, es decir, la comprobación misma de su identidad.

⁴ En su enseñanza del 14 de julio de 1972, en “L’Étourdit” introduce Lacan el efecto de empuje-a-la-mujer; se trata, en la psicosis, de la forma hiperbólica y asímptótica que toma el goce del presidente Schreber (LACAN, 2001; FREUD, 1993).

⁵ Enunciado que instaura una realidad por el mero hecho de pronunciarlo.

Esta lectura se verá justificada por otros muchos elementos ambiguos como lo averiguaremos a continuación.

En un primer nivel de lectura, el problema de la modista con los hombres viene ilustrado con una anécdota. A los veinte años trabajaba para una patrona y de pantalonera – es decir especialista en la confección de vestidos para hombres, lo que tiene su importancia para el final del cuento (y, por retroacción, para todo el cuento) –. Perdió su empleo porque no soportó las insinuaciones de un cliente a quien probaba un pantalón “que era largo de tiro” (OCAMPO, 1999: 34) (el pantalón, por si las dudas). El tiro “En un pantalón, [es la] distancia desde la unión de las perneras por entre las piernas, hasta la cintura” (MOLINER, 1986, II, 1322), ella intentaba pues poner mano... a la obra es decir “manipular el género [...] entre las piernas” (OCAMPO, 1999: 34) para “prender [...] el género que sobra” (OCAMPO, 1999: 34) y si para esta “*niña* [sic] de veinte años” (OCAMPO, 1999: 34, el subrayado es nuestro) la palabra “género” no parecía tener ambigüedad de sentido sino la situación en la que estaba metida, la reflexión del cliente: “¿no ve que me sobra género?” (OCAMPO, 1999: 34) añadida a las impresiones de la chica “[él] miraba su bragueta y sonreía; con aire puerco; se le formó una protuberancia (apreciemos, *de paso*, el término elegido, nosográfico)” (34), levantaron las dudas, y la *niña* le tiró *corto* lo que tenía más a mano, la almohadilla de alfileres. Sin embargo, la interpretación de la patrona fue otra y le dijo al despedirla que: “era una mal pensada y que la protuberancia se debía al pantalón que estaba mal cortado” (OCAMPO, 1999: 35).

No podemos elegir entre una versión u otra pero vienen tanto la descripción como las diferentes justificaciones de la pantalonera un poco enmarañadas.

La segunda anécdota es la del pretendido novio de Artemia que Régula describe así: “Sobre una mesa de luz, pegada al velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca” (OCAMPO, 1999: 35). Lo que funciona primero como casi adjetivación: “era un mocoso” pasa en seguida a ser una definición: “ese mocoso” que refuerza la idea de contencioso que parece tener Régula con los hombres.

Excepto en esas dos anécdotas que presentan casos masculinos individuales en relación directa con la historia de Régula y rechazados por completo por ella y aparte de las patotas de jóvenes – que aparecen por la mediación de los diarios – que violan a las mujeres y pueden representar la cristalización homosocial a expensas de las mismas, el relato de la modista se sitúa mayoritariamente bajo los auspicios femeninos: los decires de una tía (OCAMPO, 1999: 35), la propia caracterización de Régula como Magdalena (OCAMPO, 1999: 35), las interjecciones que utiliza (“Mama mía”, OCAMPO, 1999: 36), o sus comparaciones: “como si se hubiera tratado de una parienta o de una amiguita o de su madre” (OCAMPO, 1999: 36). Es el rechazo del hombre evidente y el refugio en un mundo enteramente femenino también, tanto en el fondo como en la forma chismosa de contar.

El relato de la anécdota central de la violación y del crimen de Artemia está elaborado como un vestido mal cortado: al meollo se añaden cantidad de frases hechas, de dichos ajenos cuando no de comadreo que aprisionan al personaje relator no sólo en su condición (de mujer, de costurera, de cotilla, de “santulona”, OCAMPO, 1999: 36) sino también en su forma de pensar y en su estructura mental: no puede escapar de lo que es, ni por su relato que no funciona pues como catártico sino como mera jaculatoria o letanía. Como en la anécdota

ya citada del pantalón mal cortado, con la nariz en la entrepierna del cliente, Régula carece de campo y la falta de perspectiva le hace tomarlo todo *al pie de la letra*.

Así no nos extraña pues la doble entrada del relato patrocinado por la Magdalena por una parte y por la tía por otra. Régula se sitúa bajo auspicios femeninos, los decires de una tía: “hay bondades que matan” (OCAMPO, 1999: 34), frase que retoma la narradora por cuenta propia: “Hay bondades que matan, como dije anteriormente” (OCAMPO, 1999: 35). El gran problema de Régula es precisamente que carece de un mundo simbólico que le hace tomar este dicho no en sentido figurado sino en sentido propio y hay que leerlo como tal: “hay bondades que matan” (OCAMPO, 1999: 34) y “podía [Artemia] ser buenísima” (OCAMPO, 1999: 34) se chocan entre sí: *como Artemia es buena, tiene que morir*. Otra frase hecha funciona de la misma manera: “dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (OCAMPO, 1999: 35), “a mí me atemorizan los vicios” (OCAMPO, 1999: 35) y “La señorita Artemia era perezosa” (OCAMPO, 1999: 35): que se traduce según Régula en: *me atemoriza Artemia*, lo que ya podía contener su nombre si lo descomponemos en: *temía su arte/Artemia*.

Es pues el lector quien tiene que destejer la zigzagueante trama narrativa construida por la esquizofrénica modista, semántica y sintácticamente.

Las palabras oídas forman el cañamazo de esta larga narración oral (“decía mi tía”, OCAMPO, 1999: 34); “dicen que” (OCAMPO, 1999: 34, 35, 35) y son como una ponzoña externa destilada e ingerida por Régula que no sabe digerirlas, es decir asimilarlas o traducirlas, se las traga crudas. Tanto su apellido: “Portinari” a la vez *guardián de la puerta y piloro* como su nombre: “Régula” la que tendría que encarnar la *regla* pero que se puede leer como *exceso de gula* revelan un doble carácter a no ser una doblez que se manifiesta en el mismo modo de narrar, duplicidad ¿inconsciente? de su odio hacia los hombres y hacia su nueva clienta. Porque la ambivalencia de Régula atañe también a Artemia.

No todas sus clientas se benefician de su estima, lo que expresa – entre otras cosas – en una frase clasista harto despreciativa: “A pesar de la *repugnancia* que siento por algunas ricachonas” (OCAMPO, 1999: 35, el subrayado es nuestro) que atestigua la incomunicación existente que dificulta las relaciones (¿la homosocialidad?) entre mujeres. Sin embargo, con Artemia, “En seguida simpatizamos” (OCAMPO, 1999: 35) nos dice Régula, a pesar de la diferencia de clase (“La señorita Artemia era perezosa. No es mal que lo sea el que puede”, (OCAMPO, 1999: 35), de educación y de gustos: (“Usted es una santulona”, OCAMPO, 1999: 36; o “Usted, vieja, está muy anticuada”, OCAMPO, 1999: 37) le dice Artemia a Régula], o “*sencillamente*” de incompreensión subrayada varias veces (“No me entiende, Régula”, OCAMPO, 1999: 37).

Efectivamente, Régula no puede entender a Artemia porque no pertenece al mismo mundo que ella, al mismo mundo psíquico. La estructura simbólica de Artemia se inscribe perfectamente en el mundo de la mascarada fálica que ha integrado. Artemia es el falo que desean los hombres, velada que no aún violada, de allí sus deseos carnales, mientras que a Régula le falta esta referencia, de allí el apelativo inconsciente y premonitorio de Artemia cuando llama a Piluca por el hiporístico: “Piluquita” ya que efectivamente Régula/Piluca quiere quitarle a Artemia lo que tiene ya para poder completarla ella⁶, lo que reconoce a medias a principios del cuento: “no puedo describirla sin *quitarle* algo de su gracia” (OCAMPO, 1999: 34, el subrayado es nuestro), es decir, al final del cuento, la vida. Por eso,

⁶ Lo que le confieren rasgos perversos: “el perverso es el que se dedica a obturar el agujero que está en el Otro” (LACAN, 2006: 253, nuestra traducción).

en el primer vestido que le hace quiere completar el jumper con organza, en el segundo la gasa con un viso (o un abrigo o un chal) y en el tercero quiere que se ponga un abrigo.

Artemia lleva en su nombre la marca de su incompletud que acentuará el deseo de Régula de llenarla, de colmarla. Artemia es una clara representación de la diosa Artemisa. La descripción que hace de ella Régula no deja lugar a dudas: “en seguida me decía chau y ni un lebril la alcanzaba” (OCAMPO, 1999: 34), diosa casta a menudo escoltada por un animal y que, como Artemia, iba de caza. Otro detalle viene corroborado en el relato de Régula cuando dice que Artemia sabía dibujar perfectamente “cualquier perfil de lado derecho que es tan difícil” (OCAMPO, 1999: 34). En la religión griega Artemisa era la única divinidad que se representaba de perfil, en los frontispicios o en los vasos, el perfil derecho, claro, el del orden, *de la norma, de la regla*. Al contrario, el perfil izquierdo era el del peligro, de la mentira y del desorden... representado aquí por la inversión: la mentirosa, peligrosa y mal nombrada Régula: “Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban” (OCAMPO, 1999: 38).

Las *vestimentas* equivalen a las *vestiduras* del título, Régula quiere moralizar el cuerpo de Artemi(s)a por medio del vestido pero con esas prendas de hombre la hace penetrar en una estructura que no le corresponde. Si un traje de hombre para un hombre sienta la adecuación entre sexo, género y parecer, este mismo traje para una mujer va a tapar lo que excita porque no existe. Así Artemia que *era* el falo va a pasar a *tenerlo*: para-ser del sexo de su género. Régula le va a cortar ropas de hombre para significar la falta que no llega a dialectizar. Antes de tomar esta decisión había aconsejado a Artemia que llevara un abrigo para protegerse del frío, contesta Artemia: “Qué frío puedo tener en el *auto* con calefacción” (OCAMPO, 1999: 38, el subrayado es nuestro) significando a Régula que no la necesita para ser completa, que es un ser total, entero, independiente [ya anunciado por el: “yo me eduqué a mí misma” (OCAMPO, 1999: 36)], es probablemente lo que Régula oye en ese “auto” que da fe de sí misma. Y esta entereza del personaje era la que Régula podía ver pero no entender, esta insostenible alteridad inalcanzable y escurridiza. La raíz griega *autós* que significa “a sí mismo” o “por sí mismo”, es, a nuestro entender, la llave que desencadena el delirio psíquico de Régula, tanto más cuanto que la aparición de este *auto* en el relato suena a algo forzado, casi anacrónico.

La frase apertural: “Lloro como una Magdalena” (OCAMPO, 1999: 34) sitúa a la narradora en una actitud de compungida prosternación al pie de la erecta cruz a la vez que sustituye a la figura crística masculina por la de la femenina y santificada clienta: Artemia, a buena hora (ya que ha muerto) encarnación de la bondad y de la sabiduría. Un poco más adelante, otra extraña comparación: “Hay bondades que matan [...]; son como una pistola al pecho” (OCAMPO, 1999: 35) metaforiza otra vez a Artemia como objeto eminentemente masculino mientras que Régula se posa como “pecho”, referencia materna y sitio ocupado por el corazón, sede de la pasión/Pasión. Un tercer elemento que apunta hacia nuestra dirección es el verbo utilizado por Régula: “admirar” (que en latín significa *extrañarse*) al contemplar la fállica “silueta envuelta en el hermoso forro” (OCAMPO, 1999: 36) y terminaremos con la descripción de *Artemia frente al espejo* “que se complacía” mirándose (OCAMPO, 1999: 37), resonancia exacta de la macha actitud del hombre del bigote que: “frente al espejo miraba su braguetta y sonreía” (OCAMPO, 1999: 34).

La posición imaginaria fállica que varias veces ocupa Artemia es la del yo ideal de Régula alienado al Otro (la misma Artemia), que se cruza con esta *fase del espejo* que se tiene

que tomar también al pie de la letra: la imagen más fuerte, más segura, más recta, la que domina y que tiene lo que no tiene el sujeto, en fin, la mirada inquisidora de la madre, pieza esencial y a menudo olvidada de la fase del espejo. Régula, al describir la actitud de Artemia dirá: “fulminándome con la mirada” (OCAMPO, 1999: 36) y a lo largo del cuento las miradas tienen un papel más que relevante.

Pero, tal como dijimos al presentar la construcción para nosotros a la vez quiasmática y en oxímoron del título en la que una u otra palabra tiene tanto de Artemia como de Régula, no cabe duda de que la actitud misma de la modista quiere ser la de una madre hacia su criatura: la acompaña hasta la puerta de la calle y luego hasta la plaza cuando tiene que salir (OCAMPO, 1999: 36) y la llama “niña” unas líneas más tarde, sin embargo, es Artemia la que la “tenía dominada” (OCAMPO, 1999: 35), mucho más de lo que se *imaginaba* Régula.

Por eso, las “medias lunas” (OCAMPO, 1999: 35) que comparten las dos a la hora del té funcionan por una parte como dos mitades del espejo en las que se reflejan la una a la otra, y por otra como dos caras de perfil – cuyo simbolismo acabamos de ver – enfrentadas, que no jánicas⁷, completándose y superponiéndose, juego que encontraremos en la ambigüedad de la escritura misma gracias a las formas equívocas del pretérito imperfecto.

En la segunda línea del relato, la frase ya citada: “Podía ser buenísima, pero hay bondades que matan” (OCAMPO, 1999: 34) parece referirse semánticamente a Artemia ya que la frase anterior habla de la sabiduría de Artemia, no obstante, en una segunda lectura, esta ambigua forma verbal puede funcionar tanto en tercera persona (ella, Artemia) como en primera (yo, Régula) lo que viene corroborado por el uso de la misma frase un poco más lejos en el relato: “Hay bondades que matan, como dije anteriormente; son como una pistola al pecho, para obligarle a uno a hacer lo que no quiere” (OCAMPO, 1999: 35). En esta segunda aparición esta frase se refiere a la narradora por su final ya que se ve en la obligación, Régula, de confeccionar el vestido que le pide Artemia, sin embargo, bien podría remitir a Artemia ya que ha sido matada por llevar el vestido masculino que le impuso Régula. La forma utilizada del pretérito imperfecto permite a la escritora un doble juego de significados y a la narradora una asimilación inconsciente con su clienta, así frases como: “Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (OCAMPO, 1999: 34) que se referiría a Artemia por la frase que sigue y que utilizada en un segundo momento (“pero dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios”, OCAMPO, 1999: 35) se refiere indudablemente a ella, puede relacionarse también con la pérdida de empleo de Régula que formaría parte también de las ociosas.

Pero, dentro de este juego, las frases que cobran mayor sentido son otras, y obligan a una doble lectura, a una adscripción imposible. Se insertan en el párrafo que cuenta el principio de las relaciones entre las dos mujeres, párrafo construido hábilmente con los dos sujetos y que citaremos por completo, habla Régula:

Iba a su casa tres veces por semana, para coser. Siempre me invitaba a tomar un cafecito o una tacita de té, con medias lunas. Yo perdía horas de trabajo. ¿Qué más quería? Si yo hubiera sido una cualquiera, qué más quería; pero siendo como soy me daba no sé qué. A pesar de la repugnancia que siento por algunas ricachonas, ella nunca me impresionó mal. Dicen que estaba enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen

⁷ De Jano (guardián de las puertas) viene la palabra género.

siempre de visita y él nunca. El amor es ciego. Le tomé cariño y bueno; ¿qué hay de malo?
(OCAMPO, 1999: 35)

La sintaxis confusa, la estructura de las frases caótica y las justificaciones innecesarias apuntan hacia una relación que Régula cuenta de manera poco clara. La precisión que termina la primera frase (“para coser”) es redundante, por ende, parece traducir algún malestar. Y después de deplorar la pérdida de horas pasadas en compartir bebida y comida – seguida por la interrogación: “¿Qué más quería?” ambigua si se refiere a Artemia por las intenciones solapadas o bien clara si se refiere a Régula por las mismas razones –, hilvana una serie de conjeturas que, de no ser ella (*una cualquiera*) lo que era (*seria*) habrían sido cuasi posibles. La repugnancia hacia las ricachonas parece pues cobrar otro sentido, más carnal y más de acuerdo con los cuentos que corrían sobre estas mujeres ociosas que en aquella época se pasaban buen tiempo juntas. El colofón viene con la frase chismosa: “Dicen que estaba enamorada” (OCAMPO, 1999: 35) que no deja en claro el sujeto efectivo ya que se puede vincular con la frase que sigue y que se refiere al novio, o con la frase anterior cuyo sujeto es Régula. Y ese juego se repercute como dominóes si se leen las frases relacionándolas con unas u otras, así el: “Tenía que serlo [enamorado] para dejarla salir con semejantes vestidos” puede referirse tanto al novio de la frase precedente como a la frase anterior: “Dicen que estaba enamorada” cuyo sujeto sería pues Régula lo que cobra perfectamente sentido en el contexto ya que es Régula quien la deja salir con tales vestidos.

Estos sinfines de lecturas de este mal cortado texto espejístico que se hace polisémico a medida que avanza como dos espejos que reflejan una imagen hasta el infinito, o dos miradas enfrentadas, es la perfecta representación de la locura esquizofrénica que invade a la narradora y de la que participamos por completo desde el interior y culmina con la última frase del fragmento citado: “Le tomé cariño y bueno; ¿qué hay de malo?” donde el *bueno* puede ser mero elemento interrelativo como adjetivo del sustantivo cariño (*Le tomé cariño, y del bueno*) y en el que la apóstrofe final parece remitir a un análisis de consciencia a la vez que justificación sobre las turbias relaciones entre las dos mujeres, turbias por parte de Régula ya que en cuanto a Artemia parecen muy limpios sus sentimientos según confiesa Régula en su recuerdo: “era la sabiduría en persona [...] podía ser buenísima” (OCAMPO, 1999: 34).

Leímos al principio de este trabajo el nombre de la narradora como exceso de gula, y mencionamos en el apartado anterior esas *medias lunas* compartidas que bien podrían formar una luna llena... pero otros dos detalles relacionados con la oralidad de la que narra ponen en evidencia el oscuro objeto del deseo al que se atiene.

En medio de una descripción enfática de todo lo que contiene la casa de Artemia para confeccionar los vestidos en la que no se ahorra ninguna calificación (“enorme”, “regia”, “grandota”, “un millón”, “de todos colores”, etc., OCAMPO, 1999: 35) se encuentra: “un maniquí rosado traído de París, que daba ganas de comerlo” (OCAMPO, 1999: 35). Tanto la procedencia de una capital conocida como la del libertinaje, del amor o de la exportación de bebés como el color favorito de Artemia (asociado a menudo al sexo) emparejados a esta figura seguramente realizada a partir de las mismas medidas de su propietaria, facilitan, para Régula, la posibilidad de una proyección que no podría formular de otra manera y que se traduce aquí por el deseo de comérselo. Podemos relacionar el maniquí con el cuerpo codiciado de la cliente: “no pude menos que admirar la silueta” (OCAMPO, 1999: 36) o “los efectos que sobre el cuerpo de la Artemia podían producir” (OCAMPO, 1999: 37), pero es seguramente con otra insinuación de la modista como se manifiesta la oralidad en cuanto a zona de goce: “parecía una reina, si no hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como en una computera dentro del escote” (OCAMPO, 1999: 36). Esta comparación en

la que una parte anatómica recortada de Artemia se ofrece a la gula de Régula como una fruta prohibida mediatizada por el pezón, que por una parte es “Pedúnculo” y por otra “Vértice de la mama, de forma de botón, que coge con la boca la cría para mamar” (MOLINER, II, 1986: 727) es otra clave de la psicosis del personaje.

Como acabamos de verlo, el cuarto en el que se instala Régula para trabajar es ya, según la visión de esta última, una proyección de su psicosis en la que las adjetivaciones superlativas no dejan ninguna cabida a lo que falta, el mundo, para Régula, es un todo completo significante. Artemia, dignificada (*una reina*) y a la vez cosificada (*“la” Artemia*) como todos los objetos que se encuentran en su casa, desencadena efectos mortificadores. Por si las dudas, la descripción ya citada de los pechos está seguida de una interjección, no cualquiera: “Mama mía” (OCAMPO, 1999: 36) cuya acentuación italiana y no castellana (sería *mamá*) no sólo remite al idioma materno que encadena (recordemos que se llama Régula *Portinari*) sino también al acto mismo de mamar en el que la criatura no se diferencia de su madre.

Tenemos pues que reconsiderar una frase ya citada que aparece dos veces en este corto relato: “Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (OCAMPO, 1999: 34) y “La señorita Artemia era perezosa [...] dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios y a mí me atemorizan los vicios” (OCAMPO, 1999: 35). Artemia es a la vez ociosa y viciosa: es madre por ser ociosa (*la ociosidad es madre*) y es madre que atemoriza por viciosa.

El goce de Régula está vinculado con la fuente de sustento a la vez que de placer, por eso, está siempre en busca de la oralidad perdida, la que por sí sola y para sí sola tiene este saber del goce, un todo oral, como ya hemos dicho, imposible de dialectizar (*y a fortiori* de escribir), una palabra/voz oral que lleva en sí demasiado goce y que impedirá la in-soportable simbolización de lo Real. La palabra – que no es escritura lógica – será la que tenga fuerza de ley. El goce de Régula es la oralidad y todo lo que se relaciona con el movimiento de los labios: tanto la narración, la que lleva precisamente sobre el relato de la muerte del Otro, el hecho de hablar con el Otro (“charlábamos”, OCAMPO, 1999: 34) que bien indica la importancia capital que ha tomado en el campo del goce, los chismes, las frases hechas, los refranes, las interjecciones como el mero hecho y deseo de comer que permite ir a la búsqueda de la succión perdida.

Sin embargo, esta intrincación del goce con el lenguaje no le permite nombrar este goce precisamente ya que rezuma cada vez que pronuncia una palabra sin límite, de allí la polisemia textual y el delirio perceptible consecuente en la genial construcción literaria. Será la imposible unificación del goce con un significante lo que Freud llamará en 1925 “la actividad de órgano” (FREUD, 1992: 125)⁸ (¡un colmo para una Portinari –píloro-!, la que pase, como ya lo hemos dicho lacanianamente, por una unificación que se llama “*la femme*” y más precisamente “*le-pousse-à-la-femme*”).

Si bien Régula/Regla es modista, no se identifica imaginariamente en su naturaleza de objeto propuesto al deseo con el patrón fálico que sostiene el fantasma (LACAN, 1966: 733), los “centímetros que eran un amor” (OCAMPO, 1999: 35) se encuentran en casa de Artemia.

⁸ En : “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos” (la traducción es mía).

Régula es otra víctima de una política y de una religión que imponen normas heterosexuales que no le permiten realizar sus profundos deseos, no puede expresar su homosexualidad latente presente en el trasfondo de todo el cuento. Cuando encuentra a Artemia se enamora en seguida de un amor aparentemente no correspondido ya que Artemia se viste de mujer (aunque se pasa), ha tenido novio, busca una relación carnal violenta, está inscrita de lleno en una configuración falocéntrica, objeto de deseo de una sociedad estructurada bajo normas masculinas homosociales, lo atestiguan las patotas (desde Budapest hasta Oklahoma pasando por Tokio) que vuelven a lo largo del relato y que violan a las mujeres, grupos respaldados por la sociedad entera: “con un vestido tan indecente, que la ciudad entera la repudió” (OCAMPO, 1999: 38).

El juego con el género es el pilar de la construcción narrativa, pilar falso ya que confiesa rápido la modista que engañó a su clienta diciéndole que era modista, siendo pantalonera, desempeñando en el gran escenario de la comedia de la vida un papel que no le corresponde, es decir realizando prendas femeninas siendo especialista de masculinas. La relación mutua se basa pues sobre una mentira esencial en consideración con la anécdota. Omite pues contarle a Artemia el caso que nos cuenta a nosotros en el que tampoco es capaz de realizar un pantalón, sea por los problemas que tiene con los varones, sea porque es una mala costurera, en cualquier caso Régula no es lo que quiere aparentar, una mujer digna de confianza y respeto.

Por eso le cuesta mucho realizar los vestidos dibujados por su nueva clienta [“estaba en ascuas cada vez que tenía que hacerle un vestido” (OCAMPO, 1999: 34)], porque no tiene experiencia ni talento. Si Régula es la que se atiene a la regla, es también tan material como el centímetro que significa su nombre, por eso se maravilla de los utensilios de trabajo que están en el cuarto de Artemia [“es todo en la vida de una mujer honrada” (OCAMPO, 1999: 35)] mientras que su patrona vive en un mundo etéreo de perfumes (OCAMPO, 1999: 34), telas livianas (OCAMPO, 1999: 35) y tul (OCAMPO, 1999: 37), y porque tiene muchísimo talento para los dibujos en general y los dibujos de vestidos o sobre las telas en particular (34, 35). Artemia puede leerse pues por su homofonía con el arte, por la *cosa mentale* que puede representar la pintura cuyos proyectos trivializa Régula a la vez que su nombre (ya que lo hace preceder siempre por el artículo “la” cuando la cita: “la Artemia”).

Además, por fin, de tener lo que esperaba, una relación carnal violenta, Artemia es asesinada “por tramposa” como lo califica el periódico, tramposa porque llevaba vestidos que no correspondían a su sexo. Pero es también la primera vez que el periódico utiliza el calificativo “amoral” para calificar a la patota de jóvenes, lo que levanta toda sospecha: Artemia ha sido violada por homosexuales porque llevaba ropa de hombre pero ha sido asesinada por los mismos porque habían quedado defraudados por encontrar lo que no esperaban: una mujer.

Vimos cómo la oralidad es el dominio completo de la narradora Régula, su relato obedece a todos los cánones del género: se construye de chismes y beaterías, elementos connotados como propios de mujeres; es circular, termina y empieza con la muerte de Artemia; no sigue un orden preciso, vuelven varias frases, rectificaciones etc.; es – según dijo Platón – potencialmente falaz porque la palabra hablada sirve para mentir (GIL CALVO, 2006: 87). Lo hablado se opone a lo escrito, más lineal, más construido, más fidedigno y que crea verdaderamente conocimiento, aquí es el dominio de Artemia que contrata a su modista por intermedio de un diario, pero es también gracias (o a causa de) los periódicos como se entera de las violaciones de las chicas. Estas dos vertientes corresponden también a la

adscripción de Artemia al falogocentrismo ya que la prensa no sólo se hace eco de lo que pasa por el mundo sino que denuncia los comportamientos y los juzga [“el vestido provocativo” (OCAMPO, 1999: 37); “un vestido tan indecente” (OCAMPO, 1999: 38); “jóvenes amorales” (38)]. Es con estos sucesos acaecidos por todo el mundo como este relato raya en lo fantástico, es decir que la palabra escrita adquiere un potencial fantasmagórico (a la vez que fantasmal para Artemia), una reflexión de la propia creación de la autora. Pero son también estos relatos de violaciones y muerte mediaciones no sólo entre los personajes (es con la prensa como se entera Régula de los detalles de la muerte de su cliente) sino de las mismas violaciones abismadas en otro discurso, escrito. La palabra escrita parece tejer aquí vínculos sociales (como lo hace el mismísimo cuento) en oposición con la metáfora costurera que lo corta (¿el que cambie de nombre no significa para Régula que quiere deshacerse de este vínculo social?).

La mediatización, es decir la perspectiva y el alejamiento preservan de la automutilación, de la actuación (del *passage-à-l'acte*) de Régula que mata al doble insoportable, esta imagen especular intrusa y persecutoria porque confunde la palabra con la cosa, el órgano con el significante. El mundo para ella es un “tendal de géneros mal aprovechados. Senos, piernas, brazos, cuellos de tul” (OCAMPO, 1999: 37) en el que los órganos aún no han pasado a formar un cuerpo, un corpus, mediante la misión redentora de la escritura que completa, interpreta y une los miembros... de frases como globaliza el espejo la imagen de uno mismo.

La palabra no tiene el privilegio de crear caras que hablan, fogatas que se incendian, manos con o sin anillos, hombres y mujeres desnudos, es decir espejismos, sino el de ofrecernos una reflexión total, unificadora y catártica a pesar de su inversión que la aleja de las Reglas, siguiendo el arte particular de Silvina Ocampo (la Arte mía).

Bibliografía

- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- FREUD, Sigmund (1992), *La vie sexuelle*, Paris, PUF.
— (1993) *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF.
- GIL CALVO, Enrique (2006), *Máscaras masculinas*, Barcelona, Anagrama.
- GRANDSAIGNES d'HAUTERIVE, R. (1948), *Dictionnaire des racines des langues européennes*, Librairie Larousse, Paris.
- LACAN, Jacques (1966) *Écrits*, Paris, Seuil.
— (2001) “L'étourdit”, in *Autres écrits*, Paris, Seuil, p. 449-497.
— 2004), *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil.
— (2006), *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil.
- MOLINER, María (1986), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- OCAMPO, Silvina (1999), “Las vestiduras peligrosas”, *Cuentos completos II*, Buenos Aires, EMECÉ.
- ZAPATA, Mónica (2004), “Autour du genre : une polémique au sein de l'institution universitaire”. In VUKCEVIC, Radojka & DUKIC, Marjana (resp.), *Knjizevna Kritika Danas, Publications de Institut za strane jezike*, Serbie - Monténégro, p. 131-141.

Pour citer cet article :

LARRIEU, Gérald (2007), “Las travesuras pelirrojas (por una lectura de ‘Las vestiduras peligrosas’ de Silvina Ocampo)”, *Lectures du genre n° 1: Premières approches*.

http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_1/Larrieu.html

Version PDF: 103-113.