

Universidad Mayor de San Andrés
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Carrera de Literatura



TESIS DE GRADO

Quiebres de lo real

Lectura comparada de cuentos de Silvina Ocampo y películas de Lucrecia Martel

Postulante: Mary Carmen Molina Ergueta

Tutora: Ana Rebeca Prada

La Paz – Bolivia

Septiembre de 2016



Quiebres de lo real

Lectura comparada de cuentos de Silvina Ocampo y películas de Lucrecia Martel

Mary Carmen Molina Ergueta

Tesis de Licenciatura
Carrera de Literatura
Universidad Mayor de San Andrés
La Paz, Bolivia / 2016

Índice

Capítulo 1 | Introducción

1.1. Propuesta

- [i] Lectura comparada | p. 5
- [ii] Organización de la propuesta | p. 7

1.2. Las obras, las autoras y sus contextos

- [i] Silvina Ocampo | p. 8
- [ii] Lucrecia Martel | p. 12

1.3. Estado del arte

- [i] Silvina Ocampo | p. 14
 - 1. [Línea de lectura 1]
 - 2. [Línea de lectura 2]
 - 3. [Línea de lectura 3]
 - 4. [Línea de lectura 4]
 - 5. [Línea de lectura 5]

- [ii] Lucrecia Martel | p. 21
 - 1. La ciénaga
 - 2. La niña santa
 - 3. La mujer sin cabeza

1.4. Metodología

- [i] Lectura comparada | p. 26
- [ii] Marco categorial | p. 26

Capítulo 2 | La casa

- Idea matriz: el encierro
- Primera herramienta: lo abyecto [Kristeva]
- Segunda herramienta: lo siniestro [Freud + Kristeva]
- Tercera herramienta: fantasy [Jackson]
- Cuarta herramienta: la mirada

Capítulo 3 | El cuerpo

- Idea matriz: la monstruosidad
- Primera herramienta: lo abyecto [Kristeva]
- Segunda herramienta: el cuerpo fragmentario/fragmentado [Nancy]
- Tercera herramienta: la mirada

Capítulo 2 | La casa

- 2.1. Casas y sujetos | De lo siniestro a lo abyecto | p. 37
- 2.2. Sujetos y objetos | Del abarrotamiento a lo exorbitante | p. 42
- 2.3. Sujetos encerrados en la casa | Adentro desde afuera | p. 50
- 2.4. Una casa inventada | Descomposición de la memoria | p. 63
- 2.5. Esas fantásticas casas tradicionales | Desvíos paraxiales | p. 71

Capítulo 3 | El cuerpo

- 3.1 Es un monstruo | p. 79
- 3.2. Los cuerpos se tocan | Amparo y salvación | p. 80
- 3.3. Los cuerpos son peligrosos | Mujeres | p. 87
- 3.4. Los cuerpos subvierten en el orden | Tradiciones | p. 93
- 3.5. Los cuerpos tienen un lugar | Clases | p. 97
- 3.6. Los cuerpos ven | Filtros y registros | p. 101

Capítulo 4 | Conclusiones

- 4.1. Silvina Ocampo, la película | p. 110
- 4.2. Desafíos de la lectura comparada | p. 114
- 4.3. Otras lecturas | p. 115

Fuentes bibliográficas y audiovisuales

- [i] Obra estudiada | p. 118
- [ii] Teoría | p. 118
- [iii] Crítica | p. 120

Agradecimientos | p. 125

Lo mejor de viajar por tierra es no dormir y escuchar:

—Pocas veces tengo pesadillas, pero cuando las tengo, el argumento, en líneas generales, es que maté a alguien. En mis pesadillas soy una asesina, y me despierto llorando porque ya no creo en Dios, que podría ser el único que me reconforte con su piedad. El único que yo respete. Entonces me seco las lágrimas y siento que soy buena, que todo ha sido un sueño y que jamás mataría a alguien.

Una vez soñé que mataba con un palo a un hombre. Me deshacía del cuerpo, pero no podía deshacerme de la cabeza. Estaba apurada, tenía que ir a trabajar, entonces metí la cabeza del hombre en un anaquel de la cocina. Cuando volviera del trabajo me ocuparía de eso. Al regresar a la noche había una nota de mi padre sobre la mesa, era esa época en que mi padre venía por asuntos de trabajo a la ciudad y se volvía en el avión de la noche. La nota decía: “Te arreglé el estante de la cocina. Un beso. Papi”.

Efectivamente el anaquel de la cocina tenía ahora un falso fondo, detrás y bien tapada estaba la cabeza del hombre muerto. Me desperté llorando, qué familia tan buena tenía, qué incondicional era su amor, qué ganas de visitarlos. Tendrías que conocerlos. Ayer volví a soñar. Salía de visitar a mi abuela y al buscar las llaves del auto en la cartera me encuentro con una mano negra. De piel oscura. Me doy cuenta de que he matado a una mujer negra. Las llaves que hay en mi cartera no son las del auto, son las llaves de un departamento hacia donde estoy yendo, sé que ahí está el cuerpo. Me desperté llorando a gritos.

—¿De quién era la mano?

—Supongo que de la mucama, pobre.

—¿Y nunca lloras por la gente que has matado?

—Es que apenas los conozco.

Lucrecia Martel, “El camino de los sueños” [2008]

Introducción

1.1 Propuesta

[i] Lectura comparada

Esta tesis imagina un encuentro. A un costado del cuadro, un niño escribe una composición para una mujer que vive encerrada en un sótano: algunas ratas son sus mejores amigas. La composición narra un accidente. Una tarde nublada, en una carretera en el norte argentino, una mujer escucha el celular sonando dentro de la cartera. No deja de conducir mientras busca el teléfono. Desvía la mirada del camino unos segundos y choca con algo. No frena inmediatamente, pero se detiene finalmente. No sabe qué hacer. Mira hacia atrás y hacia los costados de la carretera. Nada. No hay nada. El teléfono dejó de sonar. Arranca el carro, acelera. El niño intenta algunas hipótesis sobre el final de la historia, que no conoce o no se acuerda. Uno de los probables finales que imagina es el siguiente: la mujer ha soñado el accidente o, al menos, parte de él. Es posible que el día que pasaba por la carretera y sonaba el celular haya ocurrido, es decir, haya sido real. También es posible que un animal haya cruzado el camino en ese preciso momento: ésa podría ser la cosa que choco con el carro y que la mujer no vio ni antes ni después de impactar contra él. Es posible también que la mujer haya visto un fantasma y, por temor a las represalias sobre un presente que se desconoce, haya decidido pasar sin hacerle caso y, a raíz de tal descortesía, el espectro haya adquirido momentáneamente un cuerpo para chocar contra ella. Al niño le parece lógico que todo esto haya ocurrido al interior de un sueño, porque cree que nunca se puede decir con claridad lo que pasa en los sueños. Pasan muchas cosas pero no se sabe cuándo ni dónde, en qué orden. El sueño es un lugar donde todo puede ocurrir, o no. Y el que sueña sabe esto a veces, otras veces no. Éste es el accidente en el que está metida la mujer.

El encuentro es un accidente que ocurre dentro y fuera de un escenario de probabilidades. Ninguna está dada de antemano, ni tiene una chance mayor de ocurrencia: todas ellas se muestran latentes y esa latencia desplaza la elección a otro lugar. La elección desaparece, nada en ella condice con los movimientos latentes de las figuras que pueden –o no– transformar el escenario. Ellas tienen las formas monstruosas de los sueños, los rostros opacos de los espejos al anochecer, el aire que se filtra por un techo de claraboyas sobre el que ocurre un crimen: la sangre salpica, ensucia otro escenario. Es de esta contaminación de la que quiere hablar esta tesis: el cruce de dos escenarios, sus figuras monstruosas y la densidad de sus sangres, que contagian todo, lo salpican y terminan por transfigurarlo. Dentro y en los alrededores de una casa en continuo derrumbe, una serie de cuerpos encuentran en las superficies los sentidos abarrotados de su propia fragmentación.

Se mira dos escenarios, de distintos lenguajes y diferentes contextos. La mirada que se echa sobre ellos tiene una búsqueda única: promover un cruce y, finalmente, *hacer trabajar* a este cruce. Escenario [a]: algunos cuentos de Silvina Ocampo, de los libros *Viaje olvidado* (1937) y *La furia* (1959). Escenario [b]: las tres películas de

largometraje de Lucrecia Martel, *La ciénaga* (2000), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007). Los universos de sentido de [a] y [b] son distintos y, a la vez, similares. La lectura que propone esta tesis es hacer un recorrido por ciertas problemáticas presentes en esta tensión de diferencia/similitud entre las obras de ambas autoras. Estableciendo el eje de esta tensión en el quiebre de las categorías de lo real, la lectura propuesta se enfoca en las configuraciones de la monstruosidad desde diferentes líneas conceptuales, formales y temáticas. Estas configuraciones ocurren en dos espacios, la casa y el cuerpo, en los que la progresión de vaciamiento, desplazamiento y transfiguración de los contenidos y sus sentidos tiene lugar en historias protagonizadas por niños que no parecen niños, mujeres de radical libertad encarnada, en lugares de contornos desdibujados, donde lo siniestro y la abyección funcionan como mecanismos desestructurantes, reveladores de nuevos, insólitos y graves sentidos.

Así, en la *puesta en cruce* de estos escenarios, la propuesta de lectura de la tesis busca detenerse en algunos cuentos de Silvina Ocampo y en los tres largometrajes de ficción de Lucrecia Martel, para analizar las maneras en las que el lenguaje y las historias de ambas autoras apuestan por la desestructuración de lo real, configurada desde una vocación por la desmesura. Esta desestructuración está articulada a partir de una categoría de monstruosidad —elaborada en esta lectura, en tanto propuesta teórica— que trabaja sobre niveles conceptuales, formales y temáticos en ambas textualidades. El cruce arroja la siguiente *lectura guía* para la escritura y el análisis de la tesis: los cuentos analizados de Silvina Ocampo y las películas de Lucrecia Martel reelaboran la categoría de lo monstruoso en diferentes formas y contenidos de desestructuración de lo real, en los espacios de la casa y el cuerpo, comprendidos en tanto ámbitos donde los sentidos tensos producen un orden de lo imposible, la consumación de una vocación por la desmesura a través de la realidad otra de una violación de los códigos de lo real.

[ii] Organización de la propuesta

La tesis tiene dos capítulos centrales. “La casa” hace una lectura de ocho cuentos de Silvina Ocampo¹ y los largometrajes *La ciénaga* y *La niña santa*, de Lucrecia Martel. El análisis se enfoca en las formas en las que la casa es un espacio de pliegue y repliegue donde ocurren diferentes transgresiones. Las casas que habitan los personajes de cuentos y películas de las autoras se desenvuelven a partir de una tensión matriz: lo íntimo y lo público, el interior y el exterior, las subjetividades y las tradiciones. En esta tensión se dibuja una progresión: de lo siniestro a lo abyecto, los sujetos son atraídos por una latencia monstruosa que termina por desplazarlos y, con ello, desplazar los sentidos que los sostienen y amparan dentro de los márgenes de lo posible o lo permitido. Ejerciendo cierta pasión por el encierro, el espacio de la casa es el campo de tensiones donde ocurre la transgresión a diferentes niveles, siempre incidiendo en lo monstruoso, en la configuración del cuerpo monstruoso. Es la casa el lugar privilegiado de la narración, enfocada también insistentemente desde lo infantil y la puesta en escena de la memoria que cuestiona lo permitido, lo pensable dentro de los límites de lo visible pero, especialmente, lo que puede y no verse. Si en Ocampo la corrupción de la pureza infantil tiene que ver con la perspectiva desde la que el narrador y el lector asimilan la historia, lo abyecto emerge como una latencia que desborda el sentido, degradando su normalidad, convirtiéndolo en imposible. En este punto, el cine de Lucrecia Martel se articula en varias aristas: desde la configuración de la casa como escenario de un encierro, hasta el

¹ “El sótano”, “Los objetos”, “La casa de azúcar”, “La casa de los relojes”, “La liebre dorada” y “La creación”, de *La furia y otros cuentos* (1959); y “Cielo de claraboyas”, de *Viaje olvidado* (1937).

protagonismo de la sutileza de un horror que parece no ceder ante los cuerpos en lo que encarna, la obra de la cineasta apela a la construcción de espacios amenazados, arrojados a su propia transfiguración.

El capítulo “El cuerpo” se ocupa de leer la materia del encierro de la casa: el cuerpo. La lectura de los tres largometrajes de Martel y cuatro cuentos de Ocampo² se enfoca en la construcción de los cuerpos de lo femenino, lo infantil y los cuerpos de las tradiciones, en tanto cuerpos monstruosos, es decir, cuerpos donde ocurre la ruptura y se concretiza un desorden que se desplaza hacia aquello que lo rodea y sostiene, para derrumbarlo. Como acecho, la monstruosidad en las obras de Lucrecia Martel y Silvina Ocampo se configura a través de un flujo que nunca termina de encallar: la atmósfera del encierro, tratada en el capítulo que antecede a éste, se articula a través de una particular forma narrativa, donde la suspensión de la acción es núcleo de la abyección que caracteriza a los cuerpos. Organismos deseantes, estos cuerpos se revelan a través de una obcecada pasión por el fragmento y la diferencia. Si en el espacio del cuerpo, íntimo, propio y ajeno, de los personajes de Martel, se debate la latencia sexual y la ambigüedad —traducida formalmente— de los contornos del cuerpo, los personajes femeninos de Ocampo se sitúan en los bordes de lo fantástico y lo maravilloso, lo milagroso y lo perfectamente increíble, para trastocar, desde allí, el ámbito de lo posible, el cuerpo de lo permitido. He ahí el peligro del monstruo y su emergencia: el monstruo, como la encarnación de un exceso caótico y sobrecogedor, interpela y desestabiliza, abyecta al sujeto en cuanto el vértigo de miedo y deseo que causa, provoca tanto un distanciamiento —digamos, sano, legal, normativo— como una aproximación —la seducción de lo que habita más allá del umbral, en el espacio sin órbita de la transgresión material, carnal, corporal, orgánica. Las niñas o adolescentes escandalosamente santas, las mucamas de estratos sociales bajos y las madres sometidas a la repetición de un modelo familiar y social, todas ellas articulan una manera particular de ver el cuerpo femenino como un cuerpo social del quiebre, donde el cierre de los códigos acaba hiriéndose con la vindicación abyecta de la pasión.

1.2. Las obras, las autoras y sus contextos

[i] Silvina Ocampo

Los sistemas familiares, a diferentes niveles, tienen gran importancia en la literatura de Silvina Ocampo. Es bien sabido que ella perteneció al círculo intelectual más importante de la cultura argentina durante la primera mitad del siglo XX. Nacida en Buenos Aires al interior de una familia rica, ella aprendió el castellano como tercera lengua: tal vez por eso hubo algún crítico que la reprendió por sus “frases con tortícolis” en *Viaje olvidado* (Oscar Bietti, en Enríquez, 2015: 63-64), percibiendo esa gramática extraña “como de principiante —pero que rodea a estos cuentos de una extrañeza que los mejora” (Enríquez, 2015: 64). Sus relaciones familiares y sus amistades son, señala Adriana Mancini, factores que le han indicado su lugar en la cultura argentina (2004: 13): hermana menor de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares y amiga de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo ha permanecido, hasta las últimas décadas del siglo XX, *detrás* de estos grandes nombres. Sin embargo, como apunta Mariana Enríquez en su retrato de Silvina Ocampo *La hermana menor*, “todos esos títulos no la explican, no la definen, no sirven para entender su misterio” (2015: 15). Misterio que tal vez habría comenzado en la niñez, cuando Silvina pasaba la mayor parte del tiempo en las dependencias de servicio de la casa de la calle Viamonte —cosa que no hacía ninguna de sus hermanas. Ella le contó a Noemí Ulla que era amiga de todos los empleados: “naturalmente me dejaban hacer trabajos que me gustaban, como planchar, coser, usar la tijera, usar el cuchillo de

² “Los sueños de Leopoldina”, “El goce y la penitencia”, “La casa de los relojes” y “Las fotografías”, de *La furia y otros cuentos*; y “Las vestiduras peligrosas”, de *Los días de la noche* (1970).

la cocina” (en Enríquez, 2015: 16). Planchar, coser, cortar no son sino gestos contundentes de muchos de los niños protagonistas de sus cuentos.

“¿Soy una marginal o una mentirosa, un gigante o un enano, una bailarina española o un acróbata?” (2002: 7), se pregunta la escritora,³ abriendo un campo de tensiones que obligan a repensar el estatuto de este lugar *asignado*, su validez y su pertinencia. Ahí donde el círculo no se cierra dejándola afuera, sino creando una suerte de marginalidad al interior, resulta ineludible preguntarse por cierta incomodidad frente a una escritura que, impregnada de su contexto, no se ajusta completamente a aquellos gestos que con mayor fuerza lo definen. Acróbata, Silvina Ocampo integra una trinidad literaria —junto con Borges y Bioy Casares—⁴ instaurando el lugar de una singularidad que, en palabras del escritor Juan Rodolfo Wilcock⁵, se traduce en una imagen: la de la Sibila, “la Maga que les recordaba [a Borges y Bioy Casares] en cada movimiento y en cada palabra la singularidad y el misterio del universo” (en Mancini, 2004: 14). Si bien esta maga no participa explícitamente de los debates estéticos de *Sur*, revista y editorial dirigidas por su hermana Victoria, no se puede decir que asumió en esta publicación una posición *pasiva*, según la crítica Adriana Mancini:

[...] *Autobiografía de Irene*, su segundo libro de relatos, es un testimonio evidente de la atención que requiere a Silvina lo que está pasando a su alrededor, en *Sur*. Creo que los relatos de este libro son una respuesta a las demandas del momento, a las que ella recibe desde *Sur*. Una respuesta que desvía y debilita la fuerza que impulsa su literatura en el comienzo. Victoria la desafía a ‘escribir bien’ —es el valor, muy debatido, que rige la escritura literaria de *Sur*— y ella se aviene a esa demanda. Responde con una lengua literaria convencional y trabajada, adiestrada en los libros de poemas que escribe en el interín de una década, una lengua en la que reemplaza las anomalías sintácticas, tan extraordinarias, de *Viaje olvidado*. (Mancini, en Enríquez, 2015: 77-78).

La trinidad fue una red de influencias y profunda intimidad literaria. Amistad —en el sentido más complejo de la palabra— que se asienta en una cotidianeidad trazada a medida de la experiencia literaria *en* experiencia de vida. En esta línea, resulta revelador un relato de Ocampo acerca de un recuerdo de la amistad con Borges:

Las circunstancias que conllevan al nacimiento de una amistad, así como al nacimiento de un ser humano, son muy importantes. Es por esta razón que recuerdo detalles del nacimiento de mi amistad con Borges. Un grupo de escritores talentosos nos rodeaba en ese momento. Aún no los habían separado ni la muerte ni las ideas políticas. Nos reuníamos, conversábamos mucho, con gran frecuencia. Adolfo Bioy Casares escribía, en colaboración con Borges, libros muy importantes que mostraban un mundo inexplorado en las letras argentinas. Ejercieron una gran influencia, como consecuencia, sobre nuestra literatura. Estos libros escandalizaban a la mayoría de nuestros amigos: se desconfiaba de ellos. Pensaban que reírse de semejante modo ya no era nada serio. Más tarde llegaron a amarlos, como se ama a las obras difíciles de apreciar la primera vez que uno se acerca a ellas: Chaucer, Corneille, Shakespeare, etc.

En una agradable noche de verano, cerca de Buenos Aires, en la quinta de Victoria Ocampo, un admirable poeta, desfalleciente, pálido, recostado en el suelo, casi muerto,

³ Esta pregunta abre un texto de Ocampo escrito originalmente en inglés, que apareció con el título “Introducción de la autora” en *Leopoldina’s dream*, una antología de sus cuentos publicada por Penguin Books (1988).

⁴ Es posible afirmar que esta trinidad alcanzó su consolidación mística en 1940, año de importantes acontecimientos. Por una parte, la publicación de la *Antología de la Literatura Fantástica*, realizada por los tres escritores. Por otra, el casamiento entre Bioy y Ocampo, con Borges como testigo de la ceremonia. Y por último, la publicación de *La invención de Morel*, libro central en la obra de Adolfo Bioy Casares.

⁵ Con Wilcock, Silvina Ocampo escribe la obra dramática *Los traidores* (1956).

murmuraba palabras ininteligibles que tomé por oraciones: rezaba para no morir completamente. Era Jules Supervielle. Tomé su pulso, que latía débilmente. Quisimos llamar a un médico. «Ya estoy bien», dijo después el moribundo. Evidentemente, se había curado a sí mismo. Después me reveló el secreto de su recuperación: cuando estaba a punto de desvanecerse, decía versos; eso lo mejoraba más que un remedio. A nuestro modo, nosotros hacíamos lo mismo por la salud de nuestra alma. Vivíamos en una atmósfera de poesía pura. Los versos eran los lazos más seguros entre nosotros [...]

— Esta noche tenemos que perdernos —me dijo Borges. Caminábamos por las calles de Buenos Aires como en un laberinto.

— Los animales, cuando se pierden, siempre se dirigen a la derecha; los hombres, a la izquierda —me dijo.

Íbamos hacía la derecha, pero sin conseguir perdernos, ¡ay!, porque después de media hora de caminata, de repente, nos encontramos frente al puente de Constitución, de donde habíamos partido.

Borges ama los puentes. Le gusta ser argentino. Le gusta quedarse como si partiera; partir como si se quedara [...] (2002: 12-13).

Por una parte, resulta interesante el panorama que Ocampo narra en el primer párrafo citado. La consolidación de un ambiente literario que quebraría las estéticas de la literatura argentina de ese momento es presentada de una manera particularmente paradójica. Ocampo habla de Borges y Bioy Casares con una admiración que, a fuerza de *extraerla* de la triangulación divina, la constituye como su más íntima conocedora —Sibila, profetiza. Ellos exploraban un mundo desconocido en las letras argentinas, ellos influenciarían en ésta. La muchas veces aludida cualidad de la obra de Ocampo de no poder ser comparada con otras contemporáneas a ella se hace tangible en la manera en la que ella se incluye en esta trinidad y, a la vez, señala un lugar profundamente otro para su propia escritura. Ésta es para Borges, una obra “tan sabia, tan irisada, tan compleja y mesurada a la vez” (en Mancini, 2004: 22); una obra que “no se parece a nada de lo escrito [...] Su obra parece como si se hubiera influenciado a sí misma” (en Mancini, 2004: 23). Es así que, siguiendo a Mancini, si bien la obra de Ocampo es parte de una nueva perspectiva estética que surge a partir de la década de los 40, con la irrupción de nuevos modos de representación —léase género policial, género fantástico, ciencia ficción—, ésta es, por la innovación temática y el desvío formal, una escritura singularísima en este ámbito (*Ibid*: 23). Aquella última sentencia que acerca la obra de Borges y Bioy a la de grandes clásicos como Chaucer y Shakespeare, tardó más de cuatro décadas en constituirse en una realidad para la obra de Ocampo, en el contexto literario argentino: su obra, aunque publicada fuera de su país a principios de los 70, llegaría recién a ser recobrada en Argentina a finales de esa década y hasta los 90, a través de certeras llamadas de atención de críticos como Enrique Pezzoni y Sylvia Molloy, y la edición de las obras completas.⁶

⁶ Adriana Mancini, en “La literatura del dudar del arte” (*Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 9, Emece, 2014), apunta: “El primer libro de Ocampo, *Viaje olvidado*, fue publicado en 1937 por *Sur*, editorial fundada por Victoria Ocampo; el último, *Cornelia frente al espejo*, fue editado en 1988 en España por Tusquets. Entre estas dos fechas aparecieron, ininterrumpidamente, sus otros libros de cuentos y de poemas, obras en colaboración, antologías editadas tanto en el país como en el extranjero, traducciones de sus cuentos al francés, al italiano, al alemán, al inglés. Sin embargo, ese itinerario colmado no se corresponde con el escaso interés que su obra despertó en los críticos hasta la década del 70 ni con el desconocimiento del público hasta fines de los 90, momento a partir del cual todos sus libros de cuentos, algunos de ellos inhallables durante muchos años, fueron reeditados por la editorial Emece. Las razones que pretenden justificar la atención tardía hacia una autora que deslumbraba a los jóvenes poetas y escritores de su reducido grupo de amistades —Wilcock habría comparado a Ocampo con Borges— se fundan, principalmente, en la construcción de una imagen eclipsada por las figuras dominantes de la cultura argentina; se sostienen en la práctica de una vida recoleta amparada por el misterio pero también por la irreverencia; se motivan por una literatura que desde sus comienzos desafiaba con descaro la estética vigente” (en Enríquez, 2015: 175-176).

Evidentemente, el denominativo de trinidad, además de sus connotaciones místicas, implica un peso que, en el caso de Ocampo, terminó de cargarse recién a finales del siglo pasado y principios de éste. A pesar de que la obra de Ocampo recorre más de cincuenta años de la literatura argentina, su obra no mereció la misma atención que las de Borges y Bioy Casares. La recepción de la obra literaria de una mujer de la burguesía argentina que pretende participar del ámbito literario es analizada por Adriana Mancini desde el hecho de, que a principios del siglo XX, la restricción de la educación alcanzaba incluso a las niñas de la alta burguesía. Una literata —recuerda en su *Autobiografía* la hermana mayor de Silvina, Victoria Ocampo— está al borde de la perversión: escribir para las mujeres de esa época “era escandaloso tanto como manejar un auto por las calles de Buenos Aires” (en Mancini, 2004: 16). Una literata era una especie de monstruo social que contravenía las normas establecidas, más aún si lo que escribía era prosa y no lírica: probar con *trabajos de hombres* y salir del espacio destinado *naturalmente* para las mujeres, provoca y desestabiliza “todo pacto existente” (*Ibíd.*)⁷ Por otra parte, a pesar de que el hecho de pertenecer a cierto círculo de élite le haya permitido a Ocampo un acceso a la cultura vedado para la mayoría de las mujeres de su época, esta situación no impide una suerte de vigilancia social. “No se escribe así como así, cuando se es mujer, y de apellido, y argentina”, señala Osvaldo Guisti al reseñar *La mujer y su expresión y Domingos en Hyde Park* de Victoria Ocampo (1937: 92, en Hermida, 2002).⁸ Esta observancia no implicó, sin embargo, una repercusión de la obra de Silvina Ocampo en el público lector y la crítica: las reediciones de su obra en el exterior se dieron tres décadas antes que en su propio país. “Es una escritora que por un misterio arduo de desentrañar, ha permanecido en una posición algo vaga, ni ignorada ni postergada pero sí imprecisa y fronteriza” (Torres Fierro, en Mancini, 2004: 21).

⁷ Este panorama es el de toda Latinoamérica. Es posible citar el caso de dos escritoras bolivianas: Adela Zamudio y María Virginia Estenssoro. La primera publica su novela *Íntimas* en 1913, siendo objeto de la crítica de los intelectuales de la época: se trata, dice la propia autora en una carta a un amigo, de “un cuentecito para mujeres, inspirado en confidencias de almas femeninas y delicadas” (en Ocampo Moscoso, 1977: xxii). Esta frase, apunta el crítico Leonardo García Pabón, debe ser entendida en todo su alcance: “En un país y una época donde los privilegios masculinos son casi absolutos, escribir un texto donde la escritura se declara femenina —pura voz de mujer hablando para sí y de sí— ha debido ser una amenaza, salvadas las diferencias, casi tan seria como la de los indígenas durante el levantamiento de Zárate Wilka en 1900”. Por otra parte, está el caso de María Virginia Estenssoro, que escribe la colección de relatos *El occiso* en 1937, único libro que la autora publicaría en vida. Por su corte vanguardista y por tocar temas controversiales para la época (una relación amorosa fuera del matrimonio y un aborto voluntario), el libro gozó de gran éxito de venta. “No seríamos justos ni fieles si no agradeceríamos en [nombre de nuestra madre] y en el nuestro, a los mojigatos, a los tontos, a los moralistas inquisitoriales, a los frailes ignorantes de 1937, a las beatas bondadosas, ingenuas y limitadas, que permitieron la venta inmediata y total de la primera edición, Si algunos de estos personajes aún estuvieran vivos y bien dispuestos, les quedaremos reconocidos si promueven nueva e intensa campaña de difamación de la obra y de la autora”, escriben los hijos de Estenssoro en el prefacio a la segunda edición de *El occiso*, de 1971 (en Prada, 2011: 23).

⁸ Citamos otro fragmento del texto de Guisti, que termina de presentar el panorama de la mujer de sociedad que escribía a principios del siglo XX, para, en opinión del autor, singularizarse del resto de las mujeres. “Me he preguntado muchas veces por qué aquí a las mujeres que escriben les da generalmente por singularizarse en su vida, sin conservar la humildad de los demás mortales, y me he dado esta explicación. La mujer, particularmente la argentina, hasta ayer no escribía sino por rarísima excepción, y menos frecuentaba los círculos intelectuales, cuyas puertas le quedaban herméticamente cerradas. Poder publicar versos, frecuentar redacciones y ‘ateliers’, asistir a banquetes literarios, merecer la amistad de los artistas ¡qué triunfo, qué placer! Y como todavía gozan de él tan pocas privilegiadas, ¿no será que comparándose ellas con la masa de las mujeres relegadas a los quehaceres sin brillo del hogar o a las obligaciones grises del empleo, se sienten seres de excepción a los que nada está vedado? El hombre ya se ha acostumbrado por una experiencia nada reciente a saber que si él escribe, pinta, esculpe o compone música, con él lo han hecho y lo hacen millones y millones de seres semejantes y su natural orgullo encuentra en esa reflexión casi siempre un freno” (Guisti, 1937: 90-91, en Hermida, 2002).

[ii] Lucrecia Martel

Desde las *Histoire(s) du Cinéma* de Godard hasta la actualidad, el debate teórico sobre la muerte del cine se ha ido complejizando. La imagen digital, según el crítico argentino Domin Choi, cuestiona y amenaza al cine desde su matriz genética: la fotografía es el pasado del cine que permitió su invención, pero, en la concepción de la historia del cine como *mortalmente materialista*, ¿cuál es su futuro? (2009: 95-97). La metamorfosis que el cine ha ido atravesando, en la adopción de nuevas formas tecnológicas, además del estatuto de la televisión y lo virtual como medios predominantes del siglo XXI, cuestionan la concepción del cine desde sus principios fundamentales. Esto, al menos desde la teoría de André Bazin, que reivindica la vocación realista del cine: este medio está situado, digamos, *más allá* de los alcances de otras artes como la pintura y la fotografía, genera el realismo no en tanto método, sino como aquello que distingue con mayor hondura su naturaleza (Casetti: 1993: 43). Así, volver a preguntarse por la cuestión del realismo en la muerte del cine, resulta inevitablemente en una revisión o, específicamente, en la relectura de la sentencia de Bazin en su conocido artículo sobre *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica: “Ya no hay actores, ni historia ni puesta en escena, es decir, por fin, en la ilusión estética perfecta de la realidad, ya no hay cine” (Bazin, 1973 [1962]: 318).

Fuera del contexto del neorrealismo italiano, esta frase y toda la teoría de Bazin se abren a otra serie de problemáticas alrededor del estatuto de la imagen, la vocación realista del cine y las nuevas estéticas del cine de este milenio, que aluden, resemantizan y quiebran ciertas matrices de este medio. Dichos cuestionamientos, por ejemplo, se sitúan en las propuestas de lo que se ha denominado el Nuevo Cine Argentino (NCA), término acuñado a mediados de la década de los 90 que ha sido objeto de numerosos análisis, detracciones, contrapropuestas, negaciones y relativizaciones. Sin duda alguna —y esto es importante aclararlo desde el inicio— no es posible hablar del Nuevo Cine Argentino como un movimiento, ya que carece de un programa o ideario, y tampoco se plantea como una nueva generación de cineastas, en términos de edad (Wolf, 2002: 30, en Verardi: 2009: 19). El origen de este término tiene muchas astas, que van desde lo estético hasta lo industrial, desde la presencia del cine argentino en festivales internacionales en las últimas dos décadas, hasta su incidencia en los mercados mundiales. Lucrecia Martel es una de las cineastas que se ha incorporado en este grupo que, más allá de constituirse o no como un movimiento o generación, se trata de un constructo de lectura crítica que aglutina obras muy diversas y dispares, profundamente heterogéneas.⁹

El Nuevo Cine Argentino, como nucleamiento y agrupación (Verardi, 2009: 19), tiene su génesis en la primera edición de *Historias breves*, un concurso lanzado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA), en el que participan nueve realizadores jóvenes recién egresados de escuelas de cine —entre ellos, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Daniel Burman.¹⁰ La presentación de estos cortometrajes inicia una serie de momentos que consolidarán nuevas formas de hacer y pensar el cine argentino. Después de *Historias breves*, vinieron *Pizza birra faso* (Stagnaro y Caetano, 1998) y *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), películas que situaron a la cinematografía argentina en el mapa internacional. A esto, se suma la primera edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), una de las plataformas de

⁹ El consejo editorial de la Colección «Nuevo Cine Argentino», un conjunto de libros sobre películas y autores del cine contemporáneo del país vecino, apunta en el prólogo a *Estudio crítico sobre La Ciénaga*: “No creemos que el denominado «Nuevo Cine Argentino» sea un movimiento monolítico u homogéneo; no tiene programa, ni dogma o estatuto consensuado; sin embargo, más allá de sus diferencias, un clima de época atraviesa un grupo heterogéneo de filmes que poseen, además, otro denominador común: la ruptura con el cine realizado en la Argentina hasta la década del 90 del siglo pasado” (2007: 7).

¹⁰ “[...] el espíritu general de todos los que hicimos las primeras *Historias breves* era que ya estaba, que ya habíamos hecho nuestros cortos y que había que pasar inmediatamente al largo” (Lucrecia Martel, 2002: 73).

exhibición más importantes de la región, que ha logrado consolidarse, además, como uno de los mercados más dinámicos en el ámbito de festivales internacionales de cine. El ápice de esta ola lo constituye la participación de *La Libertad* (2000), ópera prima de Lisandro Alonso, en la sección “Un certain regard” de la 54ª edición del Festival de Cine de Cannes (Francia), el más prestigioso e importante del mundo. Ese mismo año, Martel gana el Premio Alfred Bauer a la Mejor Opera Prima en el Festival de Berlín, por *La ciénaga*, logrando ser becada para un nuevo proyecto en la residencia de creación artística del Festival de Cannes. Así, la presencia del cine argentino en el mundo no es gratuita e implica una ruptura en los ámbitos de una industria que, en las últimas décadas, es una de las más atendidas y vistas. Más allá de las concepciones de movimiento o generación, se trata de un íntimo cambio en la institucionalidad del cine argentino, en todos sus niveles.

En este proceso, juegan un papel muy importante los públicos, las instituciones y la crítica.¹¹ Aunque el objetivo de esta aproximación no sea analizar con profundidad estos u otros aspectos, resulta necesario poder comprender el contexto de la emergencia de ciertas estéticas, que vienen de ciertas formas de hacer cine, en este caso, de los mecanismos de la transformación de una industria. Es claro, por ejemplo, que la importancia del cine de Martel se ha construido en las pantallas internacionales: Cannes no es solamente un sello que valida a una obra, sino una legitimación que da cuenta de síntomas de intereses artísticos e industriales que atienden a particularidades estéticas, temáticas y formales en las piezas. Por otra parte, el cine de Martel divide a los públicos: por un lado, la crítica especializada y el público de festivales que aplaude la obra de la cineasta; y por otro lado, la masa de espectadores-consumidores de cine que, como apunta el crítico Diego Batlle, “suele salir extasiado o furioso de la sala” (2008).¹² Sin embargo, no hay que olvidar que uno de los aspectos de la transformación de la industria que implica el Nuevo Cine Argentino es el de la recuperación de públicos del mercado interno: aproximadamente, el año 2000 el cine argentino recuperó 20% de los espectadores locales, se convirtió en una de las cinematografías más apreciadas en festivales internacionales y logró pantallas para estrenos comerciales fuera del país (Bernades, Lerer, Wolf, 2002: 9).

A la luz de este contexto, el cine de Martel se presenta en diálogo con las obras de otros cineastas de este nucleamiento, pero reivindica su especificidad. La de un lugar, Salta; la de una memoria, una familia, una serie de recuerdos.

¹¹ Javier Palma apunta que en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino fueron fundamentales la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica, la incursión de producciones argentinas en los festivales internacionales y el papel legitimador y publicitario que ejerció la crítica especializada (2006: 2). Esta tesis difiere del último punto, que refiere un aspecto publicitario de la crítica con respecto a películas y autores del Nuevo Cine Argentino; sin embargo, es válida la afirmación en tanto da cuenta de un rol funcional de la crítica de cine en el contexto de la cadena productiva audiovisual.

¹² Batlle hace esta afirmación hablando específicamente de *La mujer sin cabeza*, el tercer largometraje de Martel estrenado en el Festival de Cannes 2008, hecho que suscitó una serie de comentarios en prensa a propósito de una supuesta mala recepción del público del festival, exagerada por la prensa, y que originó la decisión de la agencia de ventas de retrasar el estreno comercial. “Los films previos de Martel —pese a que también soportaron ataques decididamente tan demoledores como injustificados (no sé por qué determinada gente que ya sabe cómo son sus trabajos se empeña en denostarlos)— se defendieron bastante bien en lo comercial: *La ciénaga* vendió casi 120.000 entradas y *La niña santa*, 105.000. Los tiempos han cambiado (para mal) y el nicho de mercado ‘cinéfilo’ para las películas más exigentes, ambiciosas y vanguardistas, como es el caso de *La mujer sin cabeza*, se ha reducido enormemente. Este demorado estreno, por lo tanto, será un buen caso testigo para ver cuán grande es ese deterioro” (2008).

1.3. Estado del arte

[i] Silvina Ocampo

¿Dónde, en la literatura argentina, es posible poner a Silvina Ocampo? Probablemente, ésta sea la pregunta que marcó el comportamiento de la crítica argentina con la obra de la autora desde sus inicios, en 1937, hasta la década de los 70. Según apunta Adriana Mancini en la *Historia crítica de la literatura argentina*, la obra de Ocampo fue dejada de lado, puesta en un sitio tangencial. La activa producción literaria de la escritora, desde la publicación de su primer libro, *Viaje olvidado*, por editorial Sur en 1937, hasta el último, *Cornelia frente al espejo*, de 1988, no armoniza con la atención que esta obra, de más de cinco décadas, suscito en la crítica:

[...] este itinerario colmado no se corresponde con el escaso interés que su obra despertó en los críticos hasta la década del 70 ni con el desconocimiento del público hasta fines de los 90, momento a partir del cual todos sus libros de cuentos, algunos de ellos inhallables durante muchos años, fueron reeditados por la editorial Emecé. Las razones que pretenden justificar la atención tardía hacia una autora que deslumbraba a los jóvenes poetas y escritores de su reducido grupo de amistades –Wilcock habría comparado a Ocampo con Borges– se fundan, principalmente, en la construcción de una imagen eclipsada por las figuras dominantes de la cultura argentina; se sostienen en la práctica de una vida recoleta amparada en el misterio pero también en la irreverencia; se motivan por una literatura que desde sus comienzos desafía con descaro la estética vigente” (Mancini, 2004, en Enríquez, 2014: 176).

Desafiante, anómala, incómoda y tangencial, hoy esta escritura es *mito de la literatura argentina*. Literatura que, desde su recuperación, es una de las más analizadas y leídas en Argentina y Latinoamérica, y que es abordada como un campo de tensiones, una zona de contacto donde las transgresiones juegan, en distintas figuras y niveles, a escribir los gestos de una *otra* escritura.

Rescatada del olvido que una crítica más pendiente de cierta literatura *comprometida* con un contexto le habría impuesto,¹³ no consagrada por una tradición que habría estudiado a muchos de sus contemporáneos y tardíamente aceptada “por un público más bien pasivo en sus gustos literarios” (Balderston: 1983: 743), su obra ha sido incorporada al canon de los imprescindibles, como *el secreto mejor guardado de las letras argentinas*.

La crítica sobre la obra de Silvina Ocampo es amplia y diversa. De forma particular, la crítica sobre su obra narrativa se ha desarrollado no solo en Argentina y Latinoamérica, sino en Estados Unidos y Europa. La revisión de la crítica escrita realizada para la escritura de esta tesis marca dos momentos que muestran el proceso, entre la escasez y la abundancia, del itinerario de análisis y lectura que tiene la obra de Ocampo: una de las primeras críticas publicadas sobre *Viaje olvidado*, escrito por la hermana, Victoria Ocampo, en la revista *Sur*; y la más reciente aproximación a la obra y la vida de la escritora, la biografía *La hermana menor*, escrita por la periodista Mariana Enríquez y publicada el 2014.

¹³ Noemí Ulla, una de las críticas con más trabajos sobre Silvina Ocampo, escribe en *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*: “En mis comienzos literarios, pertencí a una generación y a un grupo de escritores que creyó, no del todo, en el deber del realismo, que exigía por razones ideológicas, cumplir con la estética del compromiso y trataba con mayor interés la literatura testimonial” (2000 [1992]: 123).

Según la perspectiva de esta tesis, son principalmente cinco las líneas de lectura que se han entramado en el ámbito de la crítica sobre la obra narrativa de Ocampo:

1. El detenimiento en una propuesta que construye los incómodos lugares de lo fantástico y sus recursos.
2. La configuración de una poética de lo inconcluso, de lo no dicho totalmente.
3. El subversivo cuestionamiento de ciertas convenciones de las sociedades burguesas desde el lugar de lo femenino.
4. La degradación de la pureza o la visibilización del deseo en personajes infantiles y/o femeninos.
5. La problematización de la noción de autobiografía, enmarcada en las tensiones entre escritura y lectura desde la re-escritura y deconstrucción de géneros discursivos.

En las cinco líneas de lectura, la obra narrativa de Ocampo es abordada desde, primordialmente, tres gestos: el gesto de la transgresión o violación, el gesto de las perspectivas irónicas, el gesto de la carnalización del deseo. Así, las cinco líneas que hemos trazado se articulan entre sí a través del desplazamiento de los estos tres gestos, problematizando el espacio de la lectura en tanto espacio de gesta de la obra, ahí donde la insistencia y reconfiguración de cada una de las líneas implica la complejización de cada uno de los tres gestos.

1. Haciendo una lectura de la propuesta de Rosemary Jackson en *Fantasy. Literatura y subversión* (Buenos Aires, 2006), Diana Paris hace una aproximación al cuento “El diario íntimo de Porfiria Bernal” desde la postulación de lo fantástico como posibilidad epistemológica: “En la ilusión realista y su mundo sólido, creíble, familiar, ordenado y firma se instala, de pronto, la fisura que amenaza, perturba y desestabiliza el sistema referencial: esto es lo fantástico” (2002: 49). Según Paris, el cuento opera una clave doble, gótica y fantástica, problematizando la noción de “escritura de la intimidad” que implica la noción de diario, enfatizando en la dramatización que el texto haría de su propia escritura como estrategia ficcional (*Ibíd*: 50-52). Esta construcción de lo fantástico escribiría el gesto de la transgresión, ahí donde el quiebre del sistema referencial y la apertura de un espacio paraxial y vacío deviene una constante en los cuentos de Ocampo.

Por otra parte, en su libro *Invenções a dos voces*, Noemi Ulla configura una línea de lectura que parte de la vida personal de la escritora hacia una propuesta que se construye en el abordaje de tres núcleos semánticos: la construcción de la ficción desde el concepto de la fantasía y lo fantástico; la búsqueda de lo extraño dentro de lo real; y la configuración del relato de tono autobiográfico (2000 [1992]: 19). Para la autora, “el saber de la fantasía que actúa sobre lo real, lo transforma o lo anticipa” (*Ibíd*: 33). Ulla recoge la teoría de Todorov y, en cierta medida, la de Jackson, y determina la metamorfosis como un recurso-huella de los cuentos infantiles de maravillas (cuentos de hadas, cuentos de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm) en los cuentos fantásticos de Ocampo. La creación de situaciones extrañas/siniestras configuradas a partir de este recurso (como transformación, enmascaramiento o ilusión) y la semantización de lo doble, significan, para Ulla, dos de las mayores insistencias en los cuentos de Ocampo.

Otras dos lecturas, realizadas en la *Antología de Literatura Fantástica Argentina: Narradores del siglo XX*, preparada por Alberto Manguel en 1973, y la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* de José Miguel Oviedo (2001), enfatizan en la construcción de lo fantástico desde el recurso de lo siniestro y lo simbólico. La primera reúne cuentos de Bioy Casares, Miguel Bonomini, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica, Hector Murena, Julio Cortazar y Silvina Ocampo, entre otros; además, se incluye un estudio preliminar en el que se realiza un repaso de algunos conceptos de literatura fantástica, enfatizando en la propuesta de Todorov. En la antología aparece una

edición anotada de “Las invitadas”, cuento publicado en el libro del mismo nombre de 1961, en la simbolización de los personajes y situaciones viene a ser un elemento central para la construcción de un universo fantástico. Partiendo de una lectura de Enrique Pezzoni en la *Enciclopedia de la literatura argentina* (1970) —en la que la exaltación y transformación de lo vulgar, el humorismo como clave del horror y lo cotidiano como umbral de lo maravilloso son elementos centrales— Manguel se detiene en los mecanismos a través de los cuales la vulgaridad, de situaciones y personajes, significa una apertura hacia la exaltación y lo absoluto: “La obra de Silvina Ocampo se caracteriza por presentar situaciones insólitas, relatadas de un modo casi candoroso, en el que lo vulgar es elegido y destacado con tanto énfasis que se convierte en objeto estético [...] se viste a lo lugar con lo extraordinario, que, al quedarse holgado, lo exalta y le da brillo” (1973: 165-166).

Finalmente, Oviedo aborda muy brevemente la obra narrativa de Ocampo, situándola en los alrededores de una propuesta eje en la literatura fantástica argentina: Jorge Luis Borges. En el tomo cuatro de su *Historia...*, titulado “De Borges al presente”, Oviedo dedica un párrafo a la narrativa fantástica de la autora, situándola como una de las tantas obras en la órbita de lo fantástico borgiano. Según Oviedo, los cuentos de Ocampo ofrecen otra versión de lo fantástico: “ceremonias con notas de crueldad y humor como vías de escape hacia lo desconocido” (2001: 44-45). Siguiendo a Pezzoni, Oviedo cita la importancia del humor como elemento desestabilizante y de apertura de fisuras en la realidad.

2. Tres artículos son considerados fundamentales en la crítica sobre Silvina Ocampo: “Dominios ilícitos” de la destacada poeta Alejandra Pizarnik, artículo publicado por primera vez en 1968, en el N° 311 de la revista *Sur*; “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje” de Sylvia Molloy, publicado en la misma revista en 1969, en su N° 320; y “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden” de Enrique Pezzoni, prólogo a la edición de Alianza Tres de *La Furia y otros cuentos*, en 1982. Los tres aparecen en *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas* (2004), aporte crítico fundamental en los estudios sobre los clásicos argentinos, realizada por el Grupo de investigación de literatura argentina. Las tres lecturas citadas coinciden en la construcción de la línea de lectura más sugerente entre las que hemos establecido: la configuración de una poética de lo inconcluso, de lo no dicho totalmente.

En su artículo, Pizarnik propone en el inicio la lectura de un gesto en Ocampo: la extrema concentración de sus cuentos en la que se manifiesta “el designio de abolir radicalmente las partes serviles del relato” (2004 [1968]: 155). Cuentos que no someten sus motivos a los esquemas del relato ya clasificados, las textualidades de esta escritora descubren dos rasgos en particular: la reserva delicada y el don de la alusión. El peligro, escribe Pizarnik, consiste en que los textos dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen (*Ibid*: 156). La alusión o sugerencia concentrará ciertos motivos en particular: el de la carnalización del deseo en personajes infantiles, el de la muerte en tanto situación que desordena la referencia y ordena el horror y el juego de la ilusión teatral.

Por otra parte, Molloy problematiza el rasgo de la alusión y sugerencia en una propuesta que analiza el papel de la lectura y de los lectores en la obra narrativa de Ocampo: “Cuanto más obvia es la vaguedad del texto mayor es el prestigio de aquella *nuance* en nombre de la cual Verlaine perpetró un arte poética de funestas consecuencias” (2004 [1969]: 164). La crítica abre una tensión: la participación del lector viene a ser matizada por una deliberada y excesiva verbalización que no deja espacio para la sugerencia y, a la vez, violenta la situación textual al proponer un relato donde todo significa. Aquí es donde la propuesta determina la importancia de los narradores y de cierto voyeurismo gramatical, donde se anulan las convenciones del relato en primera persona y los narradores se dicen a sí mismos, frente a un vacío y son despojados de sus atributos (*Ibid*: 170-172). Finalmente, Molloy

descarta que lo fantástico, lo infantil o la psicología exagerada puedan dar cuenta cabal de la obra de Ocampo: “La parodia en cambio sí lo logra, ya que devuelve la exageración al lenguaje, al origen y finalidad de toda ficción, al artificio verbal, para citar una vez más a Borges” (*Ibíd*: 175). Sobre el lenguaje, la narración y la simplicidad inquietante de algunos personajes infantiles, Molloy reflexiona en su artículo posterior “Simplicidad inquietante en los cuentos de Silvina Ocampo” (1978).

Los textos de Ocampo, según Pezzoni, subyugan y desarman al lector, obligándolo a verse una y otra vez desprevenido ante textos anómalos, irresistibles, que se ubican en una suerte de ilegalidad resistente a todo tipo de clasificaciones referenciales (2004 [1982]: 177). La violación de ciertos espacios familiares, que explotan y desencadenan una multiplicidad de sentidos es para el crítico el más vertiginoso y constante rasgo de los cuentos de la autora. Es imposible, para Pezzoni, tanto la lectura verista de estos cuentos, ésa que buscaría descubrir símbolos de significados previsibles, como la lectura que exalte los relatos desde la mística o la estética de la liberación que celebre el goce de la in-significancia (*Ibíd*: 180). Las historias de Ocampo se sostendrían en el desconcierto que suscitan y que desacomoda al lector, a sus convenciones e incluso a su ética.

3. La tercera línea de lectura que hemos delimitado es una de la más amplias y recurrentes. Son varias las autoras que se acercan a la obra de Ocampo en uno de sus aspectos en particular: la construcción del sujeto femenino en tanto sujeto que subvierte las convenciones de las sociedades burguesas. Aquí, es casi imposible para la crítica pasar por alto la propia biografía de Ocampo y recoger ciertos aspectos de ésta en el análisis literario. No todas las propuestas se quedan en una lectura biográfica de la obra, pero la mayoría concluyen en la importancia, en mayor o menor medida, de la vida personal de Ocampo en la configuración de la obra en sí.

Dejando de lado la ingenuidad de la clasificación “literatura femenina”, Claudia Hartfiel aborda el cuento “El goce y la penitencia” de *La furia* desde los espacios en los que los códigos sociales se ponen en conflicto y se quiebran a partir del desplazamiento de un personaje femenino en una sociedad burguesa. El principal aporte de esta lectura es la entrada que construye a partir de cierto gesto de transgresión en el que el personaje femenino se inscribe, gesto de la carnalización del deseo en el sujeto femenino y que subvierte el lugar, el papel, de éste en una sociedad regida por discursividades sociales masculinas. Aunque el goce que el sujeto femenino experimenta en la subversión implica —para Hartfiel, no para Ocampo, necesariamente— un sacrificio que se resume en la imposibilidad del personaje de alterar radicalmente el ámbito público y abandonar el ámbito privado, el cuento significa la puesta en escena de una preocupación central: la desestabilización de los espacios y sujetos simbólicos, la absorción, movilización y transformación de los signos que dicen a estos sujetos, su irrefrenable ambigüación y borramiento.

Por otra parte, la lectura de Ana Silvia Galán pone atención en otra arista de esta preocupación, en el análisis del cuento “Las vestiduras peligrosas” desde la compleja tensión entre sus dos personajes femeninos. La crítica construye una serie de tensiones especulares (refractarias) entre uno y otro personaje desde el gesto irónico de la moda, ésta que es, probablemente, uno de los mecanismos más significativos en la configuración del poder en las sociedades. La tensión entre lo privado y lo público, por un lado, y la centralidad del cuerpo de género (tela) en el personaje de Régula configuran a la vestimenta —entendida como el vínculo entre exterioridad e interioridad— como cierta maquinaria de la censura social y la intimidad. La subversión de papeles y la elección por el disfraz cifran el voyeurismo de los sujetos en tanto agentes de la exterioridad: ahí donde se castiga con la violación y la muerte el atrevimiento de una mujer *vestida* de hombre se mecanizan los gestos masculinos y se carnalizan, en extremo, los femeninos.

Ambas lecturas parecen colar en sus márgenes una pregunta incómoda: ¿problematizar los espacios y sujetos simbólicos femeninos en la sociedad es hacer un gesto feminista?, ¿una seña, al menos?, ¿es el feminismo de Ocampo una ferviente escritura de denuncia? Sea una mueca —hecha por este nuestro texto— la respuesta más asertiva.

En esta misma línea de lectura, se incluye el análisis de Adriana Mancini en *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (2004). En el libro, la crítica estudia la articulación entre los movimientos de la forma, los excesos de los contenidos de la narrativa y los personajes femeninos e infantiles. El concepto de pliegue de Deleuze es la herramienta para la postulación de amalgama de forma y contenido sometida al movimiento de un devenir infinito.

4. La narración y los narradores infantiles son dos de los espacios más citados a la hora de definir la obra narrativa de Ocampo. Cesar Aira, para quien Ocampo es una de las cuentistas más originales de Hispanoamérica, describe los cuentos de *Viaje Olvidado* como demoradas viñetas infantiles con algunos rasgos realistas (como la diferencia entre ricos y pobres, por ejemplo) que no volverían a aparecer” (2001: 398). Además, Aira resume en pocas líneas aspectos que la crítica ha estudiado individualmente: “El mundo que describen sus cuentos es inhumano, sádico, sombrío, con abundancia de niños y mujeres infantiles, de casas y jardines cerrados al exterior. Crímenes, traiciones y tragedias suceden bajo una mirada de ambigua ingenuidad e invariable indiferencia” (*Ibíd.*).

Daniel Balderston profundiza en el análisis de los narradores de Ocampo a partir del cuento “Las fotografías”, incluido en *La furia* de 1959. Según el crítico, la distancia irónica entre narradores ingenuos y la crueldad de los narradores es un rasgo central en la narrativa de Ocampo. “Algunos narradores de los relatos de la escritora son niños [...] que parecen apenas entender lo que narran; otros, aunque adultos, por alguna deficiencia de ingenio tampoco logran entender lo que pasa a su alrededor [...] (*Ibíd.*: 747). El voyeurismo de los narradores ha sido tratado por varios estudios: en ellos, se hace especial énfasis en la puesta en escena sádica que configuran las narraciones (Balderston), cierta degradación de la pureza que los textos elaborarían desde la visibilización de las pasiones infantiles (Pizarnik), el efecto de lectura en tanto necesidad voyeurista de un receptor que representa la violencia extrema de la lectura (Paris), el voyeurismo gramatical de narradores que constituyen y hablan frente a un vacío (Molloy).

Fiona Mackintosh, en su libro *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik* (2003), discute el problema de lo infantil en los cuentos de Ocampo en articulación con la construcción de lo fantástico. Para Mackintosh, la crueldad y perversidad de los personajes infantiles aporta una ambigüedad distinta, casi inédita, en la literatura fantástica. Lo infantil, entendido por la crítica estadounidense como tema y perspectiva en los cuentos de Ocampo, habría significado una veta de importante influencia en otras autoras, “endeudadas con el trabajo de Ocampo, la mágica maga del desorden o del desdoblamiento del orden doméstico” (Agosín, 1992: 62; en Mackintosh, 2003: 3). Así, los gestos de transgresión que violan el espacio infantil en tanto espacio doméstico, devienen una lectura y, a la vez, parten de una lectura-violación de lo fantástico como género.

5. Si hay algo en lo que las aproximaciones críticas a la obra narrativa de Ocampo coinciden, con algunas diferencias, es la insistencia en relacionar el trabajo literario de la autora con su biografía. Este gesto no deja de resultar irónico, en un primer vistazo, teniendo en cuenta la insistente mención del poco conocimiento y certeza de los detalles de la vida personal de una escritora retraída, a quien no le inquietaba la fama de la prensa. Sin

embargo, es posible configurar dos tendencias marginales, no obvias, en esta línea de lectura: primero, la complejización de las figuras de la autobiografía y, segundo, la puesta en escena de una biografía literaria, la memoria, lectura y re-lectura de cierta literatura en los cuentos de Ocampo.

La primera y más citada crítica de *Viaje olvidado*, el primer libro de cuentos de Silvina Ocampo, es la que escribe su hermana Victoria en la revista *Sur*. La severidad de la crítica, que inauguraría esta línea autobiográfica de estudio, prolonga, según Matilde Sánchez, el gesto de primogénita ofendida que la lectura de los cuentos le había provocado a la mayor de las Ocampo (1991: 13, en Podlubne, 1997: 1). La ofensa: la alteración, la transformación. El mecanismo, el disfraz: “Conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma” (1937: 121). La propuesta de la crítica Judith Podlubne sigue la intuición y, a la vez, complejiza la noción de autobiografía. Podlubne se detiene en la imagen de una persona disfrazada de sí misma: alguien que ha dejado de ser idéntica a sí misma y ha optado por vestir la máscara. La máscara, sugiere la crítica, no importa tanto como la distancia que hay entre ella y el rostro (1997: 2).

Noemí Ulla utiliza también la idea del enmascaramiento desde la problematización de la carta y el diario como géneros discursivos que permitirían la utilización de la primera persona que crea al lector cierta expectativa frente a lo autobiográfico. Sin embargo, el enmascaramiento que dicho mecanismo de lectura abriría es sólo una ilusión en el espacio del autor y no del narrador: Ocampo, en palabras de Ulla, puede travestirse para “abarcar zonas de lo real que parecen distantes sin la exhibición del simulacro” (2000 [1992]: 23).

Por otro lado, una lectura sitúa los espacios de la memoria o biografía literaria, en el estudio de la relación y articulación entre algunos cuentos de Ocampo y la literatura infantil clásica. Milagros Ezquerro, por una parte, aborda el cuento “Jardín de infierno” en contraposición con el clásico “Barba Azul”, de Charles Perrault: la transgresión de los espacios que los personajes ocupan en el cuento *original* se cifraría desde la transformación genérica y la puesta en evidencia de una crueldad fuera del ámbito público, ahí donde lo privado es susceptible de ser violado.

En esta línea de lectura se inserta la más reciente biografía sobre la autora, escrita por Mariana Enriquez: *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014). El principal aporte del texto es señalar algunas herramientas e información para articular la vida de la Ocampo al contexto de producción de su obra.

[ii] Lucrecia Martel

Aunque su obra no es extensa —tres largometrajes y dos cortometrajes de ficción, tres documentales,¹⁴ y una serie televisiva para niños—¹⁵ la crítica le ha prestado mucha atención a la obra de Lucrecia Martel. Este hecho se

¹⁴ El primer documental de Lucrecia Martel se titula *La otra*, de 1989. Es un registro sobre la vida de travestis y transformistas en la década de los 80 en Argentina. Fue realizado por la directora en su segundo año de estudios en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). El documental fue reeditado en el volumen I de la colección *Cortometrajes históricos dirigidos por egresados de la ENERC*, producido por la Escuela en su aniversario 45, el 2011. En 1999, Canal 7 estrenó el documental *Silvina Ocampo, las dependencias*, dirigido por Lucrecia Martel. El film para televisión fue parte del ciclo “Seis Mujeres”, una serie de retratos audiovisuales de las escritoras

relaciona directamente con el movimiento o nucleamiento del Nuevo Cine Argentino, en el que las películas de Martel han sido estudiadas como piezas clave. Por un lado, se encuentra la numerosa cantidad de críticas, reseñas y entrevistas a la directora; por otro lado, están los estudios y entrevistas a profundidad, fundamentales por el contexto en el que emergen y la lectura que hacen de la obra de la directora en el contexto del cine argentino y el circuito internacional de producción, distribución y exhibición.

Por las características de la aproximación crítica que hace esta tesis a la obra de Martel, el estado del arte de la crítica se organiza en tres momentos, que corresponden al estreno de los tres largometrajes de ficción de la directora.

1. La ciénaga. La lectura de la crítica nacional e internacional marcó esta película como un quiebre en el cine argentino contemporáneo. En ese momento, interesaba que la directora forme parte de un colectivo de nuevos directores, articulados por la crítica bajo el denominativo de Nuevo Cine Argentino, pero también interesaba que esta propuesta cinematográfica se desligara de un centro político y cultural, Buenos Aires, para mirar hacia el interior, hacia la provincia de Salta. El guion de la película fue premiado en 1998 en el Festival de Sundance, lo que facilitó la financiación de la producción y la filmación, realizada en enero de 1999.¹⁶ El estreno de la película

argentinas Mariquita Sánchez de Thompson, Ana Perichón de Vendeuil, Encarnación Ezcurra, Juana Manso, Regina Pacini y Silvina Ocampo. El guión es de Graciela Speranza y Adriana Mancini, una de las críticas literarias con más trabajo sobre la obra de Ocampo. La producción estuvo a cargo de Lita Stantic, productora del primer largometraje de ficción de Martel, *La ciénaga*. Según apunta una nota publicada por el *Clarín* el 12 de noviembre de 2002, a propósito del ciclo de documentales "Tinta y celuloide", del Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken, del que la película de Martel formó parte, en sus 48 minutos el telefilm reúne testimonios de Elena Ivulich, Jovita Iglesias de Monti, Ernesto Schoo y Juan José Hernández. La investigación redescubre el entramado casero de Silvina Ocampo, su amistad con Manuel Puig, dibujos, manuscritos, su devoción por las magnolias y los celos de su hermana Victoria. También aparece la última entrevista de su esposo, Adolfo Bioy Casares. El documental fue exhibido muy pocas veces después de su emisión por Canal 7. El segundo documental dirigido por Martel es parte del mismo ciclo y cuenta con las mismas características de producción y exhibición: *Encarnación Ezcurra* (1999), sobre la esposa del llamado Restaurador de las Leyes de Argentina, Juan Manuel de Rosas. El documental está basado en 19 cartas que Ezcurra escribió entre 1833 y 1834. Este documental puede verse en el portal Youtube. No pasa lo mismo con el dedicado a Silvina Ocampo, que no está disponible en línea.

¹⁵ La filmografía de Lucrecia Martel comienza con cuatro cortometrajes producidos en Argentina, al interior de la ENERC: *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos rojos* (1991) y *Rey muerto* (1995) —que forma parte del volumen I de *Historias Breves*, una serie de nueve cortometrajes producidos y premiados por el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de la Argentina. La importancia de esta producción radica en que reúne a nuevos autores que, pocos años después, se convertirían en referentes del denominado Nuevo Cine Argentino: Daniel Burman, Adrian Caetano y Bruno Stagnaro, entre otros. Entre 1995 y 1996 la directora creó y dirigió, junto a Mex Urtizberea y Nora Moseinco, el programa de televisión infantil *Magazine for Fai*, emitido por el canal Cablín. El año 2000, la directora estrena *La ciénaga*, su primer largometraje (Argentina, España). Cuatro años más tarde, el 2004, aparece *La niña santa* (Argentina, España, Italia). El 2008 se estrena el tercer largo de Martel, *La mujer sin cabeza* (Argentina, España, Italia, Francia). Martel también ha realizado los cortometrajes *Pescados* (2008) —producido para promoción de la octava versión del Festival Jameson Notodofilmfest, concurso on-line de cortometrajes del que Martel fue jurado—, *La ciudad que huye* (2007) —documental/investigación sobre un barrio amurrallado, realizado para una muestra itinerante de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires— y *Nueva argirópolis* (2010) —parte del proyecto 25 miradas x el Bicentenario, selección de 25 directores de cine argentino que eligió Cultura de la Nación, con el apoyo del INCAA, para contar en 200 minutos los 200 años de la república de Argentina. También dirigió un corto de 6 minutos titulado *Muta* (2011), para la marca *Miu Miu* de la casa de moda italiana Prada, en el marco de su proyecto *Woman's Tales*; el corto fue estrenado en la Mostra de Venecia. En junio de 2015, la directora concluyó el rodaje de *Zama*, una adaptación de la novela homónima de Antonio di Benedetto. Publicada en 1956, la novela es protagonizada por uno de los tantos aventureros españoles con título que llegaron a América, pero no para quedarse. Transcurre en tres etapas cronológicas: 1790, 1794 y 1799. El personaje, don Diego de Zamalloa, existió en verdad, pero bien puede afirmarse que Diego de Zama es creación de Di Benedetto. En una entrevista para el *Clarín*, la directora cuenta: "[y]o estaba haciendo una experiencia extrema, subir con un barquito por el Paraná, y me llevé todos los libros que tenían que ver con eso, con circunstancias extremas, y el libro te pone en un estado de espíritu alterado. Se combinaron las cosas y quedé prendida. Pero lo cierto es que, como es la novela, lo más estúpido era hacer un filme sobre una novela extraordinaria. *No, estás loca, amiga*, me decía. Y aquí estoy..." (en Scholz, 2015). La película aún no tiene fecha de estreno. Antes de embarcarse en este proyecto, Martel trabajó en el guión para la adaptación al cine de *El Eternauta*, historieta argentina de la década de 1950; sin embargo, el proyecto quedó truncado.

¹⁶ "La historia de deseos, rencores y abandonos que cuenta *La ciénaga* necesitó de tres personas que hicieran de aquel guión una película. La primera en leer el texto fue Graciela Borges. 'Después la conocí a Lita', cuenta Martel, 'que me llamó para hacer unos documentales para televisión (sobre Encarnación Ezcurra y Silvina Ocampo). Le mostré el guión de *La ciénaga* y le gustó mucho. Ella fue el verdadero motor de la

en febrero de 2001 en el Festival de Cine de Berlín y el Premio Alfred Bauer que obtuvo consolidaron un momento significativo en, al menos, dos aspectos: el primero es el hecho de que el primer largometraje de una prometedora directora se estrenaba en uno de los festivales clase A más importantes del mundo, estableciendo el punto de inicio de una carrera que se haría, fundamentalmente, en su interacción con el público y la crítica de festivales de cine; el segundo hecho es una consecuencia del primero, que afecta no solo a la directora sino a su contexto, ya que la visión positiva del mercado internacional de fondos, distribución y exhibición hacia el cine de Martel es, también, una visión positiva hacia el cine argentino nuevo y el cine latinoamericano, de manera amplia.

En líneas generales, la crítica destaca la película por su manera de trabajar el lenguaje cinematográfico. Hay, apunta David Oubiña, una vocación de observación, es decir, un tipo de mirada que supone una perspectiva que *altera activamente* la escena en el momento de describir su objeto (2007: 11-12). El objeto es Salta, el lugar de origen de la directora, espacio desde el que se activa una manera particular de trabajar la experiencia autobiográfica hacia un trabajo estético. En la entrevista que Oubiña le hizo a propósito de su obra prima, Martel relaciona tres aspectos claves para comprender *La ciénaga* y el resto de sus películas: la memoria, la distancia y la narración. Partir de Salta a Buenos Aires a sus 19 le habría impulsado a armar una geografía que era y, a la vez, no era la provincia:

[e]so me permitía articular una cierta relación con el pasado sin que fuera eso exactamente. Eso es lo que más me interesa narrar: el tabique invisible que conduce a las acciones humanas por un lado y no por otro es de una fortaleza extraordinaria y, a la vez, es de una fragilidad absoluta. De pronto, una cantidad de cosas que gravitaban sobre uno quedan del otro lado. ¿En dónde estaba ese abismo? Quizas ése sea el más primitivo uso de la narración: cuando se cuenta, hay una intención de volver a armar el mundo de otra forma (2007: 58).

En la articulación de estas tres instancias —la memoria, la distancia y la narración— la película articula un realismo particular a partir de una forma nueva de encarar el lenguaje. El periodista Daniel Link, en un artículo publicado a propósito de la presentación de la película en el Festival de Cine de Mar del Plata, en marzo de 2001, propone que la particular del lenguaje de la cinta está en la materia y la forma de la narración, que se desvían respecto del relato urbano impuesto en esos años como norma de una modernidad cinematográfica argentina. “La importancia estratégica de *La ciénaga* en el contexto del cine argentino (más allá de la extraordinaria calidad de la película y de haber ganado uno de los más importantes premios en la última edición del Festival de Berlín) es su capacidad para proponer una forma alternativa (dialectal) de modernidad, un punto de vista excéntrico, una forma de contar sin demasiados antecedentes en los últimos años” (Link, 2001).

2. *La niña santa*. Para el crítico Quintín, “las películas de Martel van incorporando capas y articulando niveles progresivos de complejidad a medida que la directora domina sus instrumentos” (2008). En este sentido, el segundo largometraje de Martel apunta a un mismo horizonte, pero para mirar otra cosa. Lo que a Martel le interesaba —desde la gestación de la idea de la película, el año 2001— era capturar el momento en el que se combinan *exquisitamente* la voluptuosidad del cuerpo adolescente y la moral de la Iglesia (*Ibid*). El horizonte donde ocurre este encuentro es, como en su primera película, Salta. El espacio que ahora se mira es un hotel y una

película. Me dijo inmediatamente: Lo mandemos a Sundance’ (hay que apreciar esa clase de giros dialectales si se quiere entender algo del cine de Lucrecia Martel). ‘Yo dudaba, porque el guión era tan ajeno al esquema narrativo del cine norteamericano que pensaba que no iban a entenderlo. Pero lo mandé y gané el premio, en diciembre del 98. Eso facilitó la financiación de la película, que filmamos durante siete semanas y media en enero de 1999” (Link, 2001).

convención de médicos, una adolescente afanada en la vocación de salvación y, específicamente, la salvación de uno de esos doctores.

El éxito de recepción crítica de *La ciénaga* llevó a que esta segunda película fuera muy esperada en el mercado internacional y, también, por el público. Las expectativas que generó el proyecto del film derivaron en que éste sea coproducido por El Deseo, de Pedro y Agustín Almodóvar: este hecho es una de las consecuencias del gran debut cinematográfico que significó *La ciénaga*, al abrir la producción de cine argentino hacia medios de exhibición y producción a los que no había accedido, con esta intensidad, nunca antes.

En este film, Martel continúa su línea de preocupaciones a la hora de encarar el trabajo con el lenguaje cinematográfico, confirmando la construcción de lo que, con *La mujer sin cabeza*, sería la trilogía sobre Salta de la autora. En este sentido, la película fue leída a través de su irreverente mirada a la claustrofóbica tradición de la provincia, en la que la autora vuelve a trabajar sobre su propia memoria: "[l]a película tiene que ver con lo que uno ha vivido y con lo que uno ha inventado, que no sé cuánto es ajeno a lo que uno ha vivido [...] Yo llegué a ser muy ferviente y vivía en la anarquía del que se siente ligado a la divinidad. Pero me desvinculé por motivos científicos, políticos y religiosos (2004). Cécile François apunta que tanto en *La Ciénaga* como en *La niña santa*, la cineasta argentina va explorando el universo complejo de la adolescencia con sus contornos movedizos, sus ritos iniciáticos, sus enredos.

Ahora bien, si el propósito de Lucrecia Martel es precisamente dar cuenta de la 'complejidad y la delicadeza de los sentimientos de los chicos, como ella misma lo afirma, ¿no es lícito pensar que, en las dos películas, la directora se vale de la misma estrategia narrativa y enunciativa? En la construcción del espacio, el diseño de los personajes, la puesta en escena o la focalización escogida, ¿no presentan estas dos películas verdaderas afinidades? ¿*La Ciénaga* y *La niña santa* no serán al fin y al cabo una invitación para que el espectador se involucre y se pierda en ese mundo turbio, falto de puntos de referencia? (2009).

3. *La mujer sin cabeza*. Ésta es la tercera película de la trilogía sobre Salta. Con los antecedentes de *La ciénaga* y *La niña santa*, la película generó mucha expectativa, pero esto tenía que ver, sobre todo, con la dividida recepción que tuvo en el Festival de Cannes. Los diarios argentinos reportaron la exhibición del film en el festival con el titular de "Lucrecia Martel abucheada en Cannes". Efectivamente, la película generó una respuesta menos uniforme en su positivismo que las que se suscitaron con sus dos anteriores propuestas. La historia, según contó la directora a *Página 12* al momento del estreno de la cinta en Argentina, en agosto de 2008, es la siguiente: en la primera proyección de la película en el festival francés, donde ella estuvo presente, el público aplaudió y pareció disfrutar. En otra proyección, según le contó su directora de fotografía que estaba en la sala, un grupo de personas, en efecto, abucheó la película. No fue para tanto, pero la noticia fue recogida y terminó publicada en todos los medios argentinos (Enríquez, 2008). La anécdota —y su relativización— es reveladora: ésta es la película más política de Martel, más radical en sus reflexiones sobre la memoria y la tradición, y esto, de forma evidente, interpela y obliga a tomar una posición.

Según Quintín, en *La mujer sin cabeza*, "Martel da otro paso hacia la complejidad y la perfección. Con elementos típicos del policial (una mujer sufre un accidente y el trauma le provoca un estado de amnesia) y una deliberada dosis de ambigüedad, la película se interna en los rincones más oscuros de la sociedad provinciana y al menú de intrigas, opresión de clase, cinismo, promiscuidad, mujeres sometidas y hombres poco confiables se agrega una dimensión política. Es la película más trabajada en la puesta de cámara y el sonido, la más fina en el humor, la

más ambiciosa en el retrato de una sociedad en la que el poder político, la posición social y el apellido funcionan como el hilo conductor de la larga sucesión de injusticias que se remonta al feudalismo de Patrón Costas y pasa por la dictadura de Videla. Es un objeto cinematográfico de gran porte, pulido en todas sus aristas y apto para múltiples abordajes” (2008).

La historia de una mujer que atropella *algo* en la carretera y discurre algunos días en una especie de shock, bajo la armadura de la impunidad, sirve a Martel para hablar de las clases burguesas de la postdictadura desde una periferia que conoce bien, un *adentro desde afuera* que se confirma como el desplazamiento característico de la mirada de la directora a la provincia. Si el realismo de la primera película de Martel tenía que ver con una vocación por la contemplación y una reelaboración activa de los sentidos del objeto observado, en *La mujer sin cabeza* la radicalidad de esta vocación alcanza a demandar una lectura política por parte del espectador de la postdictadura argentina. Hacer trabajar a la memoria es, para Martel, apostar por la negación de un conservadurismo de la mirada que tiende a naturalizar las cosas y a evitar el análisis y emergencia de nuevos sentidos críticos sobre la realidad.

1.4. Metodología

[i] Lectura comparada

La lectura que propone esta tesis no eludirá las problemáticas fundamentales a la hora de abordar dos obras escritas en códigos distintos: no se trata de delimitar la articulación hacia el campo de lo temático. Lo que nos interesa desarrollar es una lectura que se detenga en cómo, entre dos espacios distintos, se construye una particular articulación de preocupaciones que entran en diálogo, construyen puentes y abren fisuras en la configuración de las líneas conceptuales señaladas.

[ii] Marco categorial [ideas y herramientas]

Capítulo 2 | La casa

Idea matriz: el encierro

Se construye esta idea a partir de distintas herramientas teóricas, con las que se comprende y funcionaliza el eje del encierro no solo como una situación sino como un estado de cosas establecido a través de un sistema de sentidos, pero, a la vez, sometido a transfiguraciones continuas, movilizad y arrojado fuera de sus dominios, extraído más allá de sus límites. ¿Hacia dónde? Hacia las posibilidades alrededor del sistema de sentidos, del *deber ser* de ese estado de cosas. El enfoque de análisis de las obras de Silvina Ocampo y Lucrecia Martel en esta tesis parte de la comprensión de que ese estado de cosas es observado desde las escrituras literaria y fílmica sujetos, en tanto constructos de objetos, acciones y situaciones de una tradición en decadencia, en pleno desbarajuste. Esta tradición del sentido y su sistema es vista desde el interior y el exterior, un *adentro* y un *afuera* que, en este estado de cosas, no son ámbitos abordados desde una diferenciación supuesta desde ya: el encierro se constituye, fundamentalmente, por aquello que lo amenaza. Así, las fronteras entre lo que queda de un lado del encierro y lo que queda del otro no son claras o, más bien, son claramente borroneadas a través de la escritura. Ya

sea desde el cine o desde la literatura, esta escritura privilegia una articulación en su observación: la del sujeto y su escenario, la del despliegue de sentidos en el desplazamiento del sujeto en este estado de encierro de doble dirección.

Primera herramienta: lo abyecto [Kristeva]

Esta condición doble es conflictiva. No se trata de mirar las dos caras de una superficie, sino de mirar qué hacen los contenidos de un espacio en el otro. Lo que amenaza al sujeto y al sistema de sentidos que lo sostiene en el encierro no viene de un ámbito exterior ajeno y distante: lo arrojado ha venido de un afuera/adentro exorbitante. Ésta es la primera herramienta teórica: la abyección, propuesta por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988). La abyección se constituye a través de la violencia y la rebelión del ser contra la amenaza de lo que está al lado de lo posible, lo tolerable y lo pensable (1988: 7). Esta amenaza, que ostentaría una doble cara desde el momento en el que no está excluida del interior del sujeto, se figura como una suerte de vértigo: esto que está muy cerca de lo asimilable (lo posible, lo tolerable, lo pensable, lo soportable, lo instituido) es inasimilable, solicita y fascina al sujeto, que a la vez rechaza y repugna esto. Los dos polos de este enfrentamiento causan un espasmo, un arrebato en el sujeto, que lo ubica *literalmente fuera de sí*: atraído al oprobio, el ser condena su propia pérdida (*Ibíd.*).¹⁷ En el encierro, los sujetos y los objetos encarnan la desestabilización de los códigos que los limitan: los de la realidad de una clase, la burguesía, y con ella un papel, un lugar y un poder determinado, impuesto por la tradición de las repeticiones que sostienen a la clase, a la familia y a la casa como núcleo de este real, posible, permitido. Así, es posible leer los movimientos acomodaticios y, a la vez, anquilosados, de un grupo de hijos sobre la cama de la madre, en una hacienda productora de pimientos en el pantano de Salta. Pero también los de una niña que observa a través de un techo de claraboyas el asesinato de otra a manos de una institutriz.

A través de los dos escenarios descritos se rastrean dos etapas de la abyección. La primera activa la oposición del sujeto a aquello que lo niega. Sin embargo, lo abyecto no es un objeto. De éste, “no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo *abyecto*, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (*Ibíd.*: 8).¹⁸ En las obras de Ocampo y Martel, La memoria, en tanto olvido y recuerdo, funge como ese abyecto que atrae hacia el desmoronamiento de la realidad, en cuanto ésta no puede encontrar cimientos firmes que arraiguen su sentido en el tiempo. La encarnación de la memoria a través de la escritura de recuerdo significa la puesta en crisis de lo posible y, de hecho, ya posibilitado, ya sido de la tradición y los sujetos que la arman. La memoria es una trampa, en la que los contenidos de lo ya sido se cruzan y enredan con aquellos del exorbitado no debería ser. Que, en la ficción, termina siendo y, con ello, quebrando, desajustando. La violencia de este desajuste alcanza al sujeto que, en un segundo movimiento, encuentra que no es otro que siendo abyecto. “La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser” (*Ibíd.*: 12). A través de la emergencia de una corporalidad monstruosa —en tanto prohibida, la encarnación posible de lo que no puede ser—, la degradación de la presupuesta pureza de personajes infantiles, o el flujo del deseo sexual incestual, los personajes de Martel y Ocampo experimentan la abyección de sí: el reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (*Ibíd.*).

¹⁷ Las cursivas son nuestras.

¹⁸ Cursivas en el original.

Segunda herramienta: la inquietante extrañeza [Freud + Kristeva]

La herramienta de lo abyecto se articula con otra a través de la figura de la progresión: lo siniestro o la inquietante extrañeza. Freud hace un análisis de la cercanía de los términos *Heimlich* y *Unheimlich* que se recupera en el análisis de los cuentos de Ocampo en este capítulo. Freud nota que *Heimlich* no posee un sentido único: por un lado, se encuentran el grupo de representaciones de lo familiar o domesticado asociado al hogar; por otro, está lo oculto, lo disimulado, lo misterioso. Este segundo sentido está cerca al del antónimo de *Heimlich*, *Unheimlich*, entendido como algo inquietante que provoca un terror siniestro, espectral, misterioso. Lo que es propio de la morada natal está —también— oculto a ojos extraños, permanece secreto, impenetrable (1919: 2-4).

Se asocia este análisis a la lectura que hace de él Kristeva, además de la articulación de este concepto con lo abyecto, postulado por la teórica. La inquietante extrañeza es un caso de angustia: “eso que angustia es algo reprimido que retorna”. El retorno aparece como metáfora paroxística del funcionamiento psíquico mismo, construido por la represión. “El constructor del otro y, en definitiva, de lo extraño, es la represión misma y su permeabilidad” (1996 [1988]: 360-361). Por otra parte, el temor a la muerte y sus representaciones implica una actitud ambivalente ante la fatalidad, ya que nos imaginamos sobrevivientes, asentando, a la vez, la compañía de la muerte en la existencia (1996 [1988]: 361). Lo abyecto es más violento que lo siniestro, en tanto experimentar el abismo que abre el choque con el otro anula al sujeto, porque éste niega el abismo (*Ibíd*: 363). Descubrir la propia alteridad hace desaparecer la solidez de la idea de un yo/nosotros sólido y propio. Finalmente, lo siniestro, como una postura del sujeto, terminaría por abrir una brecha en la educación emocional y los sistemas de sentido, según propone Lucrecia Martel: *siniestrear* la realidad debería ser una prerrogativa para de-situar al sujeto de la comodidad misteriosa que lo limita en el supuesto de que lo *ya sido*, debería *permanecer* sin transfiguraciones.

Tercera herramienta: *fantasy* [Jackson]

Lo abyecto se articula también con otra herramienta usada en la lectura de los cuentos de Silvina Ocampo y su tradición fantástica: el modo *fantasy*, concepto formulado por Rosmary Jackson en su libro *Fantasy: literatura y subversión* (1986). En él, la autora hace un recorrido teórico e histórico sobre el modo fantástico, deteniéndose en los modos en que éste incide y subvierte las categorías de lo real. Varios de los conceptos trabajados por la autora son útiles para esta propuesta de lectura. En primer lugar, la consideración de que el *fantasy* es un modo que asume formas genéricas diferentes, donde la gama de textos denominados fantásticos es amplia, diversa y dispar (1986: 11). Jackson parte de una definición de William Irwin (*The Game of Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, 1976) que articula esta gama y sus características: “Un *fantasy* es un relato basado en y controlado por una franca violación de lo que generalmente se acepta como posibilidad: es el resultado narrativo de transformar la condición contraria a la realidad en una ‘realidad’ en sí misma” (*Ibíd*: 12). Esta violación amenaza con subvertir, derrocar, trastornar y socavar las reglas y convenciones normativas.

Por otra parte, Jackson recupera un apunte de Sartre que también sirve para este análisis. En su artículo “‘Aminadab’ or thefantastic considered as a language” (1947), el escritor francés plantea que el *fantasy* es una forma perenne que se hace valer en el mundo secularizado y materialista del capitalismo moderno. El *fantasy*, en un contexto donde prevalecía la fe religiosa, salta a otros territorios, cumple una función escapista y manifestaba el poder humano de ‘trascender lo humano’. Por otra parte, en un contexto secular, el *fantasy* no inventa regiones sobrenaturales, sino que presenta el mundo natural transformado, como otra cosa. Cuando el *fantasy* pasa de las exploraciones trascendentales a las transformaciones de la condición humana, su función es la de ‘humanizar’, transformar este mundo (*Ibíd*: 15). Esta transformación se enlaza con un concepto clave en la lectura de Jackson: la paraxis. Se trata de un término de la óptica a través del cual se explica el proceso de transformación y

deformación que sufre el mundo natural en los textos fantásticos (de culturas secularizadas) y que representa la región espectral de lo fantástico (cuyo mundo no es enteramente ‘real’ ni ‘irreal’). “Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada” (*Ibíd*: 17).

No es pertinente pensar lo fantástico lejos de lo real y lo racional. En *Le Récit fantastique: la poétique de l’incertain*, Irène Bessièrre apunta que lo fantástico no debe ser equiparado con lo irracional: el texto fantástico, su estructura narrativa, está fundada sobre contradicciones, donde la confrontación entre la razón y todo lo que ella rechaza es fundamental (*Ibíd*: 18). Se instaura pues, una zona de polisemia, de la inscripción de otro significado que relativiza las categorías de lo real y revela sus bordes, el desplazamiento continuo de éstos (*Ibíd*: 21). Así, la elusión de la presentación de la verdad es característica fundamental en el *fantasy*, haciendo de este una literatura que apuntaría a su propia práctica como sistema lingüístico (*Ibíd*: 34). La polisemia como instancia que desestructura las categorías de lo real es una de los mecanismos centrales para la configuración de la posibilidad de mundos imposibles es fundamental en los textos fantásticos de Ocampo que se leen en el capítulo segundo de esta tesis.

Cuarta herramienta: la mirada

La mirada transfigura la realidad. La mirada es la situación que más directamente define a la representación, según Roland Barthes, al significar el posicionamiento de un sujeto frente a un horizonte y el recorte que sobre éste hace aquel. “Tanto en el teatro como en el cine o la literatura tradicional, las cosas aparecen vistas ‘desde algún punto’, tal es el fundamento geométrico de la representación: es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro” (1995 [1973]: 99-100). La delimitación de este cuadro en los cuentos de Ocampo —desde el hacer de la narración— y en las películas de Martel —desde la situación de la cámara y su articulación con el fuera de campo y el sonido— atenta con la unidad de la realidad: la representación, en estos textos, no tiene otra forma de discursar que un despliegue que termina por sacarlo de sus propios límites. El sujeto que recorta es el sujeto de la mirada en tanto la encarna como obra de un desarraigo.

En el caso de Ocampo, este desarraigo radica en el descubrimiento en lo trivial de la fatalidad del horror y la fascinación por la muerte. La mirada de los personajes y narradores infantiles es una mirada de frenesí que se despliega y, al hacerlo, remite toda la latencia de lo exterior hacia los ejes de los códigos de lo posible. Esta mirada es síntoma de una pérdida y corporalización de un exceso, que se articula con la configuración de la imagen fantástica, instancia que atenta y violenta en cuanto es atentada y violentada por la emergencia de lo monstruoso: ese cuerpo imposible que encarnan los sujetos en su abyección.

La conceptualización y las maneras en las que obra la mirada en el cine de Martel pueden ser estudiadas a partir de la idea de exploración. En su primer largometraje, la mirada que se propone privilegia el ejercicio de la observación: *La ciénaga* es un film de observación, entendiéndolo como una transfiguración o una evasión de la narración aristotélica. La observación de lo cotidiano busca explorar personajes y espacios en tanto cuerpos en degradación insertados y abyectados en un encierro vivido por dentro y por fuera. El realismo de la observación, término del crítico David Oubiña, trabaja la memoria con las características de un montaje de vanguardia, donde la colisión de fragmentos ocurre para la construcción de un sentido en la articulación.

Si el primer film de Martel trabaja con el realismo de la observación en tanto transfiguración, *La niña santa* es un ensayo sobre la dispersión de la mirada. Ésta se da con el despliegue de lo siniestro en el encierro: dentro y fuera de los límites de sus pasiones y deseos, los personajes acogen en sus propios cuerpos el flujo desestructurante de la cámara, que busca la fragmentación y disgregación de los espacios y los sujetos que los circundan. Así, la mirada apuesta por asentarse en los límites de los cuerpos y su multiplicación, sus desplazamientos paradójicamente enclaustrados en los cuartos de un hotel durante la convención de un grupo de médicos. La salvación que busca el personaje principal, la adolescente Amalia, se mira desde el flujo de su deseo, que moviliza todas las situaciones de la película hacia el borroneo de las fronteras entre el bien y el mal moralmente establecidos.

En *La mujer sin cabeza*, los mecanismos de esta dispersión de los límites de los cuerpos encerrados se radicaliza. Ésta es una película de encuadre, en tanto lo que prima es la composición de una mirada, detrás de la que se funda una supuesta unidad del sujeto que mira los sucesos desde una angustia paralizante. El sentido literal del título es un mecanismo del encuadre y la edición que apunta a la contención claustrofóbica de una serie de elementos discontinuos en el encuadre. Allí se guardan una serie de simetrías incompletas, que no llegan a consolidar sus sentidos de forma integral sino desde el recorte: mujer sin cabeza, espejos, puertas y paredes cortados, deliberadamente rebanados y separados de su pretendida funcionalidad continua y lógica soportan una comprensión del encuadre como ámbito para el quiebre de la unidad.

Capítulo 3 | El cuerpo

Idea matriz: la monstruosidad

El cuerpo es el eje del análisis del tercer capítulo de esta tesis. La idea matriz desde la que se formulan las articulaciones de lectura es la monstruosidad. Se hace un acercamiento a la monstruosidad en tanto categoría teórica que atraviesa distintos géneros, estilos, búsquedas estéticas y formales. No se trata de una temática o de una tipología de personajes o situaciones, sino de un constructo de sentido a través del que personajes y situaciones actúan y configuran diferentes aparatajes y universos ficcionales. Así, el cuerpo es un espacio que ostenta monstruosidad porque implica una organicidad fragmentaria y desestructurante, que se acerca a lo primitivo, a lo animal y a la muerte.

De acuerdo con Foucault, en el curso que dicta en el College de France en 1975, *Los anormales*, el marco de referencia del “monstruo humano” es la ley. “La noción de monstruo es una noción esencialmente jurídica —jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad sino de las leyes de la naturaleza—. Es, en un doble registro, infracción a las leyes de su misma existencia” (2001 [1975]: 57). Así, el campo de aparición del monstruo es jurídico-biológico y su constitución se encuentra en el límite de la ley: en el monstruo se combinan lo imposible y lo prohibido (Ibíd: 58). El monstruo, que es en sí la contradicción de la ley, no suscita una respuesta legal por parte de ésta. “Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz” (Ibíd). El monstruo genera una respuesta en el campo médico o el campo de la piedad, al ser la fuerza natural de la *contra naturaleza*, la forma de los juegos de naturaleza, el principio de la inteligibilidad. En fin, la diferencia que se muestra o que muestra alguna cosa

(*monstra*, que viene de *monstrare* y se asocia con todos los sucesos contra natura, según San Agustín¹⁹) es una tautología: el monstruo explica en sí mismo todas las desviaciones que pueden derivar de él.

Por esto, el monstruo tiene poder en relación al contexto que habita: puede transfigurarlos, derrumbar los sentidos que lo sostienen. Es la transparencia de su materialidad la que genera y hace estallar la latencia de derrumbe de un sistema, de una tradición, de una cotidianeidad. Cuerpo de la transgresión, su condición tangible se encamina hacia dos vías simultáneamente: demuestra una transgresión de la naturaleza y una pasión por solo atenerse a ella (Safranski, 2000 [1997]: 172). En los textos de Silvina Ocampo y Lucrecia Martel que se analizan en el tercer capítulo la monstruosidad adopta, insistentemente, la forma del acecho: en el encierro los sujetos se abyectan y, con ello, desestabilizan los códigos de lo real en que deben desenvolverse; esta desestabilización ocurre en tanto los cuerpos se mueven por un flujo de deseo que revela su fragmentariedad, la no coincidencia consigo mismos. Ésta es la materialidad del cuerpo monstruoso: su diferencia, tocable y tocante, natural y anti-natural. Ese deseo sigue una progresión de la pasión que, propuesta por Sade, articula sino qua non el exceso a la muerte.

Primera herramienta: lo abyecto [Kristeva]

En la abyección de los sujetos la emergencia de la monstruosidad interpela y desestabiliza, esta vez desde el vértigo y el deseo de los cuerpos, desde una manera particular de encarnarlos en el doble movimiento del distanciamiento y la aproximación, de sí mismos con respecto a su materialidad y de sí mismos con respecto a la materialidad que los circunda —de otros cuerpos, del cuerpo del vacío. En este punto, las presencias femeninas e infantiles son eje del enfoque de las escrituras de Martel y Ocampo: en estos cuerpos el deseo violenta el orden. La mujer —que comparte el mismo territorio que lo monstruoso (Aristóteles)— abyecta el poder de la tradición en su desobediencia, articulada como un quiebre de la representación a partir del disfraz y la revelación de lo que éste disimula. El niño —a quien los códigos y las leyes adjudican con una inocencia que no filtra el horror ante la desestabilización de la realidad— articula una simplicidad inquietante que borra los límites del orden para hacer aparecer lo que no debería aparecer. En esta idea, se trabajará con las ideas propuestas por Silvia Molloy: niños o adultos deberían comportarse como lo que son y no lo hacen. “O mejor, lo hacen y no lo hacen”. Las emociones (o abstracciones) que creíamos saber distinguir —el amor del desprecio, la pureza de la lujuria, la pena de la risa— se dan claramente para confundirse de inmediato en la ambigüedad. Lo que se aceptaba por ser nítidamente extraño —lo fantástico, lo monstruoso— ocurre, pero entonces de manera tan *normal*, tan trivial incluso, que se vuelve inquietante” (1978: 249). En este hacer y no hacer las cosas como deberían hacerse radica la doble movilidad monstruosa en su materialidad: su naturaleza consiste en la transgresión, es decir, aquello que contraviene la posibilidad de constitución unívoca de esa naturaleza inquietante, al acecho.

Segunda herramienta: el cuerpo fragmentario/fragmentado [Nancy]

La lectura de las obras de las dos autoras retomará las nociones de cuerpo del filósofo francés Jean-Luc Nancy, expuestas en sus *58 indicios sobre el cuerpo* (1957). En esos fragmentos, Nancy presenta una serie de abordajes sobre el cuerpo en tanto superficie densa articulada con el mundo y el otro, y cómo éste incide en el cuerpo propio. Para el filósofo, el cuerpo es material, denso e impenetrable: “si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrar” (2007: 13). El cuerpo empieza y termina frente a otro cuerpo, contra él, diferenciándose de él, y el vacío que existe entre uno y otro cuerpo significaría a la vez una especie muy sutil de cuerpo. Para Martel y

¹⁹ “Los sucesos que se producen *contra natura* se llaman *monstra*, *ostenta*, *portenta*, *prodigia*: San Agustín, en el *De civitate Dei*, precisa que se les nombra *monstra*, de *monstrare*, porque muestran alguna cosa, a la que significan; se llaman *ostenta*, de *ostendere*, *portenta*, de *portendere*, y *prodigia* porque dicen en la lejanía (*porro dicere*), esto es, porque predicen las cosas futuras (*De Civ. Dei*, XXI.8). Los monstruos, prodigios y portentos son medios por los que Dios manifiesta su presencia y su poder” (Vega, 1995: 226).

Ocampo, el cuerpo es presentado como una imposibilidad de unidad orgánica, que se hace en la radicalidad de su diferencia, es decir, en su condición inminentemente fatal de fragmento y vaciamiento.

En el sexto indicio, Nancy presenta un gesto clave para la comprensión de su teoría, al matizar la sentencia de Aristóteles sobre el alma como la forma de un cuerpo organizado: para Nancy, “el cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. La forma de la forma, la forma del alma” (*Ibíd:* 14). Se postula que el cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante e imaginante, ya que no para de sentir el mundo, el alma, que a la vez siente al cuerpo (*Ibíd:* 15).

En esta tensión entre el cuerpo, como prisión y forma del alma, Nancy lee el cuerpo en tanto una envoltura que contiene algo que luego debe desenvolverse (*Ibíd:* 16). Así, el espacio del cuerpo, desde esta perspectiva, determina su propia piel como frontera y límite interior, en tanto misterio de otros cuerpos que pueden ser desvelados. Este punto de la teoría de Nancy se articula con la propuesta de Cecilia Sánchez, quien establece la mirada como la instancia que busca captar los límites corpóreos del cuerpo, problematizado desde la mirada y la representación, desde una articulación con la mirada anatómo-clínica de la ciencia. Según Sánchez, cuando el cuerpo deviene una representación de la conciencia que lo percibe, pierde parte de sus secretos y tiene lugar en el su disolución como espacio fantasioso y jerárquico. “Entrañas, nervios y líquidos, algunos tan respetados en su misterio como la sangre y la poderosa esperma, junto a los inquietantes fluidos vaginales y la aborrecida sangre menstrual de las mujeres (sustancias tildadas por Hipócrates como “frías” y “débiles”) han terminado por neutralizarse. Tales líquidos se ofrecen ahora a la lectura segura del médico que los llena de sentido. (2005: 78).

Es pertinente abordar esta mirada sobre el cuerpo como una violación desde la evidenciación de la neutralidad del cuerpo moderno, producto de un proceso de objetivación que hace del cuerpo un ente abstracto (*Ibíd:* 79). Sánchez apunta que ahí donde el cuerpo es atemporal y *es* solo en términos de volumen y superficie, deviene un no-lugar, “una entidad a-histórica que la mirada clínica aprende a leer en su unidad fisiológica” (*Ibíd*).

Esta objetivación es problematizada en la teoría de Nancy, cuando se plantea la deformidad inherente a todos los cuerpos, en tanto todos son diferentes y, a la vez, eluden la forma perfecta. “Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable” (2007:18). En tanto encarna y es diferencia, radical, propia y extraña, el cuerpo determinaría su legibilidad en el mundo en una interacción continua con otros cuerpos: los cuerpos no dejan de mandarse señales entre sí, recordando su diferencia, su soportable deformidad. “El cuerpo no es un *esse* aislado, es siempre para otro en relaciones recíprocas. En este sentido, el pacto que la comunidad le impone pasa a ser reconocido cuando se *graba* como *recuerdo*” (Sánchez, 2005: 80).

Por otra parte, “[e]n su dimensión histórica —escribe Cecilia Sanchez— el cuerpo es portador de signos que la violencia y los deseos colectivos imprimen en él. Signos que se dan a leer como cicatrices que perduran como restos después del conflicto” (2005: 83). La posesión de uno sobre su cuerpo es así entonces, una paradoja: atravesado de historia, el cuerpo me posee en tanto yo lo poseo en tanto certidumbre desgarrada: estoy sentado sobre mi cuerpo, dice Nancy, pero la historia ha sentado también su cuerpo en mi cuerpo.

En tanto otro de sí mismo, el cuerpo lleva en sí su primera escisión, aquella marca de abrupta separación con el cuerpo de madre que es el ombligo. “La *experiencia de esta incompletitud* nos hace saber que nuestro *centro o intimidad* siempre estará en otra parte” (Le Du, 1987: 83). En este sentido, para Nancy, la frase *este es mi cuerpo*

remite a una problemática central: a qué remite este *mí*, quién es el propietario de este cuerpo. La inasignabilidad del cuerpo hace que éste sea a partir de sí, de la entrega de éste a sí mismo: “Pero entonces ¿tú antes que tú mismo? ¿Tu detrás de tu nacimiento? Y ¿por qué no? ¿Acaso no estoy siempre en mi propia espalda y en vísperas de llegar hasta «mi cuerpo»” (2007: 22).

Más allá de esto, ¿dónde existe el cuerpo? ¿Cuándo empieza a existir? El cuerpo, que es aquí y en ninguna otra parte según Nancy, se situaría sobre sí mismo (en su confirmación) a través del deseo del afuera que se vierte fuera de sí mismo: hay una doble desposesión, propia y ajena, que lo lleva a hacerse en el indicio del (otro) cuerpo. La imposibilidad de continuidad y la conciencia del vacío, en tanto cuerpo, arrojan al cuerpo hacia sí mismo, donde ocurre, siempre fuera de él. Ahí, la alteridad constitutiva de la carne, como aquello que anima al cuerpo, la sitúan a partir de su ausencia, que “no es la mera privación de aquello que se desea, ni la despedida de lo que se hizo presente, sino la carencia genuina en la que estriba aquello cuya presencia es un radical no poseerse del todo” (Gabilondo, 1998: 45).

Tercera herramienta: la mirada

La problemática del cuerpo se realiza en muchos de los cuentos de Ocampo y las películas analizadas de Martel en este capítulo a través de las maneras en las que actúa la mirada. Ésta es, de forma insistente, un mecanismo para la configuración del cuerpo de las cosas y los sujetos, configuración que implica tanto la relación de los cuerpos consigo mismos como su articulación con otros cuerpos. Así, el lugar desde el que se miran las cosas no es *situable* o, al menos, no de manera estática: la mirada implica un posicionamiento que deriva en una perspectiva específica, en un recorte de los cuadros y los escenarios que revela la elección de una construcción y, antes, de una forma particular de concebir el hacer de la construcción. Mirar, en este sentido, es arremeter contra lo que se mira: hay una violencia que habla de la desestabilización que elabora el recorte, desde la amenaza hasta la emergencia, desde lo siniestro hasta lo abyecto.

Para el caso de las películas de Lucrecia Martel, no es siempre posible reconocer la coincidencia de la mirada de la cámara con la de algún personaje. Es una recurrencia que muchas de las escenas que buscan poner en escena la problemática de los cuerpos fragmentarios y fragmentados de las cosas y los sujetos elijan la construcción de una perspectiva que es posible denominar insular o aislada de una sujeción subjetiva. Se configura una mirada de la cámara que deambula entre los personajes y, en su tránsito, contribuye a la transfiguración de la materialidad de sus corporalidades. Esta mirada viene a ser una herramienta para la abyección de los sujetos en tanto su monstruosidad, ésa que terminan detentando en cuanto el flujo del deseo que fragmenta el sentido unitario es mirado y mira hacia una zona de ausencia, hacia un vacío. El vacío donde no reside nada puede ser articulado con el concepto de paraxis utilizado por Rosmary Jackson para el análisis del modo *fantasy*: esta mirada de la cámara se articula con la región paraxial donde objeto e imagen parecen chocar pero no lo hacen, ya que esa región es donde nada reside (1986: 17). Es posible leer esta última aseveración desde otra punta: se mira un choque que no reside ahí en verdad, porque lo que ahí reside es la nada, en tanto cuerpo del vacío con/contra el que también se oponen los sujetos (Nancy). Esa nada es la que mira y su vaciamiento provoca otro: el de los cuerpos *uno contra otro*.

Dos conceptos de la teoría cinematográfica sirven como herramientas complementarias para la comprensión de la actuación de esta mirada: la distancia en el plano y el fuera de campo. Según Emmanuel Siety, la distancia sí implica un punto de vista, pero también expresa una idea distinta. “Mientras que el punto de vista constituye la cúspide de una pirámide visual que se ensancha a partir de ese punto, la distancia mide la separación y tensión

entre dos puntos, evocando un hilo más o menos tenso entre el cineasta y el objeto de su atención. Alain Bergala evoca en este sentido la metáfora del elástico, un elástico que se podrías tensar o destensar a instancia de uno u otro de los protagonistas” (2004 [2001]: 31). En la obra de Martel, muchas veces la libertad de movimiento del sujeto filmado parece mínima, en cuanto la distancia entre la cámara y el sujeto es corta. Que sea corta contribuye directamente a la fragmentación de los cuerpos, que vemos casi uno encima/muy junto al otro, sugiriendo grados conflictivos de dependencia-libertad, unidad-dispersión. A la distancia en el plano se articula la segunda herramienta, el fuera de campo, concepto que durante los últimos años ha sido uno de los más estudiados para la realización audiovisual, especialmente documental. “Importa más que lo que se filma, lo que no” (Andreu, 2014). Desde el momento en que se percibe como fragmento de un todo más amplio, “el encuadre define un *fuera de campo*, es decir, un espacio imaginado por el espectador que prolonga el espacio visible. La tendencia del espectador a prolongar imaginariamente el espacio más allá de las fronteras del encuadre es tan acentuada que André Bazin la proclamó rasgo distintivo del cine, en oposición al encuadre pictórico, según él exclusivamente polarizado hacia dentro” (Siety, 2004 [2001]: 37). Lo que queda fuera de los márgenes es una elección: no tanto del qué como del cómo, no tanto del por qué sino del para qué. La fragmentación no puede comprenderse si no se extiende el espacio del vacío, ese resto que queda fuera y en el que las corpulencias no dejan de fragmentarse. No reside nada allí, la nada lo hace.

La idea del fuera de campo sirve para un acercamiento al constructo de la memoria y la mirada para el sentido de la tradición y sus transfiguraciones en los cuentos analizados de Ocampo. Éstos tienen en común la perspectiva: narradores infantiles que arremeten contra los códigos establecidos del registro del horror para, con una inocencia que desestabiliza en su libertad, tensionan límites y recuerdos. Recordar y olvidar son dos movimientos de la mirada dada a un registro de la transgresión que mira, aloja y produce: mirar es imaginar los cuerpos y las cosas al interior de un sistema que, ya hecho memoria, está roto. El despliegue del recuerdo es la encarnación de este quiebre, irreversible, ya enterado del peligro de mirar y, con ello, no mirar.



La casa

2.1. Casas y sujetos | De lo siniestro a lo abyecto

“La demolición de esta casa está anunciada, pero yo no me iré de aquí hasta que me muera” (Ocampo, 2007a [1959]: 211).²⁰ Fermina vive en un sótano al que ni la luz ni el horrible calor del día llegan. Convive con ratones bautizados con nombres de actores de cine: animales discretos que no aparecen cuando ella está con clientes —es prostituta. Ella es feliz, la han encerrado y no le importa vivir en un sueño. Como muchos de los personajes de los cuentos de Silvina Ocampo, Fermina conjuga en el encierro los gestos de una amenaza, circulando por las fronteras permeables entre la intimidad y lo que la circunda. La delimitación de los espacios en los que los personajes ejercen cierta norma de la pasión y el exceso no tiene lugar: la amenaza que lleva a los personajes a una entrega a la fatalidad no puede ser consignada a un solo costado de la frontera. Sujeto y espacio en la fatalidad del encierro no pueden ser leídos como instancias separadas: portando una corporalidad monstruosa —digamos, por ahora, imposible y prohibida— el sujeto amenazado —abyectado— se vuelve contra sí mismo: “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (Kristeva, 1988: 7).

El relato citado, titulado “El sótano” e incluido en *La furia y otros cuentos* (1959), es narrado por Fermina, una prostituta que vive encerrada en un sótano y que ha amueblado su espacio con los regalos de clientes millonarios, jovencitos y “otros sinvergüenzas” (2007a [1959]: 211). Como una suerte de confesionario, el cuento acoge la voz de la protagonista, que parece enfrentada a un espejo, tal vez el último, el que contempla cuando la muerte se hace inminente. El monólogo de Fermina se configura a partir del recuento de lo que se despliega en el encierro: los objetos, las carencias, los ratones que viven con ella hacen el espacio íntimo circundado por una crueldad germinal y ulterior. Fermina se interna en el sótano desde un espacio exterior constituido por vecinos, señores y señoras de arriba, que la alimentan, le llenan baldes de agua, la espían, la encierran con llave. La encarnación de una fatalidad en tanto venganza revertida o apropiada puede explicarse a través de lo que Alejandra Pizarnik designa como una extrema concentración en la narrativa de Ocampo: “todo aparece en primer lugar o, más precisamente, *es* el primer lugar” (2004 [1968]: 155).²¹ Esta concentración se configura a través de la narración del cuento, en la voz de Fermina que de una forma esquiva, inicialmente, desenvuelve un espacio diseñado para su muerte, aquel dado desde la determinación cruel de los personajes habitantes de la casa en demolición,

²⁰ Todas las citas de *Viaje olvidado* (1937), *La furia y otros cuentos* (1959), y *Los días de la noche* (1970) son extraídas de la colección *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Tomo I: 2007a; Tomo II: 2007b.

²¹ Es posible relacionar la lectura que hace Pizarnik de los cuentos con la que hace el artista Horacio Butler de la autora, en el libro *Butler. Conversaciones con María Esther Vásquez*: “Atraía en ella ese encanto misterioso casi reticente de las mujeres vueltas sobre sí mismas, ensimismadas en el descubrimiento de su propia naturaleza. Además, siendo muy inteligente y sin prejuicios, se detenía en las cosas como si las viera por primera vez” (en Enríquez, 2015: 26).

convirtiéndolo en una venganza, una elección para sí, para su muerte: “me encerraron con llave; porque les tengo rabia, no les pido que me abran la puerta” (Ocampo, 2007a [1959]: 212). La amenaza no se sitúa en una exterioridad: si bien el personaje expresa su rechazo hacia lo que está afuera del sótano, no hay un divorcio entre estos dos ámbitos. Ella recibe comida, agua, clientes, muebles, regalos de este afuera exorbitante, objetos con los que construye un espacio contrario a aquel de donde vienen, apropiándose de una propia expulsión, re-situando lo exorbitado en sí misma.

Es posible complejizar la noción de abyección en el cuento a partir del concepto de pliegue de Deleuze, articulado en la lectura de Adriana Mancini sobre la obra de Ocampo. La crítica propone que el principio constructivo de la estética ocampiana es el del plegado infinito de la configuración barroca. “El pliegue, rasgo distintivo del barroco, se continúa hasta el infinito para contener una ‘materia desbordada’, ‘fluida’, de ‘movimiento curvilíneo o turbulento’, y la totalidad arma una composición tal que un ‘pliegue remite a otro pliegue’” (2003: 43). Así, podemos leer el desenvolvimiento del espacio íntimo del sótano desde la paranoia frenética que caracteriza al personaje: entregada a las voces que escucha desde abajo, sospechando del sol y el calor del día de los que huye, intuyendo lo que deviene, desde la crueldad, la rabia exorbitada de una venganza hecha muerte propia, Fermina despliega los sentidos de una abyección de sí misma, una revolución del ser contra algo que lo amenaza en cuanto lo atrae-despliega y retrae-repliega. Lo abyecto, es decir, el objeto que ya no es objeto sino un excluido que atrae al sujeto hacia el ámbito donde el sentido se desploma (Kristeva, 1988: 8), se constituye de forma inquietante en el cuento a través de la conjugación siniestra de una casi inverosímil ingenuidad y una melodramática encarnación de la fatalidad. El personaje deviene inasible en cuanto la oscuridad que lo sostiene resulta la única posible salida a la cruel determinación de los dueños de la casa: demoler la casa con ella encerrada en el sótano, se convierte en una suerte de epifanía, a través de la que el personaje despliega su propia pérdida. Ante el susto de los ratones sintiendo el techo desmoronarse,²² Fermina dice: “¡Pobrecitos! No saben, no comprenden lo que es el mundo. No conocen la felicidad de la venganza. Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (Ocampo, 2007a [1959]: 212).

Ejerciendo cierta pasión por el encierro, el espacio de la casa en muchos cuentos de Ocampo es el campo de tensiones donde ocurre la transgresión a diferentes niveles, siempre incidiendo en lo monstruoso, en la configuración del cuerpo monstruoso y el sujeto abyectado. Es la casa el lugar privilegiado de la narración, enfocada también insistentemente desde lo infantil y la puesta en escena de la memoria que cuestiona lo permitido, lo pensable dentro de los límites de lo visible pero, especialmente, lo que puede y no verse. Y es que la agresión que ostenta lo monstruoso desde el ámbito de la casa —lo familiar, lo conyugal, lo fraternal, lo infantil, lo desmedido y libremente ingenuo— sitúa la escritura de Ocampo como una suerte de *viaje olvidado* —es decir, convenientemente borrado, vedado— hacia los oscuros corredores de lo perdido, lo que cifra una transfiguración

²² Es posible situar un intertexto de este cuento, a través de los personajes de las ratas con las que vive Fermina: los cuentos de hadas y, específicamente, el de la Cenicienta, cuyo arquetipo es uno de los más reelaborados en la cultura occidental. La versión más conocida del cuento folklórico es la del francés Charles Perrault, “Cendrillon ou la petite pantoufle de vair”, publicado en el volumen *Les contes de ma mère l'Oye*, de 1697. En el cuento de Perrault y “El sótano” de Ocampo, las ratas, de una u otra forma, conviven con el personaje y representan la transfiguración de la que son sujetos en el argumento las protagonistas de ambos relatos. En el cuento infantil de Perrault, un hada madrina convierte a una rata en el cochero de la carroza dorada de Cenicienta. En el cuento de Ocampo —en el que el personaje de Fermina guarda una relación con la sufrida doncella de la tradición oral por las similitudes de los espacios que ocupan ambas en una casa, el encierro y la marginalidad— las ratas del sótano son bautizadas por el personaje con nombres de estrellas de cine: Gregory Peck, Marlon Brando, Gina Lollobrigida y Sofía Loren, entre otras, son transfiguradas a través de la mirada de Fermina. Ratas fraternales y, en todo caso, discretas, revelan la indiscreción de una alusión, que lleva el cuento al ámbito de la parodia —en tanto modalidad del canon de la intertextualidad, de acuerdo con Linda Hutcheon, que consiste en una superposición de textos, donde se incorpora un texto parodiado, como telón de fondo, en un texto parodiante (Hutcheon, 2001 [1981]: 41) — y abre otra serie de relaciones posibles en la obra narrativa de Ocampo, en la que los códigos convencionales de la fantasía infantil son incrustados para su desvío y trasfiguración.

desde el seno de íntimo. Casonas de la infancia habitadas por personajes infantiles que caminan sin vértigo por los márgenes de la imaginación, en atmósferas permitidas para unos y no para otros, ámbitos que guardan la oscuridad del recuerdo, de la narración como la reversión de aquello que fue y que no debería haber sido. Lo *ya sido* se confronta con aquello que *no debería ser*, que infringe y lastima los límites de lo real, lindando con lo fantástico y la crueldad, la muerte como cuerpo que interviene la pretendida pureza y diafanidad de lo primero, lo cercano a lo primitivo, lo monstruoso.

“Cielo de claraboyas”, el texto que abre el primer libro de cuentos de Ocampo, *Viaje olvidado* (1937), trabaja de una manera muy inquietante y original las significaciones del encierro. En el cuento, narrado por una voz infantil, el lector se sitúa en el lugar del espía, contemplando desde abajo, ante un cielo de claraboyas, la muerte accidental de una niña. Desde el inicio, el cuento juega con la perspectiva y el gesto de una mirada que transfigura la realidad: “la reja del ascensor tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de fierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor” (2007a [1937]: 9). La mirada se convierte en una suerte de maquinaria que transfigura la realidad, la escinde a partir de la libertad de la imaginación del personaje, que descubre, al interior de lo trivial, la fatalidad de horror, la fascinación de la muerte. Se despliega el frenesí de una mirada infantil curiosa que (se) permite una movilidad de sentidos, desde el centro de un encierro que refleja otro: entre un arriba y un abajo separados ambiguamente por un techo de vidrio que deforma y devela a la vez, una mirada sitúa su foco sobre algo insospechadamente transgresor, que se desvía de lo posible o pensable. La escena inicial del cuento está atravesada de una sutil violencia: la mirada deviene eje de una fascinación que no es gratuita y que, en el trayecto hacia el horror que cuenta la historia, se sitúa como síntoma de una pérdida —la de los límites de lo posible— y un exceso —el *resto*, es decir, lo que la mirada hace posible cuando se han borrado los límites de lo real, cuando la imagen fantástica altera definitivamente la legitimidad de la realidad como norma, como cotidiano. Esta mirada recurrente en Ocampo —según Aira, una mirada de “ambigua ingenuidad e invariable indiferencia” (2001: 398)— asienta en el texto la diferencia y abre paso a la transfiguración de la realidad: mirando desde abajo, a través de un cielo de claraboyas que deforma y desestructura, ocurre la fatalidad. Es este gesto hipnótico y perverso de la mirada de la pequeña narradora, lo que atenta y violenta *a la vez* que es atentado y violentado, lo que sostiene la perspectiva transgresora.

Como en el cuento “El sótano”, la abyección del sujeto narrador —en este caso, una niña que mira el asesinato de otra desde la casa de la más vieja de sus tías— configura un ámbito donde el sentido —es decir, aquello posible y permitido, legal y situado— se derrumba, dando paso a un escenario cruel. El ámbito del personaje es ineludible: nuevamente, una casa es el foco de la narración y la perspectiva de la narradora, como lo explicamos, se caracteriza por transfigurar, desde el ámbito de lo que podemos denominar como un gesto fantástico, los objetos y situaciones de un cotidiano. Otra vez, el encierro es el signo que provoca la narración: tanto la narradora como lo que ella contempla a través del techo de claraboya, permanecen en una quietud inquietante, aterradoramente en cuanto, como sugiere la lectura de Pizarnik, dice algo que no está diciendo, enfatiza en una concentración que se revela furiosa hacia el final del cuento. Se configura así, un espacio siniestro, donde la convencionalidad de una noche de invierno aparece trastocada: Celestina, el nombre de la niña que vive en el apartamento misterioso de arriba es “un abismo muy oscuro” (2007a [1937]: 10), que oscurece el juego de saltar a la cuerda, la caja de música con una muñeca encima.

En su lectura sobre la noción de siniestro de Freud, Kristeva perfila una articulación que, en la extrañeza de la situación de la narradora de “Cielo de claraboyas” —que ve todo desde abajo, mirando a través de un vidrio

deformante y revelador— da cuenta de otro abismo: el enfrentamiento con el otro choca al sujeto, la experiencia de este abismo, que no la percibe siquiera, lo aniquila porque la niega (1996 [1988]: 363). La narración focalizada desde un personaje infantil, mecanismo usual en los cuentos de Ocampo, detenta una monstruosidad, una incomodidad que desplaza el sentido. Según Daniel Balderston, en su análisis sobre el cuento “La casa de los relojes” de *La furia y otros cuentos*, “el lector reconoce la desproporción entre el narrador inocente y la crueldad de lo narrado” (1983: 749), y el horror que se genera en la lectura viene del hecho de que un niño sea testigo del hecho horroroso. En este caso, no se trata de estar ante el abismo entre la ingenuidad-inocencia de la narradora y la muerte accidental de otra niña. El abismo que se genera está dado desde la indeterminación de estas dos instancias: la mirada transgresora de la narradora transforma el espacio conocido y da cuenta de una latencia siniestra que, hacia el final de una primera parte del relato, sugiere el horror que, finalmente, se encarna en los dos costados de la frontera.

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso; parecía que la casa se había trasladado al campo; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior (Ocampo, 2007a [1937]: 10).

La imagen fantástica²³ que tiene la narradora del cuento sugiere la transformación de la condición contraria a la realidad en una realidad plena (Jackson, 1986: 12). Desde el principio del cuento, la muerte aparece como una latencia incómoda, pero la narración desde la perspectiva infantil sugiere también un campo de posibilidades, de las que la muerte no pareciera o debiera tomar parte. Es decir que desde la ingenuidad de la narración infantil, la vocación fantástica no es ingenua ni gratuita, y sirve de eje para la emergencia de lo siniestro: la muerte no pertenece a ese lugar, *se supone* que la fantasía infantil no deviene realidad. Es una violación lo que encausa el relato en lo fantástico: el texto deviene la forma de la violencia, la manifestación de lo que el encierro de naftalina ha guardado: la perversidad de las formas, de las leves sombras que habitaban, desde ya, los cuartos de la casa sola, donde Celestina muere en las garras abiertas de una pollera con alas de demonio. El cuento, que termina con una especie de epitafio, no deja de lado una carga irónica que termina por construir una distancia entre el crimen, la percepción del lector y la indiferencia —fatal ingenuidad— de la narración: “Celestina cantaba *Les Cloches de Corneville*,²⁴ corriendo con Leonor detrás de los árboles de la plaza, alrededor de la estatua de San Martín. Tenía un vestido marinero y un miedo horrible a morir al cruzar las calles” (2007 [1937]: 11).

²³ Carolina Maranguello apunta que la narración de este relato utiliza dos filtros. El primer filtro es el material que se interpone entre la mirada de la narradora y la escena del crimen: el techo de claraboya, el vidrio como elemento que deforma la visión de la realidad. El segundo filtro es la mirada misma de la pequeña narradora, que se sirve de tópicos del cuento maravilloso y elementos religiosos para contar la historia de un asesinato (2009: 4).

²⁴ En su artículo “Sangre y poesía: Resonancias cinematográficas de Cocteau en ‘Cielo de claraboyas’ de Silvina Ocampo”, Anouck Linck propone que el cuento de Ocampo es una reescritura de un fragmento de la película surrealista de Jean Cocteau, *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*), de 1930. El fragmento se encuentra en el segundo episodio del film, titulado “Les murs ont-ils des oreilles?”: al comienzo de ese episodio, el protagonista, el poeta, atraviesa un espejo. Tras flotar en un espacio muy oscuro, llega a un lugar llamado “Hôtel des Folies Dramatiques”. Se encuentra en un corredor, donde hay varias puertas cerradas. El poeta llega frente a la puerta del cuarto 21 y mira por el ojo de la cerradura lo que pasa adentro de ese cuarto. Hay dos personas, una niña y una mujer vestida de negro. Linck explica que la mención de “Les cloches de Corneville” —*opéra-comique* francesa, de Robert Planquette (1877)— hacia el final de “Cielo de claraboyas” no es fortuito. “‘Les cloches’ —las campanas— recuerdan los cascabeles de la niña de la película; también remiten a la expresión ‘sonner les cloches’ que en francés significa reprender fuertemente. ‘Corneville’ sugiere la presencia de lo diabólico en la ciudad. Por otro lado, la canción ‘Les cloches de Corneville’ es, originalmente, un ballet. Con esto tenemos, en una misma expresión, las dos dimensiones que hemos explorado a lo largo de este trabajo: la sangre y la poesía” (2010: 8).

2.2. Sujetos y objetos | Del abarrotamiento a lo exorbitante

De lo siniestro a lo abyecto, la trayectoria se dibuja a partir de un proceso, donde lo inquietante termina por anular las fronteras del sujeto, abriéndolo hacia ese espacio exorbitante que lo abyecta, lo convierte en monstruo de sí mismo. La casa, como espacio de esta transfiguración, es un espacio violentado por ella, cuerpo que es una monstruosidad en cuanto deviene escenario de horror. Como señala Adriana Mancini, “todo parece precario y endeble y arbitrario en el universo diseñado por Silvina Ocampo”, donde los objetos kitsch sobresaturan los espacios textuales, tematizándolos, haciendo que prevalezcan sobre la fábula, convirtiéndose en lugares de actuación y no acción, ‘objetos de presentación por sí mismos’ (2003: 49). Lo kitsch, según Mancini, “está embebido en sentimentalismo y se caracteriza básicamente por el exceso” (*Ibíd*: 50): como arte del mal gusto, el kitsch se justifica en la necesidad de posesión manifestada a través de la acumulación (*Ibíd*). En este sentido, la acumulación como gesto de protección abre el peligro de que la posesión del objeto kitsch devenga en la manipulación a la que el sujeto queda expuesto si se deja dominar por los sentimientos. Lo cursi, en palabras de Ocampo: “[l]a cursilería siempre me atrajo, es una forma del horror. No puedo dejar de mirar los objetos cursis, me causan gracia y me horripilan a la vez” (Ocampo, 1987, citada por Mancini, 2003: 51). De lo cursi a lo *sentimentaloides*, o de lo ingenuo a lo casi inverosímil, la atmósfera creada en la estética de Ocampo obedece a una cierta pasión por el cuerpo otro, el cuerpo que se conjura donde no debería, el cuerpo de los objetos que, extrañamente, hacen gestos que abyectan al sujeto, solicitándolo en una pérdida que los obliga a negarse. La inquietante extrañeza se configura en eso, en el fatal designio de una transformación horrorosa de lo que no debía emerger: la casa, en tanto espacio para la conjugación de lo extraño, deviene exceso, resto, cuerpo imposible que se hace tangible, palpable, *objetual*.

El cuento “Los objetos” (*La furia*) se detiene en este poder de los objetos de lo cursi, a través de la pérdida y el guiño fantástico de la reaparición. Al personaje del relato, Camila Ersky, los objetos le parecen reemplazables: no sufre por su pérdida, como el resto de su familia o sus amigas vanidosas. “Sospecho”, dice el narrador, “que su conformidad no era un signo de indiferencia y que presentía con cierto malestar que los objetos la despojarían un día de algo muy precioso en su juventud” (2007 [1959]: 224). Camila Ersky contempló cómo, en dos ocasiones, su casa natal perdió sus adornos más preciados: “(cuadros, mesas, consolas, biombos, jarrones, estatuas de bronce, abanicos, niños de mármol, bailarines de porcelana, perfumeros en forma de rábanos, vitrinas enteras con miniaturas, llenas de rulos y barbas)” (*Ibíd*). No es casual que el narrador haga esta lista de cosas perdidas en un paréntesis: abriendo un abismo en medio de lo que parece ser la *venganza* del personaje ante el hecho de la pérdida, los objetos se suceden, enfilándose en una larga lista que se desenvuelve como un espiral. Del cuadro a los rulos y barbas de las miniaturas de una vitrina, los objetos constituyen un cuerpo que, en el paréntesis, goza de una ambigüedad germinal: perdidos, los objetos se revelan nuevamente en el relato, se constituyen en su propio vacío, su encarnado *ya no*, anunciando un retorno siniestro, una emergencia clausurada, cerrada entre paréntesis, que se hará paradójicamente patente en la historia. Y es que Camila Ersky a veces veía a los objetos —que llegaban a visitarla como si fueran personas— en procesión: la acumulación hecha pérdida, el brillo de un exceso que se guarda en un paréntesis, persigue al personaje, lo obliga a desbordar su espacio llevándolo al lugar de lo imposible.

Podemos leer esta procesión de objetos aparecidos como una emergencia fantasmal. Patricia Klingenberg apunta que los fantasmas en los cuentos de Ocampo parecen tener una función más que todo estética: “más que volver extraño lo que es ya familiar, estas historias transforman algo que generalmente es considerado hermoso en un

objeto de horror” (1999: 62).²⁵ Ante la pérdida de esta serie de objetos cursis —desde la imagen de la pulsera de oro con una rosa de rubí con la que el cuento comienza—, Camila Ersky deviene una especie de imán: de una repulsión hacia los objetos, a los que cree reemplazables, deriva a la encarnación de un presentimiento de despojo, de contra-vengeanza, sugerido ya por el narrador. Desde que en una tarde de invierno Camila Ersky encuentra en el piso de una plaza de Buenos Aires una pulsera perdida hace muchos años, el personaje comienza a recordar con más precisión los objetos que habían poblado su vida:

Como en un inventario, siguiendo un orden cronológico invertido, aparecieron en su memoria la paloma de cristal de roca, con el pico y el ala rotos; la bombonera en forma de piano; la estatua de bronce que sostenía una antorcha con bombitas de luz; el reloj de bronce; el almohadón de mármol, a rayas celestes, con borlas; el antejo de largavista, con empuñadura de nácar; la taza con inscripciones y los monos de marfil, con canastitas llenas de monitos (Ocampo, 2007a [1959]: 225).

Lo inquietante es que el recuerdo encarna, es decir, se vuelve cuerpo: Camila Ersky va recuperando los objetos que durante tanto tiempo habían habitado sólo en su memoria. Así, estamos ante dos espacios de configuración de lo siniestro: por una parte, la casa natal en la que habitaban estos objetos; y, por otra parte, la memoria del personaje como espacio o casa íntima y natal de la que emergen estos objetos que, familiares en una primera instancia, se convierten en signos de un malestar final que significa la encarnación del despojo sospechado. Ahí donde el poder de reversión fantástica de lo perdido ocupa el lugar tangible de la realidad, lo monstruoso está en el exceso de una serie de corporalidades imposibles que remiten los contenidos del espacio de lo conocido y cotidiano hacia el ámbito que los circunda invariablemente: el horror del vacío paradójico, vuelto cuerpo fantasmal que retorna y sitúa al sujeto en el abismo íntimo de su propia pérdida.

Acá, esta lectura quiere recuperar una de las reflexiones de Freud en su análisis sobre el término *Unheimlich* —lo siniestro o inquietante extrañeza. La voz *Heimlich* no posee un sentido único: por un lado, da cuenta de un grupo de representaciones de lo familiar, lo confortable, lo que recuerda al hogar, lo domesticado o acostumbrado, lo que es contrario a lo salvaje; por otro lado, representa lo oculto o disimulado, clandestino, misterioso o secreto. Este segundo grupo de representación de *Heimlich*, nota Freud, está muy cercano a su antónimo *Unheimlich*, comprendido como algo inquietante, que provoca un terror atroz, siniestro, espectral, misterioso: algo que —siguiendo la definición de Schelling rescatada por Freud— debía haber quedado oculto y secreto y que, sin embargo, se ha manifestado ([1919]: 2-4). Como algo que remite a lo hogareño, *Heimlich* es el lugar libre de fantasmas; propio de la comarca natal, está oculto a los ojos extraños, escondido, secreto, impenetrable (4). Lo que sucede en el cuento con Camila Ersky puede comprenderse como el choque de estos dos términos, en el sentido en el que Freud explica sus alcances: no podemos hablar de *Unheimlich* como algo que no toca los ámbitos de lo familiar; es decir, no es posible divorciar dos esferas que, en principio, remontan continuamente a sus propios huecos y tienen el sentido de una extrema concentración de desplazamientos al interior de lo familiar. La pérdida como cifra de Camila Ersky se da en dos espacios de lo siniestro: el de la casa vaciada, incendiada y despojada de lo valioso de los objetos y adornos, lo mínimo, excesivo y redundante de sus formas; y el de la memoria, como lugar que es habitado por esto perdido y que queda, para el personaje, como una clausura que no implica una problematización hasta que emerge. El primer espacio perdido emerge ahí cuando lo que permanece como un inventario no leído, inútil —la memoria— deviene escenario de la imposibilidad del olvido: recordar es

²⁵ La traducción es mía. “Ocampo’s ghosts seem to have an aesthetic more than a fantastic function. Rather than make strange the already familiar, these stories transform something generally considered beautiful into an object of horror”.

traer de vuelta *realmente*, monstruosamente. Sin embargo, ¿cuándo lo familiar ha dejado de serlo?²⁶ La pérdida ha llevado a los objetos a un lugar que no es un lugar, a la memoria del personaje. Este espacio se ha convertido, en la emergencia corporal de lo que ya no era, en el ámbito de lo extraño, en la amenaza inserta al interior del sujeto que no es dueño ya de los ámbitos de sus recuerdos. Como la invención, el cuerpo del vacío ocurre en la medida en que Camila Ersky contempla los objetos alineados en su cuarto, viendo las horribles caras que se les forman a los objetos cuando se los ha mirado mucho tiempo; entrando, por fin, en el infierno.²⁷

La abyección del sujeto sucede de maneras muy distintas en los relatos “La casa de azúcar” y “La casa de los relojes”, ambos publicados en *La furia*. Para Kristeva, lo que abyecta al sujeto es aquello que perturba un sistema, una identidad o un orden, lo “que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (1988: 11). Más violento que lo siniestro, según Kristeva, lo abyecto se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: “nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (*Ibíd*: 13). Como progresión hacia lo exorbitado —lo caído en su pureza más extrema— la familiaridad de lo siniestro es complejizada en estos dos relatos, donde la progresión de lo siniestro hacía lo abyecto no dibuja una línea vertical: la radical borradura de lo próximo que implica la abyección viene articulada con la configuración de una extrañeza desde la crueldad y la muerte que, descubriéndose al interior del mismo ser, proyectan la angustia de una pérdida, de un orden, de una certidumbre. La confrontación con la muerte y sus representaciones, escribe Kristeva a propósito del concepto freudiano de siniestro/inquietante extrañeza,

se impone en primer lugar, porque nuestro inconsciente rechaza la fatalidad de la muerte
[...] El temor de la muerte dicta una actitud ambivalente: nos imaginamos sobrevivientes
[...] pero la muerte no deja de ser menos la enemiga del sobreviviente y lo acompaña en
su nueva existencia (1996 [1988]: 361).

Así, la muerte late contigua, permanece junto al sujeto, lo exhorta y amenaza, lo confronta porque no es ajena a su condición. Este desorden de la muerte para otro orden del horror (Pizarnik), interpela al lector, confrontado a un texto que juega sus cartas sin revelar plenamente sus estrategias: el lector se ve obligado a verse una y otra vez desprevenido ante textos anómalos, irresistibles, que se ubican en una suerte de ilegalidad resistente a todo tipo de clasificaciones referenciales (Pezzoni, 2004 [1982]: 177).

²⁶ Kristeva, a propósito de lo siniestro o inquietante extrañeza apunta: “...lo que es extrañamente inquietante sería lo que ha sido (nótese el pasado) familiar y que, en ciertas condiciones (¿cuáles?), se manifiesta. Se franquea un primer paso que desaloja a la inquietante extrañeza de la exterioridad en la que la fija el miedo, para volverla a colocar en el interior, no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño y remitido (más allá de su origen imaginario) a un pasado impropio. Lo otro es mi (‘propio’) inconsciente” (1996 [1988]: 360).

²⁷ Es posible relacionar este cuento de Ocampo —al igual que “El vestido de terciopelo”, analizado más adelante— con el relato de la controversial y particularísima boliviana María Virginia Estenssoro “Altagracia y Melpómene”, incluido en el volumen *Memorias de Villa Rosa* (La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, 1976; tomo III Obras completas, edición póstuma). La casa de estas dos hermanas es descrita por la narradora, una niña que acompaña a su abuela a visitar a las tías, de la siguiente forma: “[...] era grande y estaba atiborrada de cosas inservibles: muebles quebrados, mesas cojas, sillas sin asiento, guardadas en cuartos que siempre estaban cerrados. En los dos salones de unos donde nunca se pasaba el plumero, los sillones tenían en el espaldar, un tapetito de crochet donde la grase de tres generaciones había dejado una capa brillante que los hacía parecer de hule. Flores de papel y de trapo confeccionadas con amor por Altagracia Melpómene, desbordaban de los floreros y se prendían en las paredes. Sobre las mesas había conchas de madreperla llenas de colillas y ceniza; estatuas de estuco que mezclaban personajes de la Historia, de la Religión y del mito: al lado de San José con una vara de azucenas verdosas, Napoleón, barrigudo y con la mano escondida en el redingote, miraba a una Diana cazadora que tiraba de sus cierva como si arrastrara a un can rabioso. Había también los álbums [sic] de familia, forrados de terciopelo todo deslucido y con cantos de plata. Altagracia era la encargada de mostrarlos a las visitas” (1976: 40-41). La concepción de esta familia burguesa decadente se articula también con las familias de Lucrecia Martel, sistemas donde las puertas permanecen siempre cerradas y los espacios cobran protagonismo en tanto condensan las tensiones emocionales y sociales de los personajes.

En “La casa de azúcar”, el personaje actúa de acuerdo a una creencia: Cristina debía vivir con su prometido y futuro esposo en una casa que no haya sido habitada antes, ya que “el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida” (2007a [1959]: 186). Después de recorrer los barrios de toda la ciudad, él, que es el narrador, encuentra una casa que parecía de azúcar. “Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad. Tenía teléfono y, en el frente, un diminuto jardín. Pensé que esa casa era recién construida, pero me enteré de que en 1930 la había ocupado una familia, y que después, para alquilarla, el propietario le había hecho algunos arreglos” (*Ibíd*: 186-187). El novio hace creer a la novia que ellos iban a hacer los primeros habitantes de la casa, y ella le cree: “Nadie podrá influir en nuestras vidas y ensuciarlas con pensamientos que envicien el aire”, dice Cristina (*Ibíd*). Sin embargo, el reciente matrimonio comienza a experimentar una serie de sucesos fuera de lo común y la actitud de Cristina es otra: ella cambia y los temores de él acerca de sus innecesarias supersticiones encarnan en situaciones que no puede comprender. Ella, que ya no lo recibe con ricos postres ni vainillas a la hora del té, es en verdad otra:²⁸ la visita de la muchacha dueña del perro que un día había llegado a la puerta de la casa de Cristina y se había quedado con ella, es reveladora en cuanto la visitante sugiere el horror, la emergencia de un siniestro caído, que no pertenece a Cristina —al menos de inicio:

Vengo a buscar a mi perro —decía la voz de la muchacha—. Pasó tantas veces frente a esta casa que se ha encariñado con ella. *Esta casa parece de azúcar*. Desde que la pintaron, llama la atención de todos los transeúntes. Pero a mí me gustaba más *antes*, con ese color rosado y romántico de las *casas viejas*. *Esta casa era muy misteriosa para mí*. *Todo me gustaba en ella*: la fuente donde venían a beber los pajaritos; las enredaderas con flores, como cornetas amarillas; el naranjo. Desde que tengo ocho años esperaba conocerla a usted, desde aquel día en que hablamos por teléfono, ¿recuerda? Prometí que iba a regalarme un barrilete (*Ibíd*: 188).²⁹

La muchacha revela el secreto que su marido le guarda a Cristina, y la confunde con la anterior ocupante de la casa: Violeta. “La misma y misteriosa Violeta”, como llama la muchacha a Cristina, comienza a ser perseguida por su propio marido, el narrador, que después de escuchar a tientas la extraña conversación con la muchacha, acentúa cierta sensación de pérdida.

Hasta acá, el cuento presenta en paralelo dos tensiones temporales: por una parte, el pasado de la casa y de su misteriosa primera ocupante, Violeta, que comienza a emerger en la vida de Cristina y su marido; y por otra parte, el pasado de la relación del matrimonio, el “antes de la casa” *perfecto* —los ricos postres un poco pesados de crema batida y chocolate— lo que era Cristina cuando no era, también, Violeta. Estas dos tensiones temporales se articulan con lo siniestro, en cuanto perfilan la emergencia de algo reprimido que angustia, la manifestación de algo oculto que debía, para el bien del orden, permanecer oculto.

Se franquea un primer paso que desaloja a la inquietante extrañeza de la exterioridad en la que la fija el miedo, para volverla a colocar en el interior, no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño y remitido (más allá de su origen imaginario) a un pasado impropio. Lo otro es mi ('propio') inconsciente (Kristeva, 1996 [1988]: 360).

²⁸ Es posible relacionar a este personaje con la protagonista de *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel. Vero, como Cristina, experimenta una transfiguración que la aleja de lo que es y le otorga un nuevo lugar en el mundo, en su contexto. Lo que en el cuento de Ocampo es la puesta en escena del motivo del doble fantástico, en la película de Martel es, como se verá en el análisis de esta película, una pérdida del sentido de la realidad, la construcción de una atmósfera de suspensión, donde las cosas no terminan de entenderse y asumirse.

²⁹ Las cursivas son mías.

El debate entre lo interior y lo exterior tiene un solo escenario en este cuento: la casa, como figura plena de una intimidad que, en este caso, no funciona en tanto *ése* no es el orden de las cosas. Cristina, narra el marido, tiene una serie de supersticiones que rigen su vida antes de llegar a la nueva casa. Entre ellas, está el hecho de tener que ser los primeros habitantes de una casa, para que la vida de los anteriores ocupantes no se interpusiera.³⁰ Éste es el orden en el que se transita: un orden donde la norma es la ilegalidad extrema (Pezzoni, 2004 [1982]: 183) y donde la sutileza de una sospecha, de una posibilidad fatal, encarna como norma. La capacidad de este siniestro de remitir a un pasado impropio, siguiendo a Kristeva, se percibe en la historia a través del modo en que las cosas angustian: la mudanza del matrimonio es algo parecido a un gran fingimiento, la rareza de la conversación entre la muchacha y Cristina, además de los hechos que sucederán a este acontecimiento, no son nada menos que extraños, casi representaciones teatrales, situaciones que no son *la* realidad en sí. Esto, al menos desde la perspectiva del narrador, a través del que podemos preguntar qué es lo que ha ocurrido para que el presente de azúcar no sea el pasado empalagoso de crema batida y chocolate, pasado que no es perfecto sino excesivo, impropio, tal vez más ajeno que aquella representación que empieza —y termina— por convertir a Cristina en una mujer llamada Violeta.

A Cristina/Violeta le gusta soñar con viajes. “Irme sin irme. ‘Ir y quedar y con quedar partirse’” (2007a [1959]: 189). El personaje cita el primer verso de un soneto de Lope de Vega que, como intertexto, complejiza varias de las preocupaciones centrales del cuento de Ocampo:

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse,
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

crear sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma, y en la vida infierno.³¹

Evidentemente, lo que sucede con el personaje del cuento es una suerte de transposición, la metáfora de cierta influencia que cifra la consumación del ser para la ganancia de un exceso, otro sujeto que detenta un pasado, un presente imposible y la legitimidad de un futuro en el vacío. “He cambiado mucho” (2007a [1959]: 190), le dice

³⁰ La superstición de Cristina es, de alguna manera, una realidad en otro cuento del mismo libro de Ocampo: “Las ondas”. En él, un anticuado abrigo de piel de camello transmite las ondas de un organismo a otro, en un tiempo donde el mundo es controlado por la compatibilidad de las *moléculas fotografiables* de los seres humanos. “Hallo monstruoso que los pueblos se hayan dividido y se fundan de acuerdo con la disposición de las moléculas de los individuos y sus proyecciones de ondas. Tendré ideas anticuadas. Cuando rememoro mis siete años, me estremezco”, dice la narradora (2007a [1959]: 259).

³¹ Soneto LXI, uno de los más celebres de Lope de Vega sobre la ausencia. Según Felipe Pedraza, en su edición crítica de las rimas, el soneto tiene raíces y derivados muy diversos, desde su ascendencia petrarquesca, hasta las reelaboraciones del propio autor en obras posteriores (1993: 316-319). Pedraza, F. (ed.), *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega*, tomo I, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

Cristina al narrador, mientras éste la vigila, enfrentando un alma ajena, creyendo en la sospecha de la superstición primera y, casi instintivamente, negando la verdad de ésta. Y es que este cuento ensaya de manera exquisita el cruce de los rebordes de la legalidad constantes en la obra de Ocampo: en esta casita de azúcar —falsa como una figurita de azúcar sobre un postre o una torta— el orden instaurado por la transposición de un ser sobre otro a través del espacio nunca deshabitado, siniestro, de la casa, es distinto a aquel programado para la felicidad del matrimonio, que termina por destruirse. Violeta murió de envidia, le cuenta la profesora de canto al narrador: “Repetía sin cesar: ‘Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella [...]’” (*Ibíd*: 192). Las tensiones temporales antes diseñadas se reencauzan con el final del relato: una noche de invierno ella huye y la casa queda deshabitada. La familiaridad de la intimidad, acá revertida por la conversión siniestra de Cristina, deviene escenario de la abyección: la proximidad que constituye y posibilita el campo de lo siniestro, no permanece; es decir, la huida —como en el caso del cuento “El Remanso”, de *Viaje olvidado*—, significa una distancia interpuesta entre lo que ronda en el afuera mayúsculo del horror de la pérdida del sujeto, y la narración. El cuento concluye cuando no hay ni casa ni jardín que recorrer, cuando la búsqueda de Cristina no es válida: desaparecida, ella habita lo inhabitable, concede el orden de lo imposible a la realidad de una encarnación radical, de una expulsión: “el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico” (Kristeva, 1988: 16).

Este desplazamiento de los elementos de distintos órdenes de lo posible se articula en los cuentos de Ocampo en atmósferas familiares y aun triviales. Pezzoni, quien considera este gesto como característica de los medios pequeño-burgueses, donde ni la imaginación ni la extravagancia suelen tener lugar, apunta que se trata de una imagen entre fotográfica y paródica que “demora y de algún modo desautoriza la sorpresa final: el estallido de esa atmósfera, el hiato abierto por un hecho feroz del que surgen varios sentidos posibles” (2004 [1982]: 179). En la estructura narrativa de los cuentos de Ocampo, esta situación ocurre en el orden de los elementos, donde la acción queda subordinada a la imagen de una infracción, siempre manifiesta como sutileza, como latencia que lastima un sistema. Esta sutileza trabaja a través de la enunciación, constantemente enfocada desde personajes infantiles que parecen no comprender a cabalidad lo que cuentan, haciendo que la narración escinda también los lugares de lo posible: se trata de la degradación de la pureza de una voz, en este caso, de un supuesto, el del niño como lugar de cierta inocencia. Los narradores infantiles en los cuentos de Ocampo ejercen una libertad que enfrenta los lugares en los que el sistema sitúa a lo infantil, reubicándolo, desviándolo hacia un lugar violento, un ámbito abyecto donde es arrojado un sujeto abyectado por su propia libertad, condición determinante de su radical distancia interior, su otredad. Así, como lectores de los cuentos de Ocampo, según Diana Paris, “asistimos a una poética de lo inconcluso, a lo no dicho totalmente, a la comunicación de un no-saber y a una sintaxis incompleta que va generando un descentramiento del sujeto y del discurso” (2002: 49).

En el cuento “La casa de los relojes”, el narrador es un niño que ejercita su escritura de composiciones escribiéndole cartas a su maestra.

Le escribo en el cuadernito de deberes porque el papel de carta que conseguí del Pituco no tiene líneas y la letra se me va por todos lados. Sabrá que la perrita Julia duerme ahora debajo de mi cama, llora cuando entra luz de luna por la ventana, pero a mí no me importa porque ni el ronquido de Joaquinina me despierta (2007a [1959]: 193).

La primera de estas cartas relata el episodio en el que, en medio de una fiesta, un grupo de vecinos borrachos planchan el traje y la joroba del relojero Estanislao Romagán. Según el relato, el suceso ocurre en una mesa larga

en la tintorería del barrio, donde el jorobado se acomoda, en medio de un olor a amoníaco y otros ácidos que hacen estornudar a nuestro narrador: “me tapé la boca, siguiendo sus enseñanzas, señorita, con un pañuelo, pero alguien me dijo «cochino», lo que me pareció de muy mala educación” (2007 [1959]: 196). Aquello parecía, dice el narrador, una operación quirúrgica. El horror del niño, apunta Daniel Balderston, se deriva del hecho de que es testigo de un hecho que excede su comprensión; sin embargo, el horror del lector radica en los componentes de la cruel escena: por una parte, la decisión de los borrachos de planchar el traje del jorobado cuando lo lleva puesto; y por otra, la decisión de estos mismos hombres de hacer que el niño vea toda la cruel operación (1983: 748). Lo monstruoso comienza con la distancia entre el lugar del narrador y las características violentas del suceso que relata: esta distancia no desaparece en el momento en que N. N. —así firma el niño— presencia la tortura y muerte del relojero —vomitando y olvidando lo que pasó después— sino que se prolonga fuera de la carta y el hecho, cuando la práctica de escritura termina, cuando el niño nunca más ve al relojero. La crueldad del suceso se construye justamente a través de la perspectiva de la inocencia, en una degradación del espacio puro infantil, corrupto ya por la muerte y la complicidad, monstruoso en cuanto refiere un hecho impunemente, en el espacio de la no-restricción de la niñez. La libertad y su exceso —la muerte, el asesinato— son encarnadas tanto por la figura de aquellos hombres que planchan el cuerpo del relojero, como por el niño, que no comprende el hecho en su magnitud y lo refiere en tanto lo normaliza: lo monstruoso habita, de pronto, el molesto lugar de lo trivial, del ejercicio de la narrativa de la cotidianeidad.

2.3. Sujetos encerrados en la casa | Adentro desde afuera

En Ocampo la corrupción de la pureza infantil tiene que ver con la perspectiva desde la que el narrador y el lector asimilan la historia. Lo abyecto emerge desde dentro del sentido y la norma, es una latencia que lo desborda, degradando su normalidad, convirtiéndolo en imposible, fuera del sentido. Desde este punto, el cine de Lucrecia Martel se articula en varias aristas: desde la configuración de la casa como escenario de un encierro, hasta el protagonismo de la sutileza de un horror que parece no ceder ante los cuerpos en que encarna, la obra de la cineasta nacida en Salta apela a la construcción de espacios amenazados, arrojados a su propia transfiguración. En el cuento “El sótano” de Silvina Ocampo, con el que comenzamos este capítulo, el personaje no sale de un encierro y la crueldad de los dueños de la casa que encierran a Fermina en plena demolición se convierte en una venganza encarnada por el personaje. En *La ciénaga* (2000), primer largometraje de Martel, el escenario es Salta rural y la Hacienda Mandrágora,³² donde vive una familia dedicada a la cosecha de pimientos. Es verano y el

³² El nombre de la hacienda es muy sugerente para comprender el relato de la película. La mandrágora es una planta que ha sido objeto de una serie de creencias y mitologías desde la antigüedad. “Envuelta en los misterios de la Edad Media, la mandrágora surge en el arsenal terapéutico rodeada de un poder mágico y misticismo que perduran hasta el siglo XVI con supervivencia inusitada, avalada por la superchería y ciertos cánones de la vieja medicina. La planta ya fue conocida por la civilización egipcia (papiro de Ebers [aclaración: uno de los más antiguos tratados de medicina que se conocen, fechado en el año 8° del reinado de Amenhotep I, de la dinastía XVIII; traducido por el egiptólogo alemán Georg Ebers en la segunda mitad del siglo XIX; contiene 877 apartados que describen enfermedades y sus prescripciones]), por chinos que la empleaban en emplastos para la cura de tumores escrofulosos; es citada por Hipócrates Plinio y Dioscórides habiendo destacado Serapión su uso como narcótico en las intervenciones quirúrgicas, hecho ya especificado por Celso, el insigne filiatra romano del siglo I. En Alemania, desde el tiempo de los godos, el término ‘alraun werzel’ es sinónimo de bruja o raíz de mandrágora y dentro de la medicina germánica y céltica tuvo tanta significación como el muérdago —valorado como fecundante y contraveneno ideal— la salvia, verbena y malvasisco, que se recogían con prácticas y ceremonias especiales” (Guerrino, 1969: 4). La mitología griega también la alude constantemente: por ejemplo, Helena de Troya, sabia conocedora de botánica y, específicamente, plantas narcóticas, en el canto IV de la *Odisea*, distribuye una bebida en la que ha diluido una droga llamada ‘nephentes’, que alivia los dolores y deja a las personas en un estado de

Carnaval en el valle de Salta es ante todo una constante natural: el monte, la animalidad que habita en él rodea a los personajes, sometidos a una violencia que no pueden esquivar, que sostiene su encierro. Los críticos Domin Choi y Emilio Bernini apuntan que se trata de un mundo donde domina lo aleatorio y el desorden del deseo: “*La ciénaga* parece desbordar los territorios visibles de su realización. Si bien presenta un mundo reconocible en un tiempo y unos espacios concretos —las tardes ociosas de una familia burguesa en decadencia, la casa grande venida a menos, el monte y la ciénaga—, algo va más allá de esos medios definidos” (2001: 151). Como en los cuentos de Ocampo, algo se cuenta en la omisión, hay algo que no se dice pero que es una continua sospecha, algo que se concentra y se despliega en el horror. En la película de Martel, el encierro de los personajes y la latencia de un espacio exterior, que amenaza y significa un peligro, un espacio otro que es el espacio de la naturaleza —de su salvaje manifestación como latencia continua— se configura desde la escena inicial, en la que se ve a un grupo de viejos echados en sillas al borde de una piscina sucia, tomando vino con hielo, borrachos, bronceados y arrugados. El montaje en esta escena, como en el resto de la película, es el mecanismo central de concepción de la imagen: la secuencia fragmentada obedece a la configuración de un ritmo de colisión, en el sentido propuesto por la teoría vanguardista del cine ruso y los postulados de Serguéi Eisenstein. El grupo de viejos —respondiendo al sonido que Mecha, la madre de esta familia, hace al batir su copa de vino con hielos— arrastra las sillas, con un ritmo que arma una especie de coreografía de la decadencia. El montaje corta la continuidad del movimiento de los viejos: “el conflicto de dos fragmentos colocados uno al lado del otro” (Eisenstein, 1977 [1929]: 80), es decir, el montaje como colisión, construye un ritmo que obedece a la creación de vacíos breves y constantes, que articulan la configuración de la concentración y el engranaje de fragmentos, como mecanismo de tensión. El sonido, en esta secuencia en particular, es fundamental para la construcción de una atmósfera de ansiedad: el chirrido de las sillas de metal contra el piso de azulejos de la piscina no se presenta de forma continua, sino que se fragmenta a la par de cada plano, rompiendo la continuidad, abriendo nuevamente vacíos que no escuchamos sino por su ausencia, un ritmo que se atropella y que se contrapone a la lentitud de los cuerpos moviendo las sillas, en un extraño plano que recorta los cuerpos focalizándose en las caderas de los personajes.

relajación. El ingrediente principal de esta droga sería la Mandragora Officinarum (Becerra, 2005: 26). “Ni amapola ni mandrágora, ni todas las pociones adormecedoras del mundo, te procurarán nunca el dulce sueño”, dice Yago en *Otelo* de Shakespeare (*Ibid.*: 14). Para revisar con detalle, ver: *Historia de la mandrágora*, de Antonio Alberto Guerrino. *Medicina e Historia*, fascículo LIV, Barcelona, Editorial Rocas, 1969. El hecho de que la hacienda de la familia de *La ciénaga* tenga este nombre intensifica, por un lado, la atmósfera que se construye en esta película, donde el tiempo parece estar sometido a una constante amenaza, la latencia se prolonga interminablemente y las cosas no ocurren nunca. Por otra parte, es posible conceptualizar a los personajes de esta película bajo el efecto de una anestesia, la casa misma que los acoge y que, como la planta mandrágora, los deja inmovilizados, los aleja del dolor y los coloca en un estado de sopor insensible.



Mecha (Graciela Borges) y su marido (Martín Adjemián) en tomando sol y vino en la piscina.
Dirección de fotografía y cámara: Hugo Colace.



La piscina de la Hacienda Mandrágora.



Los viejos en la piscina.

La familia de la vieja hacienda Mandrágora pasa la mayor parte del tiempo encerrada en los cuartos de la casa. Durante gran parte de las secuencias, se observa a los personajes tirados en camas, donde los cuerpos siempre lánguidos y, de alguna manera, desorbitados y desubicados, tiñen las relaciones familiares de un aire incestuoso, que se contornea en los límites de lo prohibido, lo que no puede o quiere verse: el incesto, las relaciones humanas en el despertar sexual de la adolescencia, la sangre y los accidentes, las heridas en el cuerpo de los niños, presentes en casi todas las secuencias de la película. “Con quién está Joaquín en el cerro”, la primera línea pronunciada por Mecha al inicio del film, articula el espacio de la amenazante naturaleza, la violencia y la vulnerabilidad del cuerpo. Los niños juegan en el monte y observan a una vaca moribunda, hundida en un pantano. La construcción de esta secuencia, en relación a la inmediatamente anterior —la de los viejos al borde de la piscina— representa un quiebre. De planos fijos y montaje fragmentado, la cámara pasa a perseguir frenéticamente a un niño corriendo en el monte con un rifle. La cámara en mano se articula de una manera distinta con el ruido de la naturaleza: del rumor del monte que llega hasta la hacienda, del cielo encapotado y de los truenos, haciendo que la historia despliegue la latencia de lo exorbitante. Desde el rumor hasta el furor del cuerpo de la naturaleza moviéndose en distintas direcciones, en miles de otros cuerpos, imperceptibles a la vista, el sonido cobra vital importancia. En una entrevista, Martel identifica dos aspectos del sonido:

“[...] el sonido puro y el sonido que significa, la conversación, por ejemplo. En particular me interesa cómo desaparecen las categorías rígidas bajo las cuales organizamos nuestra percepción cuando estamos absortos en una conversación. Al hablar, la edad y la identidad de una persona pasan a segundo plano. Este es uno de los pilares en la construcción de mis películas. El sonido es la única dimensión táctil del cine; es la única forma en que el cine toca físicamente al espectador ya que las frecuencias de audio se experimentan con todo el cuerpo” (2009).

El sonido penetra a la imagen, configurando el trayecto de abyección de los sujetos de ambos espacios, la Hacienda y el pantano. Este trayecto no es conceptual sino tangible, a través de la mezcla de sonido, que elabora la continuidad de los sonidos de un espacio en el otro³³ y privilegia los rumores de la naturaleza y la pregunta de Mecha, creando una atmósfera de amenaza que rodea a los personajes y a los espacios por los que circulan.³⁴

En el monte, los niños están alrededor de la vaca empantanada, uno de ellos sostiene un rifle y apunta contra el animal, mientras un perro le ladra furioso. Inmediatamente, la imagen de un niño, con un ojo entrecerrado por una cicatriz, pone en escena la tensión de este momento: él es Joaquín y, en medio del monte y como centro de una

³³ Gabriela Fiorino explica: “[u]no de los aspectos más comentados acerca del sonido en *La Ciénaga* es el trabajo sistemático con el espacio fuera de campo. Constantemente se recurre al trabajo con un espacio que no se ve, pero del cual tenemos una referencia sonora que permite generar ciertas expectativas. El sonido *off* nos permite generar impresiones que luego serán confirmadas o corregidas *a posteriori*. Podría decirse que ésta es una marca estilística de la directora, ya que la utilización del sonido fuera de campo es una constante en toda su obra. Pero en el caso muchas escenas de *La Ciénaga*, lo que vemos es parcial, limitado a planos cerrados o detalles y es el sonido el que guía nuestras expectativas y nos permite reconstruir la acción” (2008). Esta idea se puede asociar a la que plantea Daniel Gascó: la sinestesia del ojo y el oído. “Antes que la imagen, el sonido marca la unidad de todo el relato. En muchas ocasiones dulcifica los cortes, el desplazamiento entre planos. Tanto es así que, muy al principio del film, Lucrecia Martel admite un llamativo fallo de *raccord*, un evidente error del que, sin embargo, apenas quedarán huellas. Mantener la misma capa sonora de lluvia torrencial basta para que la cineasta no dude en introducir un plano seco soleado, un recurso tan breve como necesario, donde Vero se pone al volante, como desafío y respuesta al plano anterior, la negativa de Gregorio, su padre. Casi como él, suficientemente embriagados, nuestros ojos rellenan lo que el oído registra. Durante un par de segundos, nuestros sentidos se alteran. De repente, es nuestro ojo el que oye, nuestra oreja la que mira, permitiendo que esta imagen fluya” (2011: 2-3).

³⁴ El montajista y sonidista Walter Murch compara la labor del mezclador de sonido con la del director de fotografía. La mezcla de sonido permite jugar con una paleta con la que se iluminan u oscurecen determinados sonidos de la acción, de forma análoga a como el director de fotografía selecciona con el uso de luces aquello que quiere resaltar en la imagen. En el caso del sonido, la mezcla ofrece una mayor flexibilidad para modificar la jerarquía de los sonidos grabados, mientras la luz, una vez registrada, permite hacer escasos cambios (Ondaatje, 2007: 142; en Arranz Esteban, 2012: 1258).

pregunta, se constituye en el furor de aquello que permanece amenazado y amenazante para la madre. El monte se opone a la casa y, en particular, como se analizará más adelante, al cuarto y la cama de Mecha, a la que todos los personajes llegan de una u otra forma.³⁵ El encierro, nuevamente —como sucede en los cuentos analizados de Silvina Ocampo—, se configura a través de un proceso donde la abyección de los sujetos despliega lo exorbitado, el desplome del sentido, desde el interior mismo de los sujetos. Este interior, en toda la filmografía de Martel, es el de la familia de la burguesía decadente, situada frente a la crisis de su poder en la sociedad, venida a menos en su contexto, sí, pero también en sus funcionamientos más íntimos. Es por esto que las secuencias de los viejos y los niños en el monte poseen un sentido germinal de lo que ocurre en el film. Por un lado, determinan una tensión entre dos espacios —la casa y el monte—, dos ámbitos de sentido —el adentro y el afuera— y dos personajes que recorren las fronteras continuamente desplazadas de estos ámbitos —la madre y el niño, lo viejo y *lo niño*, la decadencia y lo que, en este caso, no termina de oponérsele completamente. Por otro lado, muestran el timbre y el tono de esas tensiones: no se trata de la oposición entre elementos de universos divorciados de ante mano, completamente distanciados uno de otro. Los contenidos entran en tensión precisamente porque las fronteras que los dividían y ponían de uno u otro lado no están claras, o ya no lo estuvieron desde el momento en que los sujetos tientan recurrentes violaciones de un código ya también desvencijado, no modélico.

³⁵ Las articulaciones entre la figura de la madre, el encierro y la cama de la madre, en particular, se verán con más detalle en el tercer capítulo de esta tesis.



Los niños cazando a la vaca empantanada.



Joaquín (Diego Baenas).

Es clave, antes de continuar, detenerse en la estructura narrativa de *La ciénaga*, y lo que David Oubiña entiende como realismo en tanto síntesis reveladora (2007: 11). El crítico se refiere al primer largometraje de Martel como un filme de observación, entendiendo la observación como una instancia de la mirada que supone una perspectiva que altera activamente la escena, “una intervención transformadora que, en el momento de describir, su objeto, lo articula como tal. Es en este sentido que el filme observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen, impregnada por una dimensión analítica y reflexiva” (*Ibid*: 11, 12). La observación es pues, un ejercicio de

transfiguración, en el que de manera esencial, se evade la narración aristotélica, la acción. Así, la línea de acciones de la película no es aquello que constituye sus ejes de sentido. La observación de la cotidianidad estancada de dos familias, la de las primas Mecha y Tali, durante algunos pocos días, se asienta en las posibilidades de exploración de estos personajes y sus espacios. Y estos elementos, además de estar articulados desde un lugar, digamos, biográfico, configuran un cierto ritmo del sopor, de una decadencia que constituye el cuerpo de los elementos en su degradación, una vulnerabilidad que nada tiene que ver con el dramatismo de determinadas situaciones. Lo que pasa en *La ciénaga* está íntimamente ligado con las texturas, rumores, olores y temperaturas de una atmósfera, de un encierro vivido adentro y afuera, donde el espacio de la vieja hacienda —en tanto naturaleza amenazante y casa-familia decadente— es habitado por una serie de situaciones transportadas de la vida cotidiana (Ravascino, 2007: 76), una serie de pequeños fragmentos que, como tales, develan un corte, una fractura, una mirada que se alimenta de sus propios límites y denuncia la fragilidad del tejido de la normalidad. Aquí radica una de las relaciones más interesantes con la narrativa de Ocampo: las grandes casas de *Viaje olvidado* son escenario de una puesta en abismos, donde la memoria protagoniza un quiebre de la normalidad, donde objetos y cotidianidad son atravesados por una serie de elementos que terminan por transfigurar los espacios —cada uno de sus objetos y sujetos— que los hacen susceptibles de ser sometidos al juego de la memoria: juego intensamente articulador del recorte, la mirada y la complejidad de referir el pasado a través de la escritura de la imagen o el texto.

El realismo de la observación, en tanto realismo del fragmento y la fragilidad de la norma y lo posible, se arma en *La ciénaga* como un mecanismo narrativo que, eludiendo las formas tradicionales de contar una historia, sugiere la circularidad de esta instancia de la mirada, a través del inicio y el final de la película. Después de las secuencias iniciales de los viejos borrachos en la piscina y los niños cazando en el monte, sucede el hecho que detonará no la acción, sino la atmósfera de toda la película. Mecha, tambaleándose, recoge las copas vacías de los viejos al borde de la piscina. Tropieza, dejando caer las copas y cortándose con los vidrios. Nuevamente, el montaje fragmentado de esta secuencia es clave: los cortes que se imprimen en la secuencia presentan una complejización de la observación del cuerpo de Mecha caminando entre las sillas alrededor de la piscina. La cámara en mano persigue a Mecha, reproduciendo un movimiento que imita el tambaleo del personaje, subiendo y bajando, acercándose y alejándose. La evasión de la pulcritud lineal del encuadre, en articulación con el recorrido torpe del personaje y el montaje fragmentado, construyen una cadencia frenética que abre una tensión temporal y espacial, advirtiendo un quiebre, un sentido: el accidente de Mecha. Evidentemente, esta secuencia no es una marca diegética que abre el devenir de las acciones: como se ha dicho, éstas tienen un peso distinto en la mirada de Martel. Esta secuencia se señala como eje a través de las fronteras que lo circundan: por una parte, la naturaleza amenazante y los niños cazando en el monte; y, por otra, la inmutabilidad de los viejos que miran, sin mayor reparo, a Mecha en el piso. La caída de Mecha parece integrarse a una serie de situaciones cotidianas o, mejor, normalizadas por el sopor que la atmósfera imprime en los personajes —anestesiados habitantes de la Mandrágora. Mecha cae y el plano inmediato es el de un viejo que gira lentamente la cabeza para ver a la mujer tirada en los azulejos. Gregorio, el marido que se tiñe el pelo, atina a decirle a Mecha: “levantáte, que va a llover”.

Otra cosa es lo que ocurre al interior de la casa, cuando las adolescentes de la familia, tiradas en la cama de uno de los cuartos de la casa, escuchan la caída de la madre. Momy, una de ellas, sale corriendo, mientras la otra, Verónica, advierte: “No quiero ver más sangre”. Es ésta la clave de la secuencia: la sangre como advertencia, en tanto motivo que remite a una emergencia siniestra y reivindica un tono para todo el suceder de situaciones del filme. Si, en las primeras secuencias del film, la presencia de la naturaleza como un rumor externo al interior de la casa se presenta en tanto la amenaza de un espacio exterior y fluctuante, dibujando una frontera entre dos ámbitos,

el accidente de Mecha borrona estos bordes, encarnando la amenaza en el cuerpo mismo que sangra. El encierro, gesto de protección y ominoso empantamiento de un grupo de personajes que deambula por los cuartos y camas de una casa viaje en verano, se ve penetrado por aquello que lo constituye: el espacio se ha desbordado.³⁶ Si volvemos a la conceptualización de lo abyecto para Julia Kristeva, este desborde se articula con la condición de arrojado del sujeto: errando, este sujeto “se pregunta por su lugar, más que por su ser, porque el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico” (1988: 16). Como los espacios barrocos en los cuentos de Ocampo, el pliegue se constituye en un gesto de esta casa, como instancia de un errar que perturba continuamente sus propios límites. La sangre, como el flujo que revela la fluctuación entre ámbitos que, en realidad, no están divorciados, y que emergen en la progresión de lo siniestro hacia lo abyecto, el encierro ya no es tanto una constancia de diferenciación de territorios, sino la encarnación de los flujos que los constituyen en cuanto los desploman. Sin embargo, el escape está también cifrado bajo los códigos de la configuración de este espacio, que se clausura ahí donde termina el valle de Salta: Buenos Aires es tan solo un departamento pequeño donde viven el hijo de Mecha y su amante, Bolivia es solo un territorio lejano al que nunca nadie irá a comprar útiles escolares a buen precio, un plan frustrado que condena a las primas Mecha y Tali a un confinamiento.

Este derrumbe logra una textura muy distinta en el segundo largometraje de Lucrecia Martel, *La niña santa* (2004). En esta película, los personajes recorren los ambientes, cuartos y pasillos del hotel salteño Temas, durante los días de una convención de otorrinolaringología, en invierno en la ciudad de La ciénaga. Amalia, una adolescente de 15 años, vive con su madre, Elena, y el hermano de ésta, Freddy: nada en la pileta del hotel y va al coro de la iglesia, donde un grupo de muchachas discute todas las tardes sobre la vocación divina y el llamado de Dios. Un día en la calle, mientras observa el espectáculo de un músico tocando un extraño instrumento, un hombre se le acerca por detrás, rozándola de forma lasciva con su miembro. Este hombre es uno de los médicos otorrinolaringólogos más destacados de la convención que se lleva a cabo en el hotel, donde Amalia vive. Desde el inicio, la cinta presenta una atmósfera claustrofóbica: al igual que en *La ciénaga*, no hay planos abiertos, por lo que la cámara, que opta por realizar primeros planos de los rostros de los personajes,³⁷ deviene un mecanismo de clausura del cuerpo, donde la concentración de la mirada en éste asfixia. El espacio del hotel es tremendamente significativo en cuanto resulta temporalmente indeterminado: la decoración y la luz utilizada contribuyen a la creación de una atmósfera enrarecida, llena de espejos, vidrios, reflejos y ventanas cerradas o falsas. Es clara esta concepción del espacio en la secuencia que muestra la llegada de los doctores al hotel: el grupo de médicos atraviesa uno de los pasillos del hotel, cruzando una puerta doble de vidrio –donde se reflejan sus cuerpos caminando–, disponiéndose a separarse en dos grupos para llegar a sus respectivas habitaciones. Jano, el protagonista, se distrae, mira a un costado y observa la espalda de una mujer en un vestido azul escotado, a través de la ventana abierta de un cuarto. El espacio resulta confuso, ya que la ventana a través de la que Jano observa a la mujer no lleva a un espacio exterior al hotel, sino a un cuarto al interior del mismo, con ventanas hacia el pasillo. El espacio, así, comienza un despliegue siniestro, otorgando la clave del encierro en esta historia: la

³⁶ Es interesante aquí, detenerse en el título de la película y la ambigüedad de la concepción de fronteras que permite. Desviando el foco de cualquier interpretación simbólica del título, Martel explica que éste tiene que ver con el sentido de los nombres de ciertos lugares en el norte argentino y su origen colonial. “En el verano cierta zona se llama ‘La ciénaga’ porque se desbordan los ríos de montañas e inundan cierto lugar [...] Me parece que es como un clima que se genera en un momento y es difícil de atravesar. No es necesariamente de peligro mortal, no es un pantano y además de ese clima que se forma en ese momento son lugares que, contrariamente a la imagen que uno tiene de eso, chillan de la cantidad de bichos y pájaros y vida pequeña, son lugares intensos. El sentido del título tiene que ver directamente con el clima, el verano, esos lugares donde llueve mucho y tienen esa densidad” (2002: 76). Así mismo, el título se articula con el dilema del otro, que sufre también una suerte de *empantanamiento* del que no puede huir.

³⁷ Cécile François anota: “Al privilegiar los planos cercanos, la realizadora argentina logra desorientar al espectador, quien tarda mucho en meterse en la historia por no comprender exactamente dónde se verifica la acción” (2009).

ominosidad del interior de una intimidad que nunca termina de develarse por completo, que permanece oculta o fragmentada ante la mirada.

Si *La ciénaga* era un film de observación, *La niña santa* puede comprenderse como un film de y sobre la dispersión de la mirada. La secuencia citada continua: Jano ve a la mujer a través de esta ventana, que no está completamente abierta y que fragmenta el cuerpo de la mujer, de quien vemos el rostro sólo a través del reflejo del vidrio de la ventana. Inmediatamente vemos el interior del cuarto donde está la mujer, Elena, conversando con un hombre: detrás de ella se observa lo que parece ser una progresión especular de un caleidoscopio, una ventana dentro de otra ventana. Jano se detiene nuevamente a mirar a la mujer, esta vez desde otra perspectiva: entre la pared y una puerta, la observa de espaldas, parándose de puntas, descalza. El cuerpo de la mujer que parece encerrado entre las estructuras del cuarto de hotel, se ubica al centro de la imagen y abre paso a un movimiento incómodo, que termina por complejizar más la perspectiva de la mirada: lo que observaba Jano no era sino el reflejo de la mujer en un espejo apoyado en una de las paredes del cuarto, que al moverse hace desaparecer del cuadro a Elena. Lo que se ha intentado describir es el gesto del despliegue del espacio, en la dispersión de una mirada atravesada por lo especular —en tanto signo de reflexión y refracción del confinamiento y el anquilosamiento—, en la que el encierro advierte, paradójicamente, una multiplicación de los límites del cuerpo y sus desplazamientos. La ambigüedad del espacio que oscila entre un hospital y un hotel se configura, según Cécile François, a través de la planificación y los movimientos de cámara que confunden, presentando un espacio “laberíntico y abarrotado en el que proliferan personajes y objetos y cuya estructura general es difícilmente comprensible” (François, 2009).



Reflejo de Helena (Mercedes Morán) en el espejo.
Dirección de fotografía: Felix Monti.

La dificultad de asir el espacio viene dada, de acuerdo a lo propuesto en este análisis, por la configuración de lo abyecto, en este caso, articulado con el deseo, flujo que moviliza todas las situaciones de la película hacia un borroneo continuo entre las fronteras del bien y el mal, lo posible o pensable frente a lo que no debe ser: lo que denuncia un desvío, una zona latente y heterogénea que invade y perturba. Esta zona se construye a través de la

articulación entre el erotismo y el misticismo, encarnado en el personaje de Amalia, quien comprende el acoso sexual del doctor Jano como una llamada divina para la salvación de éste: la vocación que Amalia tanto buscaba se convierte en la fijación obsesiva de querer salvar al doctor Jano. El deseo concentrado en los cuartos del hotel, donde durante los días de la convención los doctores seducen a las chicas de laboratorio, se despliega en los espacios de un encierro multiplicado, reflejado en cierta fatalidad religiosa que adopta el personaje —el imperativo divino de la salvación de otro—, en contraste con el rumoreo del despertar sexual adolescente, la sexualidad de los cuerpos de los personajes tirados en cama tocándose continuamente, la pedofilia de Jano, el romance entre él y la madre de Amalia. Todo esto sucede al interior de un espacio laberíntico, del que no se sabe en realidad mucho, sólo que retiene a los personajes en la progresión perversa de sus deseos. Nuevamente, como lo hace la vulnerabilidad del cuerpo en *La ciénaga*, este gesto es un mecanismo siniestro: a través de él, lo cotidiano se enrarece y se desvía de la norma. Ésta está desde ya seducida por los espacios del oprobio, pero, en todo caso, se trata de desviar la mirada de este oprobio y constituirlo en quiebre al interior del sujeto mismo: *sinistrear*, término empleado por la propia Martel, consistiría en revelar la fuerza de un rumor que siempre estuvo y que emerge en un furor que desencamina lo domesticado.

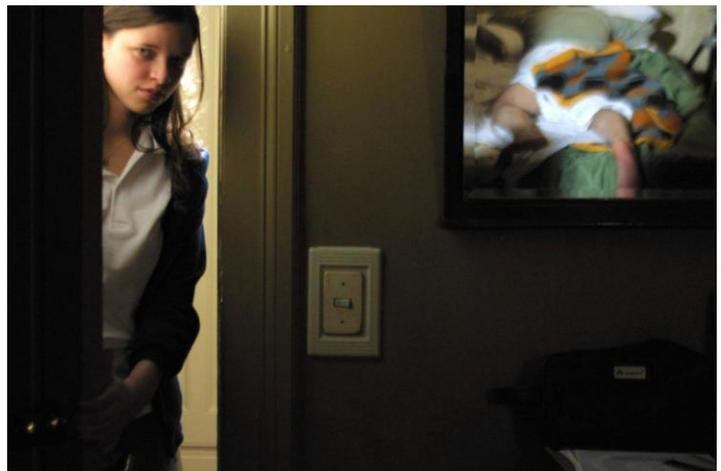
Yo también creo en la extrañeza que inunda lo cotidiano. Me parece que el propósito fundamental de la educación debería ser que las cosas tiendan a ser siniestras (en el sentido freudiano), que uno pueda hacer surgir lo siniestro. Son tan fuertes las manifestaciones de la percepción, que esa enorme necesidad de sostener tiene que ver con que detrás de eso hay un vacío, que es el vacío de la muerte, del más allá, del origen del mundo, de lo absurdo de que las cosas existan. El gran esfuerzo de la educación debiera ser justamente "sinistrar" esa percepción. Es muy difícil porque eso es proponer vivir en situación de angustia permanente: asumir el vacío y la necesidad de dar un sentido a la experiencia de estar sobre el mundo y existir. Fabiana Tiscornia, una amiga con la que trabajamos en las tres películas, dice que el único sentimiento real que yo conozco a fondo es el miedo. Lo dice en broma, pero hay algo de verdad, porque en ese terror está también el reconocimiento de la potencia transformadora del hombre. Algo parecido a lo que le sucede a las personas que tienen ataques de pánico, que de golpe toman conciencia de la fragilidad de las cosas. Lo siniestro es eso, cuando de golpe mirás algo y reconocés que deliberadamente no estabas viendo todo (Martel, 2008).



Helena y Amalia (María Alché) en la cama de un cuarto del hotel Las Termas, su casa.



Amalia y su amiga Josefina (Julieta Zylberberg) haciendo dibujitos.



Amalia espiando al doctor Jano (Carlos Belloso).

Evidentemente, como en su primer largometraje, Martel juega con la cotidianeidad y el enclaustramiento al que están sometidos los personajes por esta condición de normalización del encierro. Éste, en su segunda película, viene simbolizado en el nombre del personaje masculino, Jano, en la mitología romana el dios de las puertas, los límites y los umbrales, que posee dos caras, una mirando hacia adelante y otra mirando hacia atrás.³⁸

En *La niña santa*, el significado mítico del nombre admite varias lecturas: su bifrontalidad remite a las relaciones que traba con Helena y su hija Amalia, sin saber del lazo que las une, o se vincula con su doble vida, como padre de familia y como hombre perverso que acosa a las adolescentes por la calle o, en definitiva, con el hecho de que Jano es la ambivalencia del umbral de la iniciación de Amalia (Aguilar, 2006: 98).

Resulta pertinente hablar, más que de ambivalencia, de dispersión: si bien existe el componente de la tensión entre el bien y el mal que encierra la religión —y, con esto, todo lo que para Amalia significa el llamado de Dios y la salvación—, lo que propone la historia del film es una cierta vocación por la desmesura, donde los límites de la pasión se ven continuamente sobrepasados. Límites que no son otros que los de un hotel atemporal, situado en ningún lugar más que al interior de los personajes mismos, que encarnan este espacio como una intimidad corporal infinita, desplegable infinitamente en puertas, ventanas que no dan a la calle, reflejos y texturas de una opacidad fulminante. Así, si casamos esta idea con aquella del realismo de la observación, el desenvolvimiento de los rituales cotidianos de este grupo de personajes se vuelve complejo en cuanto queda descubierta, como una suerte de puesta en abismos, la normalización del enrarecimiento. “Lo siniestro es eso, cuando de golpe mirás algo y reconocés que deliberadamente no estabas viendo todo” (Martel, 2008).

2.4. Una casa inventada | Descomposición de la memoria

Siempre escribo cosas personales y después, inevitablemente, lo que uno va desarrollando tiene que ver con uno. Y es notable que yo lo que más conozco es el funcionamiento interno de una casa. No tengo calle, no puedo hablar de los adolescentes que andan en las calles a las 4 de la mañana porque yo no hice esa vida (Martel, 2005: 106).

Como en el caso de Silvina Ocampo, lo autobiográfico funciona como una maquinaria de la invención: la memoria, como materia, no se reproduce en tanto movimiento solipsista, sino en tanto congregación de espacios, objetos, personajes y situaciones que se vuelcan hacia un plano ficcional y, al hacerlo, revierten y desvían el sentido. Parfraseando a Ana Caballe, María Elena Legaz, en la introducción al libro *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*, apunta que el material de la memoria, determinado por la condensación y la desfiguración, simultáneamente,

[...] se compone de lo que Deleuze califica de ‘memoria involuntaria’, o sea aquella que aparece desencadenada por ‘signos sensibles’, objetos, colores, sabores, fenómenos de la naturaleza a la manera más proustiana, más la memoria ‘personal’, reservorio intransferible de experiencias de vida cotidiana en la historia individual, y la memoria

³⁸ Uno de los dioses más antiguos del panteón romano, al que se le atribuyen historias alrededor del crecimiento de la civilización. Ver, por ejemplo, Grimal, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2014 [1981].

‘voluntaria’ más objetiva y mediada por la memoria colectiva de una época, ya que busca su vinculación con un tiempo histórico determinado (2000: 11).

La articulación de las diferentes esferas de la memoria se complejiza en la escritura, donde la evocación funge en tanto re-situación de elementos. En Ocampo, la memoria funge en su doble faz de olvido y recuerdo: esa persona disfrazada de sí misma a la que se refiere la hermana Victoria en la reseña sobre *Viaje olvidado* no es otra cosa que el desfase ocasionado en la reconstrucción de la memoria a través de la escritura. Olvido y recuerdo, apunta Cristina Fangmann, “componen un contrapunto formal, principio constructivo —diría Tinianov (1970)— de cuentos y poemas. Y podría pensarse, casi, que es la fórmula lógica del razonamiento, del modo de pensar y actuar de Ocampo más allá de los retruécanos y de las sutilezas de cualquier juego retórico. Hay una dimensión material, física y personal en las inscripciones del olvido y en las descripciones ficcionalizadas del recuerdo, que están siempre en tensión, que están permanentemente puestas en líneas de fuga hacia otras dimensiones” (2007: 49). Esas fugas desde el recuerdo se proyectan en tanto la abyección del sujeto, arrojado/disfrazado de sí mismo.

Algo similar ocurre en las películas de Lucrecia Martel, en las que la particularidad de los mecanismos de la ficción articulada a la memoria tiene que ver con la composición de una mirada que, bajo el gesto de una vigilante observación, recuerda en tanto fragmenta, descompone los materiales de los recuerdos, exorbita su espacio y, al hacerlo, revierte su realidad. Como film de observación, *La ciénaga* condensa una serie de gestos en el lugar de la casa y los sentidos del encierro. Esto puede ligarse con la lectura de David Oubiña, que plantea que en su primera película Martel realiza una serie de articulaciones con la concepción del realismo: ahí donde éste se constituye en síntesis reveladora, la observación se hace tangible en tanto transfiguración de la memoria o, en todo caso, de las memorias —como las entiende Deleuze. La distancia con respecto al pasado, Salta, la familia, la religión, es clave para la comprensión de la alteración que sucede en el reordenamiento del mundo que implica la ficción. En la entrevista con David Oubiña publicada en su *Estudio crítico sobre La ciénaga*, el crítico pregunta sobre la transformación de lo autobiográfico en un discurso estético:

No me resultó difícil hacer eso porque es claro que lo que uno conoce en detalle es lo que ha experimentado físicamente. O afectivamente. Pero, de una manera inevitable, lo que se experimentado afectivamente ha sido también algo físico. Sin duda hay que tomar alguna distancia. Esa distancia la establecí geográficamente, a los 19 años, cuando me vine a vivir a Buenos Aires. Para mí, fue una distancia salvadora. Porque en cuanto me fui, empecé a armar una geografía que era Salta pero que, al mismo tiempo, no lo era. Eso me permitía articular cierta relación con el pasado sin que fuera eso exactamente. Eso es lo que más me interesa narrar: el tabique invisible que conduce a las acciones humanas por un lado y no por otro es de una fortaleza extraordinaria y, a la vez, de una fragilidad absoluta. De pronto, una cantidad de cosas que gravitaban sobre uno quedan del otro lado. ¿En dónde estaba el abismo? Quizás ese sea el más primitivo uso de la narración: cuando se cuenta, hay una intención de volver a armar el mundo de otra forma. Aunque uno simplemente esté describiendo algo, siempre hace una operación sobre eso. Esa operación es muy sanadora y muy reveladora. Hay muchas cosas, en *La ciénaga*, que entendí después. No sólo acerca de mi interés por el cine o por cierta forma narrativa, sino acerca de mí misma, de mi propia familia, de los modos de estar en el mundo (2007: 58).

Volver a armar el mundo tal y como no es, volver a las raíces para arrancarlas de un suelo y llevarlas a otro, hacer de la aparición del cine su desaparición, son constantes que hacen de la estética de Lucrecia Martel un recorrido hacia los espacios de la pérdida, de la expulsión de lo íntimo hacia los exorbitantes espacios de lo abyecto.



La mujer sin cabeza: Vero (María Onetto) en la carretera.
Dirección de fotografía: Bárbara Álvarez.

Siguiendo estas conceptualizaciones, es posible afirmar que las tres películas de Martel constituyen un recorrido que, incluso con ciertos gestos cronológicos, intensifica un propósito emocional, físico, profundamente climático de la rearticulación de la memoria. Así, *La mujer sin cabeza*, tercer film de Martel estrenado el 2008, representa una intensificación de la forma narrativa de *La ciénaga*: en el rumor de hostigamiento de la naturaleza, la película hace una narrativa en los ámbitos de la emoción de un personaje, apostando por la configuración de una atmosfera de la incertidumbre y la parálisis que encierra las situaciones y los elementos de la historia. La de lo que no se sabe o no se entiende, la suspensión de un momento que aglutina todos los momentos que vienen después de él. Vero, una odontóloga, se acaba de teñir el pelo y ahora es rubia.³⁹ Mientras conduce en la ruta, suena el celular y se distrae, atropellando algo. Confundida y asustada, Vero no sale del auto para ver qué es lo que arrolló con el carro. Desde ese momento, el personaje atraviesa un estado de confusión y casi sonambulismo: está distraída, no puede sostener una conversación, sonríe como boba, no comprende las situaciones, llora intempestivamente.⁴⁰ En estado de shock, adormecida, Vero no es la misma de antes. “Está insufrible la pobre tía. Qué será que ha faltado tanto la cordura en nuestra familia. Decíme de uno que haya muerto en sus cabaes. Ninguno”, dice Josefina, la

³⁹ Resulta sugerente hacer una comparación entre la imagen del cabello rubio enlulado de Vero y otro peinado rubio de un personaje del cine clásico: Madeleine Elster, la seductora rubia interpretada por Kim Novak en *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. En una escena de la película, Madeleine visita el Museo de San Francisco y contempla el cuadro de una mujer rubia, *La Carlota*. Scottie persigue a Madeleine y la observa detrás de uno de los pilares del Museo. La cámara se acerca a Madeleine desde atrás y se queda en el detalle del moño que lleva, imagen que abre un paralelismo con otra serie de momentos que articulan la idea de abismo y vértigo en el film, por ejemplo, las imágenes de los créditos iniciales de la película, donde las espirales aparecen constantemente. El personaje de Vero, su cabello enlulado y la deliberada atención que Martel pone sobre él, puede ser entendido como un homenaje a la película de Hitchcock, una puesta en evidencia de influencias y relecturas: al igual que en *Vértigo*, este personaje encubre algo, no es ella misma y el laberinto en el cual se encierran sus movimientos termina siendo un abismo que se mira con cierta perversión. Ambas películas, desde diferentes mecanismos, hablan del tiempo, de su anquilosamiento, de la muerte y su presencia. “En *Vértigo*, los personajes persiguen a sus fantasmas sin realmente esperarlos, como en esas largas escenas de persecución que son lo esencial de la primera media hora de la película. *Vértigo* es también una hermosa película sobre el tiempo. Porque habla de la muerte, el terrible deseo de abandonarse en ella, *Vertigo* es un gran film sobre la depresión sin un atisbo de esperanza” (Saada, Toubiana, 1997: 20). Original en francés, traducción mía: “Dans *Vertigo*, les personnages courent après leur fantômes, sans jamais vraiment les attendre, à l'image de ces longues scènes de filature qui font l'essentiel de la première demi-heure du film. *Vertigo* est aussi un magnifique film sur le temps. Parce qu'il parle de la mort, de l'envie terrible de s'y abandonner, *Vertigo* reste un grand film dépressif, sans un lueur d'espoir”.

⁴⁰ “Wandering around work and home with a hazy smile but glazed eyes, she reps a still, frozen center of gravity around which another one of Martel's extended family ensembles orbits” (Felperin, 2008).

prima/hermana de Verónica.⁴¹ La familia, como un sistema de encierro, aparece en esta película como un sistema de encubrimientos y negaciones. Según el crítico Diego Lerer,

Vero era como Josefina, o al menos eso uno supone, hasta que un perro, o un chico, o algo, se le cruzó por la ruta y la dejó shockeada, como embobada, sin saber qué le sucedió. Ese «golpe» es el comienzo del cambio para Vero. El momento en el que el mundo que se ha construido a su alrededor comienza a derrumbarse, a tornarse inexplicable. El accidente que permite que todo lo que ella consideraba habitual pase a ser una serie de eventos inconexos, extraños, misteriosos (2008).⁴²

La película ahondará en el clima de suspensión que tiene *La ciénaga*, intensificando una angustia que no es enfrentada: el quiebre de este golpe, el choque con la cosa en la que se ha convertido el niño que Vero atropella en la ruta, resulta la aparición de un elemento siniestro, que da cuenta del encubrimiento en el que se funda el sistema social y familiar del que es parte el personaje: recién días después de lo sucedido, Vero revelará al marido su confusión, que será disipada con un par de llamadas telefónicas que hace el primo Juan Manuel para preguntar si hubo algún accidente en la ruta durante el fin de semana de la tormenta, cuando ocurre el choque de Vero. No los hubo, o al menos eso parece, hasta que un día, pasando por la ruta, Vero observa junto a Josefina un grupo de salvataje que rescata *algo* del canal, lo que parece ser un cuerpo que habría estado obstruyendo el paso del agua.

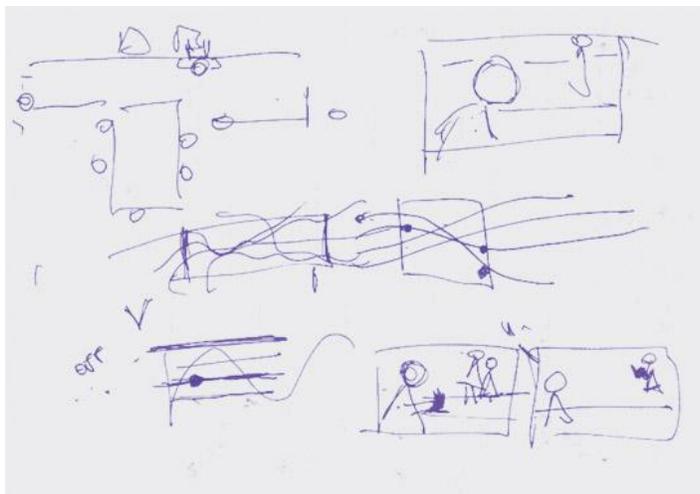
Desde las secuencias iniciales de la película, dos elementos configuran el encierro: por un lado, el sonido, que en este film resulta particularmente sobrecogedor por las capas que lo constituyen; y, por otra parte, la composición de la imagen del reflejo en tanto encierro, a partir de la insistente construcción de encuadres que muestran ventanas, espejos y puertas cerradas, elementos que funcionan como *leitmotiv* del enclaustramiento del personaje. El primer elemento aparece antes de la secuencia inicial de *La mujer sin cabeza*, cuando en la sucesión de los créditos se escucha un rumor similar al que abre *La Ciénaga*: la naturaleza es un campo de resonancias donde confluyen sonidos que no pueden ser individualizados con facilidad y se funden hacia un efecto casi hipnótico —la naturaleza está a punto de estallar, se avecina una tormenta. El estallido viene de otra parte: la primera imagen del film es la de unos niños corriendo junto a un perro. El travelling horizontal acompaña velozmente el movimiento de los personajes, concentrándose en la parte baja de sus cuerpos, las piernas y patas corriendo por entre las ramas. El rumor de la naturaleza se confunde con los gritos de los niños, que recorren los costados de la ruta, saltando al canal, trepando por los fierros del armazón de un cartel publicitario: no se entiende lo que dicen, pero el diálogo es extrañamente fluido y su entrecruce con el sonido de la naturaleza, de la intemperie de la ruta, generan una bulla, un ruido perturbador que dará el tono de dispersión a las capas emotivas del personaje de Vero. Esta dispersión se genera en tanto paradoja: Vero recorre un laberinto del que no puede salir, está rodeada de un montón de sonidos que la encierran y la ensimisman; la imposibilidad de hilar las situaciones, los hechos, las cosas que componen su estar en el mundo, la dispersan, la arrojan fuera de sí misma.

⁴¹ El parentesco entre Vero y Josefina no queda claro. Por las características de esta familia o, en todo caso, por las características que otorga Martel a las familias de sus películas, este hecho no resulta sorprendente, sino que es una constante. Las familias grandes que observa el cine de Martel son, como la misma cineasta aclara en una entrevista, lugares de tensión, perturbadores y eróticos —como lo evidencia la relación sexual que tiene Vero con su primo en esta película; las tensiones entre José, su madre y sus hermanas en *La ciénaga*; o la relación madre-hija en *La niña santa*. “Me parece que en la familia, la complejidad de los vínculos, el hecho de cohabitar, la proximidad permanente, genera una tensión” (2005: 104).

⁴² La idea de Lerer se enriquece con otra constante en la película. “Luego del choque, cada vez que Vero escucha su teléfono celular sonando, corta la comunicación sin responder el llamado, como si hubiera, precisamente, un corte, un desgarró que no puede reponerse” (Vedardi, 2009).

Lo abyecto, apunta Kristeva, es la nada que da vuelta al ser, “deja las tripas al aire: así ven, ellos, que yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte” (1988: 9). Las composiciones de la visión se articulan a través del segundo elemento que configura el encierro en la película: el reflejo, la insistencia de la cámara en situar al personaje frente al espejo, o de armar el encuadre en la fragmentación de los reflejos. *La mujer sin cabeza* es, en este sentido, una película de encuadre, donde la generación de sentidos ocurre en la minuciosa composición de una desestructuración de los elementos. Intensificando el gesto de des-ubicación que se imprime en una de las escenas de *La niña santa* descrita en el anterior subtítulo —la llegada del grupo de médicos al hotel, el recorrido por un pasillo y la fragmentación de los cuerpos a través de la ubicación de la cámara, las ventanas que conducen no afuera sino adentro de un espacio, y la presencia de espejos que *engañan* al espectador—, varias escenas de *La mujer sin cabeza* se sostienen en el recorte de elementos para la composición del gesto del fragmento. Después del choque en la ruta, Vero llega a un hotel y su primo va a ayudarla: en el cuarto, ella lo sujeta cuando él quiere despedirse, comienzan a besarse y desvestirse. Después de haber pasado la noche juntos, mientras se visten, la cámara se detiene frente a la puerta cerrada de la habitación: un cuadrante de la puerta, al lado la esquina de un cuadro, al otro lado, la esquina de un espejo que refleja, al igual que el vidrio que recubre la imagen del cuadro, parte del cuerpo del primo de Vero, que está sentado sobre la cama. Escuchamos, desde esta imagen, a los dos primos conversando sobre la similitud del cuadro de la habitación con otro cuadro de la casa de la tía Lala. La composición geométrica de la escena se pone en tensión en cuanto se repara en la fragmentación de los elementos que realiza el encuadre: aunque cuadrados, todos los elementos aparecen minuciosamente cortados, detentando una suerte de geografía del fragmento que se articula con la anulación constante del cuerpo de Vero, que atraviesa el plano *literalmente* sin cabeza. El fuera de campo gana intensidad en cuanto este recorte, como toda la concepción visual de la película, es pieza del realismo que se patenta no sólo en la observación sino en la construcción de los diálogos: siempre trazados desde el corte, no explican nada y poseen el ritmo de las conversaciones íntimas, al interior de un sistema que no busca ser justificado sino, esencialmente, revelado. Este despliegue/revelación del sistema funciona a través de una mirada y un oído que percibe y da cuenta de las diferentes capas narrativas al interior de una casa, el espacio donde los códigos del sistema entran en movimiento. Percibir estas diferentes capas es cuestión de la elección de elementos en primer plano y elementos que intervienen, según explica y dibuja la directora en una entrevista:

Cuando yo filmaba en mi casa, acá estaba la mesa, acá estaba la cocina, y mi mamá seguramente, en ciertos horarios, estaría cocinando por acá. Mis hermanos estaban haciendo los deberes, y como somos un montón, siempre había algún amigo. Acá estaba la puerta de salida —siempre había alguien que entraba o salía. Acá estaba la puerta al patio— quizás la señora que limpiaba también entraba y salía. Y acá había otra puerta. Estos personajes se movían. Muchas veces yo veía todos los movimientos de los personajes quedándome fija en un punto o detrás de alguno de ellos. Pero a veces seguía a alguien hasta un punto, y después a otra persona, y después a otra, y así iba construyendo. Las líneas narrativas suceden en diferentes capas pero en una misma escena; uno puede tener un personaje en primer plano, pero acá está pasando otra cosa, que sé yo, una discusión entre mi mamá y uno de mis hermanos, por ejemplo. En la escena siguiente, esta persona que está con un problema de su colegio, supongamos, está hablando por teléfono. Y acá está otro, protestando con mi mamá que está en off. Eso hace que los temas se van superponiendo en capas. Los movimientos de los personajes y los temas se vayan acercando y alejando de la cámara. Lo importante es definir dónde voy a poner el foco para dar un lugar de importancia a uno de los layers, y hacer que las demás cosas entren y salgan (Martel: 2009).

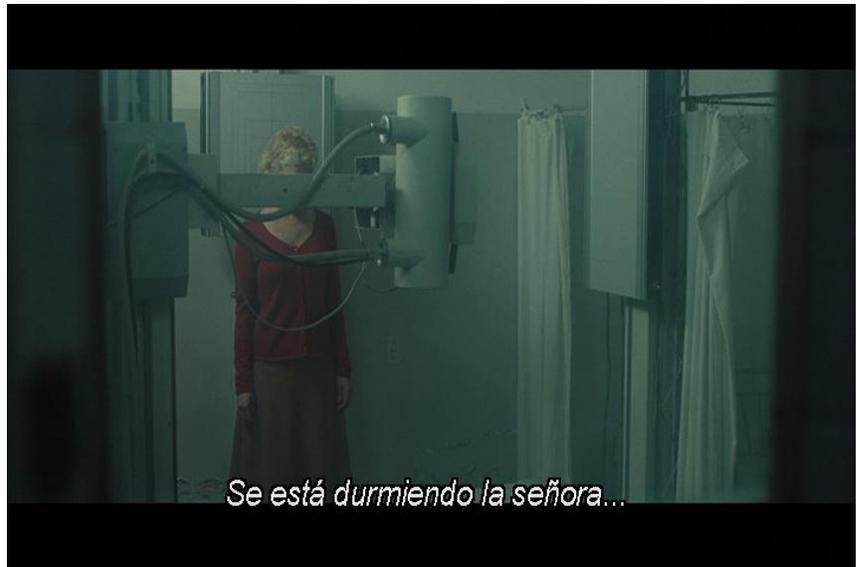


Sketch que Martel dibuja al responder verbalmente a una pregunta sobre la constante de entrelazar historias en sus películas.

Por otro lado, Martel sitúa constantemente a Vero frente a espejos. En la suerte de crisis emocional que vive el personaje, el espejo significaría un lugar de devolución a través del que el personaje pueda, digamos, volver en sus cabales, encontrar lo que perdió, es decir, a sí misma. Sin embargo, el espejo y todo aquello que en la imagen de *La mujer sin cabeza* tenga que ver con reflejos, abren otro campo de tensiones: hay, en principio, la transfiguración de la trivialidad en un síntoma perverso, cuando las mujeres, en la segunda secuencia de la película, se observan y arreglan utilizando como espejo el reflejo de la ventana de un carro. La cámara que se coloca frente a esta ventana y desde su superficie muestra los rostros de Josefina y Vero, elige captar una línea sobre el reflejo que quiebra y entorpece la imagen de los rostros: el realismo de una escena trivial y mundana termina desviando su sentido y evidenciando la emergencia de lo siniestro, lo reprimido. Lo extrañamente inquietante, escribe Kristeva, ha sido familiar y sólo bajo ciertas condiciones se manifiesta, es decir, deja el lugar exorbitado donde había sido colocado por la represión (1996 [1988]: 360) o, incluso, lleva consigo este (no)lugar y lo instala en la casa, lo íntimo, lo cotidiano, lo mundano. La imagen de Vero contemplando su nuevo color de cabello, además de los comentarios de las amigas sobre este cambio de look, se arrastran hacia cada uno de los momentos en los que, después del accidente, Vero se arregla el cabello y la cara, desconectada con lo que le ocurre, casi negándolo en la débil fascinación por el lugar de la autocontemplación. La anulación del suceso obedece a una suspensión del tiempo o, en todo caso, un desplazamiento que carga todo lo que ocurre sobre este momento, encubriéndolo físicamente. Anulación, encubrimiento y negación que se hacen perceptibles a través de la insistencia que, digamos, explica el título en lo formal: del primer plano donde el rostro adormecido de Vero es el protagonista, la cámara pasa continuamente a planos que recortan el cuerpo del personaje de la cabeza para abajo. Vero aparece y cruza los campos de visión literalmente sin cabeza. La fragmentación de los elementos del encuadre, la fascinación por los espejos y su función desestructurante y la anulación del cuerpo de Vero se condensan magistralmente en la escena en la que ella permanece oculta en el baño cuando su marido llega a casa: el accidente ya ha ocurrido y Vero está en casa; escucha llegar al marido y corre, escapando, para encerrarse en el baño; Marcos le toca la puerta sin recibir ningún tipo de respuesta; comienza a hablarle desde la habitación, fuera del baño; el encuadre muestra el reflejo de Vero en uno de los cuadrantes del espejo, ubicado junto a la puerta cerrada.

La fotografía en *La mujer sin cabeza* opta por realizar un marcado contraste entre los espacios interiores y los exteriores. La casa de Vero, por ejemplo, permanece siempre oscura, y la imagen profundamente contrastada deviene un punto de quiebre que sostiene, de nueva cuenta, la borradura de los cuerpos y los sucesos. Del otro lado, la ruta es un espacio luminoso, amarillo, que construye un ala paradójica en el campo de la percepción: en este espacio lleno de luz sucede la muerte, que no se ve aún cuando su lugar exhibe una apertura escandalosa. No hay nada en la ruta, nada que obstruya la visión, nada que pueda nublarla; sin embargo, ésta ha escondido un cuerpo muerto. Como en *La ciénaga*, se trata de una falsa apertura donde late un encierro irreversible. En una de las escenas iniciales de *La mujer sin cabeza*, vemos cómo un niño juega a encerrarse en el auto de Vero: golpea los vidrios y observa a las personas desde las ventanas de uno y otro lado del carro; ríe y no quiere abrir las puertas, a pesar de la insistencia de las señoras, alguna de ellas la madre. La imagen del juego se complejiza cuando, haciendo un flashback hacia las anteriores dos películas de Martel, la construcción de los personajes infantiles tiene una serie de capas: los niños se mueven en un ámbito perturbador de violencia, se definen por una extrema libertad que los sitúa del lado de la naturaleza, en tanto sus acciones, sus gestos, sus cuerpos, implican una latencia que exhibe síntomas del exceso. Así, la escena del niño encerrado en el carro gana una relevancia distinta en la película: la aparición abyecta de los espacios del encierro en el campo abierto, entre las ramas, bajo un cielo encapotado. Esta escena puede ser articulada con otro momento en *La ciénaga*: Mecha está junto a Tali en su cuarto; los hijos de ambas deambulan por la habitación o los pasillos y se escucha en una radio una melancólica melodía. José, el hijo mayor de Mecha, comienza a bailar junto a las hermanas y Tali. Ahora bien, la escena es especialmente reveladora por la canción que los personajes escuchan y bailan: “El niño y el canario”, un tema del folklorista Jorge Cafrune, parte del repertorio de música tradicional del norte argentino. La letra de la canción habla del canario de color adamascado que tiene un niño. El canario encerrado en una jaula un día muere y el niño utiliza una caja de lápices de colores como ataúd de su “máspreciado valor”.⁴³ Esta misma canción vuelve a ser escuchada por Tali en la escena antes de la muerte de Luciano. En palabras de Martel, se trata de una “canción de afecto”, “una canción horriblemente triste” (2007: 61), que sintetizaría tanto la muerte del niño como el clima emotivo del encierro del sistema familiar de Mecha y Tali, donde todo tiende a repetirse. Canarios o niños enjaulados, los sujetos deambulan por la casa, se alojan en la matriz familiar de la que nunca pueden salir.

⁴³ “Era el canario un primor / y era su dueño un pequeño / que velaba con empeño / los cuidados del cantor // Era un precioso ejemplar / de color adamascado / era un preso resignado / a la misión de cantar // Era sensible escuchar / de su garganta sonora / la nota grave que llora / en un constante rolar // Daba a entender su trinar / de que una angustia sufría / porque falto de alegría / era su flauta un penar // Un cierto día su dueño / el candoroso pequeño / que se solía extasiar / al contemplar los fulgores / de tan divinos / colores / y tan hermoso cantar // Elevo al cielo su queja // porque prendido a la reja / la de pequeña prisión, // En lenta y triste agonía / su fiel canario moría / sin comprender la razón // Preso de un hondo quebranto / subió a sus ojos el llanto / y con infante emoción // Saco de la jaula al preso / posó en su boca un beso / sobre el rosado plumón // Y en su mano temblorosa / quedó dormida una rosa / que tenía corazón // La cajita de madera / la misma que contuviera / la misma que contuviera / lapicitos de color // Fue la morada postrera / de aquel que en su vida fuera / de aquel que en su vida fuera / su máspreciado valor // Y a distancia muy escasa / y a distancia muy escasa / de un legendario nogal // Lloro la pobre criatura / lloro la pobre criatura / al cavar la sepultura / de su cantor sin igual”.



La mujer sin cabeza.

2.5. Esas fantásticas casas tradicionales | Desvíos paraxiales

Sin embargo, mirar desde el encierro reconfigura el espacio, abriendo en él líneas, cruces, articulaciones que desestabilizan los muros de la casa y el sistema de las tradiciones. Esta transfiguración del espacio sucede en la escritura de Ocampo de formas que se articulan a las planteadas por el cine de Martel, pero desde las herramientas del modo *fantasy*. Si seguimos la propuesta de Adriana Mancini, al pensar a Silvina Ocampo como creadora de un ámbito diferenciado al interior de los nuevos modos de representación estética que surgen en la literatura argentina en la década de los 40, resulta ineludible detenerse en aquellos gestos que alejarían —o no— a esta escritura de las de Borges y Bioy Casares. Daniel Balderston apunta que la idea central de la tradición argentina de lo fantástico es que “la literatura no representa ni copia una realidad exterior, sino que crea una verosimilitud textual. Es decir, una celebración de la idea de que la literatura es algo artificial, que no nos importa por su relación con la realidad de la vida, sino por su diferencia esencial respecto de ellas” (1983: 743). Sin embargo, afirma el crítico, por haber introducido en su obra elementos de una crueldad sádica, la obra de Ocampo hace que el lector “sienta la afinidad entre el mundo creado y el mundo real de la experiencia; mejor dicho, hace[n] que el lector sienta el horror de las situaciones inventadas con si se sufrieran en carne propia” (*Ibid*). Ejerciendo una franca violación de los estatutos al interior del campo de lo posible, enmarcados en el *modo fantasy*, los cuentos de Ocampo cuestionan obstinadamente lo *real* o *posible*, generando una zona paraxial —una zona para el desplome del sentido, el no-lugar de lo abyecto. Lo fantástico en la narrativa de Ocampo no está clausurado, lo imposible al interior de lo posible es una zona de polisemia. La propuesta de I. Bessière sobre lo fantástico se articula a la obra de Ocampo:

[a]ctúa dentro de sistemas cerrados, infiltrándose, abriendo espacios donde la unidad se dio por sentado. Sus imposibilidades proponen ‘otros’ significados o realidades latentes detrás de lo posible o lo conocido. Al romper ‘verdades’ simples y reduccionistas, lo

fantástico traza un espacio dentro del marco cognoscitivo de una sociedad. Introduce verdades múltiples y contradictorias: se vuelve polisémico (Jackson, 1986: 21).

La transformación, el desplazamiento o desvío del sentido, como gestos fantásticos que perturban los espacios de lo cotidiano y configuran lo monstruoso, se presentan en los cuentos de Ocampo al menos de dos maneras distintas. Por un lado, aquellas historias donde el terror y la crueldad arman una red compleja de sentidos, donde el escenario es la trivialidad de lo cotidianeidad transfigurada, abyeccionada; y, por otro lado, los cuentos que rozan el ámbito de lo maravilloso, donde cualquier rasgo de lo cotidiano o lo referencial se ha perdido por completo, la abyección como una zona dada, naturalizada, y no configurada. Estas dos formas de abordaje y puesta en escena de lo fantástico dialogan de manera problemática con las escrituras fantásticas que rodean a Ocampo, cuestionando la conformación de la órbita de la literatura fantástica argentina con Borges como eje: el desvío que ejerce Ocampo termina por extraerla de este ámbito, si se quiere, a otra galaxia. Ambas maneras de abordaje de lo fantástico aportan a la configuración de una cualidad que se desvía de las líneas más tratadas en la literatura fantástica de la época: el humor, como ingrediente desestabilizador y clave del horror (Pezzone, Pizarnik); la reversión o resemantización del lugar común del lenguaje (Mancini); las perspectivas desde las que se focalizan las narraciones (Molloy, Balderston); la configuración de una poética de lo inconcluso que genera un descentramiento del sujeto y del discurso (Paris); el gesto antiproustiano de la invención del recuerdo (Pezzone). Todos estos son elementos que configuran la monstruosidad de lo fantástico siempre a partir de la apertura, la incisión, la realización continua de una herida al interior de un sistema, de un organismo-casa que viene a derruirse al interior de sus propios cimientos, a encontrar en sus propios objetos, pasillos, cuartos y personajes, el horror que desestabiliza, perturba y viola los códigos de lo posible, de lo que debiera ser. Aparece siempre, lo que *no hubiera sido*, lo que *no debería haber sido nunca*, en un movimiento de emergencia de una inquietante extrañeza que termina por devenir extrema polución, abyección de los sujetos y objetos del discurso.

La primera manera de abordaje de lo fantástico aparece, por ejemplo, en los cuentos ya citados en el primer subtítulo de este capítulo, “La casa de los relojes” y “La casa de azúcar”: en ambas narraciones, el lugar trivial de la casa nueva de un matrimonio joven y la carta de un niño a su maestra, se transfiguran a partir de la emergencia de lo extraño. En el cuento “El vestido de terciopelo”, también incluido en *La furia*, la narración asiste desde una trivialidad flagrante a la vivificación de un objeto, un vestido de terciopelo, y la transfiguración de una sesión de prueba de vestido en una súbita y violenta muerte.⁴⁴ Una niña de 8 años, la narradora, llega junto a su amiga Casilda, una modista, a la calle Ayacucho del lujoso barrio de La Recoleta. Visitan la casa de Cornelia Catalpina, una extravagante señora que encarga un vestido de terciopelo para un viaje. Desde el inicio, la narración genera cierta incomodidad con el lector por insistir con un lugar común del lenguaje, la muletilla de la narradora: “¡Qué risa!”. Este elemento, repetido varias veces en el relato, puede leerse como el gesto hilarante del horror, que desde la narradora hace que “un hecho de los bajos fondos del mundo trivial se cubra con la máscara prestigiosa de los rituales bárbaros” (Pizarnik, 2004 [1968]: 160). Este elemento verbal popular se transfigura en el texto, complejizando su relación con el referente, con su significado en la vida cotidiana, de la que es extraído (Mancini, 2004: 128): se trata de un proceso de difuminación del sentido. La primera vez que se emplea esta frase es en el inicio del cuento: “Sudando, secándonos la frente con los pañuelos, que humedecemos en la fuente de La

⁴⁴ “Era muy amiga de todas esas personas de ese último piso y naturalmente me dejaban hacer trabajos que me gustaban, como planchar, coser, usar la tijera, usar el cuchillo en la cocina [...] Me llamaban la primera oficial; iba a coser una costurera, entonces yo jugaba con el maniquí. Yo tenía gusto por la costura. Pensaba ‘cuando sea grande voy a ser costurera’. Mis hermanas no iban a ese último piso. Yo era la mimada, en cierto modo. Y algunas veces hacía alguna travesura a la planchadora —que era sorda— con cierta crueldad. Cuella ella salía del cuarto de planchar yo me metía debajo de la mesa y cuando volvía le agarraba las dos piernas y no se las soltaba. Como era sorda, eso le daba más miedo que a cualquier otra persona” (Ocampo, 1982, en Enríquez, 2015: 16-17).

Recoleta, llegamos a esa casa, con jardín, de la calle Ayacucho. ¡Qué risa!” (2007a [1959]: 250). La segunda vez, acorde con la primera, la frase también se pronuncia como gesto de una risa casi boba y nerviosa: se le cae una aspirina a Casilda y la niña dice ¡Qué risa! La cuarta vez, la frase cobra otro tinte: mejor dicho, lo que vendrá después hace que, en una segunda lectura, el significado cotidiano y casi inofensivo de la frase empiece a borrararse. “La señora no podía contestar. El vestido no pasaba por sus hombros: algo lo detenía en el cuello” (*Ibíd*: 251). El cuento concluye con esta frase, después de que la señora cae muerta: al reclamo de Casilda “—Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer ese vestido! ¡Me costó tanto, tanto!” la narradora responde “¡Qué risa!” (*Ibíd*: 252). Lo absurdo de la repetición de la frase deviene cifra de un horror multiplicado, donde un elemento naturalizado del lenguaje cotidiano reverbera en el espacio textual, explosionando hacia ámbitos donde su sentido termina por perderse, por volverse signo de un asir terrible —cruel en su inocencia— del hecho de la muerte.

Éste es el primero de una serie de elementos que contribuyen a la configuración de un espacio cotidiano y trivial escindido en “El vestido de terciopelo”. El segundo elemento es la casa de la señora Catalpina, espacio que se convierte en la zona paraxial donde se da la emergencia de lo fantástico en el cuento. La casa de la calle Ayacucho tiene una escalera alfombrada con olor a naftalina, un dormitorio todo rojo, con cortinas blancas y espejos de marco dorado: un escenario kitsch, donde la prueba de un vestido de terciopelo con un dragón bordado a un costado deviene la escena fantástica de la muerte de una señora ociosa de nombre excéntrico.⁴⁵ De lo kitsch a lo paraxial, el cuento recorrerá los gestos de la progresión de lo abyecto, en tanto rebelión que ocurre totalmente en el ser del lenguaje, sujeto que produce cultura ahí donde rechaza y reconstruye los lenguajes (Kristeva, 1988: 64). Según Abraham Moles, el kitsch es un arte que se adapta a las dimensiones del hombre medio, que vive bajo el signo de lo cotidiano y mediocre vinculándose así con el kitsch: en este terreno, el kitsch señala un ideal de felicidad alcanzable.

De esta adaptación del tono del ambiente al del hombre surge una *receta de la felicidad*. El Kitsch es el arte de la felicidad y toda extorsión a la felicidad de la cultura será, al mismo tiempo, una extorsión al Kitsch. De aquí su universalidad, pero ¿es concebible que el hombre pueda escapar a esta aspiración fundamental? (1990: 33).

El ambiente kitsch donde se desenvuelve la historia del cuento es el escenario de una trivialidad media. Éste actúa como el lugar de una normalidad que, con el ideal de bienestar que coincide con la demostración de un poder social, detenta los códigos de lo posible. La transformación de este espacio en un lecho de muerte implica una reconstrucción del lenguaje de este código kitsch, que tenga lugar al interior de sus propios dominios: la abyección de sí pasa por descubrir en *lo propio* la zona donde se desploma el sentido, esa *nada* que contraviene lo que es posible. Los materiales incorporados a los objetos kitsch, apunta Moles, se presentan rara vez tal y como son: los cuerpos se recubren, cobran una forma que no es la suya, disimulan y se disfrazan. Este sistema trivial de la felicidad media, por esta condición de pliegue y despliegue que lo define, se convierte en el espacio idóneo para la emergencia de la complicidad, de la encarnación de la fragilidad de los códigos en la abyección de los discursos: los espacios descubren, de forma siniestra, un cuerpo otro, recubierto; los lugares comunes del lenguaje adquieren una perversidad que desestabiliza su sentido y abyecta a los sujetos que se constituyen en este lenguaje.

⁴⁵ “La excentricidad del nombre y apellido de este personaje remite a los exponentes de la nueva burguesía, quienes por enriquecimiento repentino logran una colocación social que les permite acceder a espacios que hasta cierta época fueron exclusivos para familias de linaje, cuya marca de clase, por sobre todo, sería distinción y buen gusto. El comportamiento grosero y ufano del personaje (‘...la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. Entró su perfume y después ella con otro perfume. Quejándose nos saludó...’) y la decoración estridente de su cuarto [...] distancian al personaje tanto de la alta burguesía como de ese ‘otro’ social —sirvienta, modista— que es indispensable en un universo donde la mujer debe cultivar el ocio en el hogar para demostrar el poder económico del señor de la casa” (Mancini, 2003: 58-59).

Sin embargo, no se puede eludir que en este cuento se está hablando de la configuración de lo abyecto en tanto gesto fantástico:

—Ahora me quitaré el vestido —dijo la señora.

Casilda la ayudó a quitárselo tomándolo del ruedo de la falda con las manos. Forcejeo inútilmente durante algunos segundos, hasta que volvió a acomodarle el vestido.

—Tendré que dormir con él —dijo la señora, frente al espejo, mirando su rostro pálido y el dragón que temblaba sobre los latidos de su corazón—. Es maravilloso el terciopelo, pero pesa —llevó la mano a la frente—. Es una cárcel. ¿Cómo salir? Deberían hacerse vestido de telas inmateriales como el aire, la luz o el agua.

—Yo le aconsejé la seda natural —protestó Casilda.

La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié de nuevo el terciopelo que parecía un animal. Casilda dijo melancólicamente:

—Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto!
¡Qué risa! (2007 [1959]: 252).

El dragón de lentejuelas que sobra en el vestido de terciopelo va cobrando vida en el cuerpo de la señora Catalpina: respira con dificultad como ella, se tambalea frente al espejo, es, finalmente, el sujeto de la cárcel de terciopelo que se retuerce, mata y muere como un animal. En la transfiguración de este espacio trivial, la encarnación del dragón de lentejuelas es cifra de la génesis de lo paraxial. En tanto zona que ensombrece y amenaza —donde *no reside nada*—, Rosmary Jackson explica lo paraxial de la siguiente manera:

En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia zonas ausentes de este mundo, transformándolas en ‘otra’ cosa, diferente de la familiar y comfortable [...] Un término útil para comprender y expresar este proceso de transformación y deformación es ‘paraxis’. Esto significa par-axis, lo que está situado a cada lado del axis (eje) principal, lo que yace a los costados del cuerpo central (1986: 17).

Algo se ha perdido en la transfiguración de esta trivialidad: el eje —que era aquel cuarto, aquel vestido de terciopelo como signo de distinción, aquella calle en un lujoso barrio de Buenos Aires— ha sido desplazado por la reconstrucción de los códigos que hacen a estos discursos. Abyectados, los sujetos de la narración han desplegado las capas del lenguaje que los acoge, encontrando lo imposible en su ser mismo, descubriendo que no son otros que siendo abyectos (Kristeva, 1988: 12). Así, lo fantástico “pertenece a la economía del texto, no es mero artificio vistoso y añadido” (Molloy, 1978: 242, citado en Mancini, 2004: 31): se trata de violar el campo de lo posible, realizando la emergencia de lo siniestro hacia el ámbito de lo abyecto, donde los sentidos que caben en una realidad pensable, se revierten en su propio ámbito, hallando en esta propia intimidad su más inquietante derrumbe.

El segundo grupo de cuentos fantásticos de Ocampo se constituye a partir de su articulación con lo maravilloso, con cierta literatura ligada a lo infantil pero profundamente quebrada en sus dominios y legalidades.⁴⁶ Es el caso de “La liebre dorada”, cuento que abre *La furia*, en el que la narradora le cuenta a Jacinto la historia de una liebre:

⁴⁶ Silvina Ocampo estaba muy interesada en la literatura para niños, para quienes escribió varios cuentos, poemas y una novela. En el prólogo de la edición argentina de la novela infantil *La torre sin fin*, editada en Madrid en 1986 y 30 años después en Argentina, Ernesto Montequín señala oportunamente: “[e]n la única antología integral que hizo de su obra (*Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora* de 1984), Silvina Ocampo incluyó tres de sus cuentos para niños. No incluyó ninguna indicación para que se los distinguiera del resto de sus textos seleccionados. Ella no establecía una jerarquía entre ficciones para mayores y menores” (en Enríquez, 2015: 101).

“Las innumerables transmigraciones que había sufrido su alma le enseñaron a volverse invisible o visible en los momentos señalados para la complicidad con Dios o con algunos ángeles atrevidos”. Noemí Ulla señala este relato como un texto que no se ciñe a la preocupación de la literatura rioplatense de la época por registrar coloquialismos y promover la inclusión del habla en el discurso literario (1996: 39-40). Si bien la percepción de Ulla es cierta, puede ser matizada por el tono de la narración de este cuento: en ésta se percibe una herencia de la oralidad, de los cuentos mágicos, maravillosos, fantásticos, que se les relatan a los niños antes de ir a dormir.⁴⁷ Pero éste, como aclara la narradora,

[n]o es un cuento para niños, Jacinto; tal vez influida por Jorge Alberto Orellana, que tiene siete años y que siempre me reclama cuentos, cito las palabras de los perros y de la liebre, que lo seducen. Sabemos que una liebre puede ser cómplice de Dios y de los ángeles, si permanece muda, frente a interlocutores mudos (2007 [1959]: 169).

Es así que, una vez más, la literatura de Ocampo juega con los bordes de los códigos: imprime excepciones a la regla, la desvía para inaugurar otro tipo de ámbitos.

En este cuento, es fundamental la configuración de una naturaleza radiante como en una lámina de la historia sagrada. Se trata, según Milagros Ezquerro, de una representación representada, “como si el mundo natural no pudiera percibirse y comunicarse sino en tanto que una composición artística” (1999: 10).⁴⁸ La acción del relato es la siguiente: la liebre se interna en una carrera con un grupo de perros, las posiciones se recorren en cada vuelta; la liebre, al finalizar la frenética carrera, asume la postura de un perro; los perros se van al llamado de unas voces que pronuncian sus nombres; la liebre, no haciendo caso al llamado de Dios —o algo parecido a Dios— huye de un salto, “acaso revelando su inmortalidad” (Ocampo, 2007a [1959]: 171). El pacto de lectura que se establece en este cuento es, en opinión de Ezquerro, muy complejo, al articularse elementos autobiográficos, es decir, realistas, junto con elementos maravillosos —los animales que hablan, por ejemplo— y elementos fantásticos —el quiebre que resulta de introducir en lo que podría ser un recuerdo, un hecho inexplicable e inquietante, invirtiendo un orden establecido y generando otro diferente (1999: 11). Nuevamente, puede matizarse y complejizarse esta afirmación desde el punto de vista del mundo representado: éste, aunque pueda haber sido extraído de un mundo referencial, la memoria de la infancia, no responde más a él. La distancia ante la que el lector se pone no resulta de una incomodidad generada por la emergencia de algo inquietante, sino de la naturalización de un escenario maravilloso, que insta reglas propias a sabiendas de aquellas que rigen lo posible, el mundo, digamos, tal y como puede y *debe* conocerse y comprenderse. Los elementos maravillosos que cruzan esta historia vienen a constituirse a partir de una percepción lúdica, donde lo que interesa —ya que no se trata de contarle un cuento a un niño de siete años— es el ejercicio de una escritura en tanto pasión que configura un mundo al lado del posible —zona paraxial donde no reside nada, lo abyecto acá no se da en tanto frontera que protege al sujeto del derrumbe del sentido. El sujeto, narrador y narratario, asumen este mundo sin construir un muro de protección ante él, porque éste mundo se constituye en lo sagrado, la historia sagrada, Dios o algo parecido a Dios, los ángeles atrevidos, la inmortalidad de una liebre que es también un perro. El mundo tal y como se lo conoce no ha sido pervertido: la perversión, es decir, aquello que contraviene sus reglas, no es una oposición sino una íntima convivencia.

⁴⁷ “Uno de los recursos más preciados de los cuentos de maravilla, la metamorfosis, interviene en los textos de Silvina Ocampo, acaso como huella de lecturas de infancia, los fabulistas griegos, los cuentos de Perrault, de Andersen y de los hermanos Grimm [...]” (Ulla, 2000: 108). Remitimos al lector al análisis del cuento “El sótano”, al inicio de este capítulo (nota 2).

⁴⁸ Según Ezquerro, éste es un relato influido por la afición de Silvina Ocampo a la pintura (1999: 10).

Otro relato resulta particularmente problemático en este aspecto: “La creación”. Con el subtítulo, entre paréntesis, de “Cuento autobiográfico”, este relato se sitúa en medio de las dos formas de abordaje de lo fantástico señaladas hasta ahora. El cuento realiza la escenificación de un recuerdo: la música, el ruido, el rumor, los sonidos y los ritmos intensos de algo parecido a una marcha, una caravana, una protesta política. Una música invade a todas las casas de Buenos Aires:

[...] ¿era un réquiem? Se prolongaba hasta la eternidad. Sólo músicos heroicos podían prolongar ese concierto bajo la lluvia, durante tanto tiempo, sin desmayar en la noche. El delirio crecía. En algún momento creí distinguir voces, pero pronto advertí que los instrumentos se volvían humanos y que ninguna voz podía ser tan desgarradora. Como en las liturgias del Viernes Santo ¿no serían improprios? Los mismos tambores latían como un corazón. A fuerza de ser humana, aquella música se volvía despiadada y bestial (2007 [1959]: 288).

La atmósfera que se construye en este cuento es sórdida: niñas sordomudas que parecen Erinnias de yeso, mujeres enlutadas, la persona que está al lado de la narradora y no oye lo que ocurre, frío, lluvia, antorchas, fonógrafos prendidos al unísono, el silbido de un hombre solitario al alba. El subtítulo del cuento da la pista para enlazarlo no solamente con el primer abordaje de lo fantástico analizado —donde la configuración de lo abyecto a partir de lo cotidiano es la característica distintiva— sino con el peso de la memoria en la escritura de Ocampo: como improprio, la reinención del pasado es mecanismo que tiene como cifra material los recuerdos de la infancia, los personajes, las historias, las imágenes de un tiempo que se recobra y transfigura en el espacio ficcional. Artificio, la memoria se emparenta con la constitución y destrucción de los sentidos.

En forma de matriz genésica de toda la obra posterior de Ocampo, según Jorge Peralta, en *Viaje olvidado* están en potencia todos los elementos que caracterizan la escritura narrativa de la autora: “su visión distorsionada de la realidad, sus audaces formas narrativas y una estructura temática en que el humor y la crueldad provocan notables ajustes e incomodidades” (2005-2006: 132). La primera y más estudiada crítica de este libro es la que escribe su hermana Victoria en el número 7 de la revista *Sur*. Allí se inauguraría la veta de lectura autobiográfica de la obra de Ocampo o, al menos, de este su debut narrativo. En el texto, Victoria Ocampo escribe:

Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones habrían podido ser los míos; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*, ‘como las hojas todas iguales y sin embargo distintas en las láminas del libro de Ciencias Naturales’ (1937: 119).

La exasperación, señala Enrique Pezzoni, es lo que hace de su lectura una aproximación certera, a pesar de sí, y lo que Victoria Ocampo censura en *Viaje olvidado* es su sesgo antiproustiano: “no se inicia el viaje en busca del tiempo perdido, sino hacia el rechazo y la reprogramación: la invención. El orden de lo imaginario” (2009 [1984]: 216). En los cuentos de Silvina, según Victoria, aparece una persona disfrazada, *enmascarada* de sí misma: estos recuerdos son sueños enmascarados, “de la especie que soñamos con los ojos abiertos” (1937: 119, citada en Pezzoni, 2009 [1984]: 216). Según Matilde Sánchez, la severidad que imprime Victoria Ocampo en el abordaje del debut literario de su hermana Silvina prolonga el gesto de primogénita ofendida que la lectura de los cuentos le había provocado (1991: 13, en Podlubne, 1997: 1). La ofensa: la alteración, la transformación. El mecanismo: el disfraz.

Conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por

primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma (Ocampo, 1937: 121).

Judith Podlubne sigue la intuición y se detiene en la imagen de la disfrazada: alguien que ha dejado de ser idéntica a sí misma y ha optado por vestir la máscara. La máscara, sugiere Podlubne, no importa tanto como la distancia que hay entre ella y el rostro (1997: 2). El vacío respira entre ambos gestos, dibuja un arco que los articula y prepara la aparición.

La memoria, su transfiguración, su invención, la molesta incomodidad de su otredad, son rasgos fundamentales de *Viaje olvidado*. El gesto antiproustiano señalado por Pezzoni puede ser leído como el germen del movimiento narrativo que se estudia en este capítulo: la transfiguración hacia lo monstruoso, la construcción de esta categoría como gesto neurálgico que insiste y permite, acoge la transgresión de las formas. Así, tono, tinte, acento, voluntad o gesto autobiográfico no son concesiones: inventar el recuerdo, más allá de ponerlo en escena para recuperarlo, implica una infracción donde el horror encarna y el sentido se desplaza hacia lo exorbitado. En el espacio privilegiado de la memoria, la casa, el exceso derrumba los límites de la norma, provoca una incomodidad, se funda en el desvío, prolongando éste hacia el cuestionamiento de lo posible. No es posible recordar: la pasión del desvío de lo monstruoso es ineludible.



El cuerpo

3.1. Es un monstruo



Freaks (Tod Browning, 1932).

Si el espacio de la casa es el campo de las transgresiones en las obras de Silvina Ocampo y Lucrecia Martel, el cuerpo, materia de este encierro, abre lo monstruoso en su organicidad terrible, cercana a lo primitivo, a lo animal, a la muerte. El monstruo, cuerpo de la transgresión, dice lo que no puede, lo que no quiere decirse (Jones, 2002: X): el monstruo, diáspora del derrumbe de sentidos, es cuerpo visible, *material*. Su condición tangible se realiza en un doble movimiento, que implica tanto la transgresión de la naturaleza, como una pasión por atenerse solamente a ella: la mezcla de las categorías de lo natural y lo humano produce monstruos, la naturaleza es una bestia (Safranski, 2000 [1997]: 172). Así la definía Sade, quien propone en *Justine* (1791) la progresión de la pasión desatada en este mandato de la naturaleza cruel, donde todo exceso lleva a la muerte, al asesinato: pasiones simples, seguidas de pasiones complejas, pasiones criminales y, finalmente, pasiones asesinas (en Jones, 2002: 12). El monstruo pues, pone en juego un desplazamiento, es cuerpo de un desorden en términos morales, es cuerpo de la pasión desenfrenada de la naturaleza pura que detenta, que *es*.⁴⁹

⁴⁹ "Hasta en la perspectiva de Sade, la muerte se desvía sobre el otro, y el otro es ante todo una expresión deliciosa de la vida" (Bataille, 1979 [1988]: 370).

Para Neale, es en el cuerpo del monstruo donde ocurre la ruptura: “sea desfigurado, o marcado por una heterogeneidad de rasgos humanos y animales, o solamente marcado por una apariencia ‘no humana’, el cuerpo está siempre de alguna manera señalado como ‘otro’, señalado precisamente como monstruoso” (1980: 21; en Tobing Rony, 2000: 246).⁵⁰ El monstruo es una organicidad violentamente transgresora y porta un desorden que no termina de cerrarse en su cuerpo, sino en el derrumbe de los códigos que lo rodean y a los que se enfrenta: el monstruo incomoda en tanto denuncia, revela en tanto destruye, ostenta lo real en cuanto lo desconfigura. En su condición híbrida, impura, no categorizable, intersticial, el monstruo es peligroso (Tobing Rony, 2000: 244). Como acecho, la monstruosidad en las obras de Lucrecia Martel y Silvina Ocampo se configura a través de un flujo que nunca termina de encallar: la atmósfera del encierro —tratada en el capítulo anterior—, a través de la que se articula la abyección que caracteriza a los sujetos. Organismos deseantes, se revelan a través de una obcecada pasión por el fragmento, por la diferencia: los cuerpos nunca dejan de diferir, incluso de sí mismos (Nancy, 2007: 18).

3.2. Los cuerpos se tocan | Amparo y salvación

En las películas de Lucrecia Martel, la monstruosidad —sus articulaciones *en carne*— ocurre al interior de la familia, en los cuerpos que transitan una casa. Tanto en *La ciénaga* como en *La niña santa*, hay un espacio de la casa privilegiado: la cama de la madre. El primer film se puede definir, según David Oubiña, como un film sobre camas: “[e]n esa promiscuidad mórbida se confunden la inocencia de los juegos infantiles con una agresión y una sexualidad apenas reprimidas. Los choques entre los cuerpos son siempre violentos, pero no es posible discernir cuánto hay de ataque y cuánto hay de atracción” (2007: 38).⁵¹ En el segundo, la cama de la madre es uno de los ejes alrededor del que los personajes gravitan: tirados sobre la cama, los cuerpos se tocan generando una tensión continua, confluyendo en una suerte de red de fragmentos generada por la mirada de una cámara que atiende la confrontación de los cuerpos como diferencias. En ambas películas, la asfixia del encierro dispara la mirada hacia la textura, el peso y los límites de los cuerpos que circulan los espacios. Si, como apunta Cecile François, “[t]anto en *La Mandrágora*, la finca de *La ciénaga*, como en el Hotel Termas de *La niña santa*, la cámara pasa de habitación en habitación, enfila corredores y pasillos, recorre los lugares sin apenas salir al exterior” (2009), los cuerpos que deambulan en esta clausura se desplazan en dos movimientos contrarios: el de una languidez y el de un flujo, una permanencia y una serie de gestos que los extrapolan de sí mismos. Al parecer, el cuerpo como imposible unidad orgánica nunca termina de caber en la pantalla: si el cuerpo, ante todo, difiere, de otros e incluso de sí mismo (Nancy), la imagen que se hace de éste en la obra de Martel se realiza en la radicalidad de esta diferencia, es decir, la inminencia de una desaparición por el flujo, de la corporeización fatal del cuerpo vaciado —arrojado fuera de sí mismo— latiendo alrededor de los cuerpos. Así, el primer indicio del cuerpo, según Jean-Luc Nancy, se lleva al extremo: “[e]l cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo” (2007: 13). El vacío en Martel es el cuerpo de la amenaza, la sutileza radicalizada que late y amenaza, pone en peligro, desorganiza. Ahí, en la diferencia carnalizada, emerge el monstruo.

⁵⁰ La traducción es mía. “Either disfigured, or marked by a heterogeneity of human and animal features, or marked only by a ‘non-human’ gaze, the body is always in some way signalled as ‘other’ or signalled, precisely, as monstrous”.

⁵¹ “En el cine de Lucrecia Martel las camas son un mundo autónomo (casi nos podríamos plantear montar todas las escenas juntas de camas que hay en su cine y crear un filme con ellas). El colchón, las sábanas, el ruido del somier, la almohada, cobran una entidad que no tienen el resto de los objetos de la casa. El dormitorio deja de ser el típico lugar para la pareja, para convertirse en un lugar de tiempos muertos filmados con convicción y naturalidad” (Villamediana, 2008).

La monstruosidad es un hecho de cuerpo. “El organismo humano no sabe distinguir qué es bueno y qué es malo, porque lo bueno y lo malo son instancias jurídicas que no pertenecen a la instancia del organismo” (Martel; en Perales, 2004). En *La niña santa*, segundo largometraje de Martel, las fronteras entre el erotismo y lo místico, la religión y el deseo, lo sagrado y lo sexual, se desplazan y experimentan una continua borradura a través de los indicios de los cuerpos de los personajes que atraviesan los espacios del Hotel Las Termas. En estos cuerpos aguarda, latente, la borradura de fronteras, encarnando así una experiencia del vivir el cuerpo en su monstruosidad, es decir, en tanto denuncia, revelación y desconfiguración de los códigos de lo real. Amalia, la niña santa y adolescente en pleno despertar sexual, está esperando el llamado de Dios: su catequista repite hastiada y sin convicción que “Dios nos llama. Y ésa es la vocación. Nos llama para salvar y ser salvados. Y ése es el sentido único que tiene que tener nuestra existencia”. Después de la clase de catecismo, Amalia se detiene en la calle a escuchar el extraño sonido de un hombre tocando el theremín: en medio de la multitud alrededor del espectáculo, un hombre, el Doctor Jano, se coloca detrás de Amalia y la toca con sus genitales. Determinada en encontrar su vocación, saber cuál es la misión que Dios le ha dado en este mundo, Amalia experimenta el suceso como una señal: he ahí donde radica la salvación, el hombre a quien debe salvar, el cuerpo que debe tocarse para comprender lo divino —porque para ella el cuerpo se hace en el tacto, *contra* otro cuerpo tocado y tocante. Como apunta el crítico Gonzalo Aguilar, la creencia, a diferencia de lo que pasa en *La ciénaga*, es el tema central de Amalia, la *niña santa*, y Josefina, la amiga (2006: 97): creer, sin embargo, pasa por el cuerpo y no por el alma o, incluso, por las pasiones del alma de ambos personajes, entregados a una devoción sólo realizable *a través* del cuerpo.⁵²

Si el llamado divino deviene voluptuosidad, la tentación que representa la santidad (Cioran, 2001: 266), termina de articular la escisión germinal del cuerpo. Adolescente, Amalia atraviesa una etapa de transición: el terror cultural que existe hacia la etapa de la adolescencia, asociada en la narrativa mítica a la expulsión del paraíso (Gómez, 2005), la convierte en un personaje incómodo, transversalmente desestabilizante. Desde la primera secuencia del film, el rostro de Amalia resulta extraño: en él, hay una especie de concentración sostenida, una mirada de esas que parecen fijarse en un punto ciego, de forma también ciega, una extrañeza que tiene que ver con un desacomodo sabido, asumido en los gestos de esta mirada y la sonrisa de costado, breve, amarga. Durante todo el metraje, la cámara tiene una fascinación por su rostro, en el que se detiene con una minuciosidad particular, que no se limita al enfoque sino que utiliza el desenfoque, las formas de la latencia de este rostro que genera la atmósfera claustrofóbica de la película. Fotográficamente, *La niña santa* está plagada de encuadres muy cerrados, primeros y primerísimos planos,⁵³ en los que los elementos del desenfoque, los cortes y fragmentaciones violentas de los rostros y cuerpos, y el fuera de campo juegan un papel fundamental: el flujo que se crea entre los cuerpos —que se muestran fragmentados, confrontados, sobrepuestos— revela una anulación radical, enunciada también a través de la no aparición de otros cuerpos, de la inminencia del sonido como experiencia corporal, tacto de la carne, el cuerpo que, de entrada, no termina nunca de hacerse/representarse de forma unitaria en la imagen.

⁵² Wolfgang Bongers sigue la lectura de Aguilar y afirma “[...] Amalia cree en lo que ve, lo que oye y lo que siente, y se convierte en instrumento de Dios al ser tocada por parte del Dr. Jano en un acto de acoso sexual, acto interpretado por ella como llamado divino (tema recurrente de las clases de catequesis) que le provoca deseos ambiguos de acercarse y hasta perseguir al médico para ‘salvarlo’” (2009).

⁵³ Jean Epstein escribe sobre el entusiasmo del primer plano en el cine americano de los años veinte. “El primer plano altera el drama gracias a la impresión de proximidad. El dolor se halla al alcance de la mano. Si extendiendo el brazo, te toco, intimidad. Cuento las pestañas de ese sufrimiento. Podría sentir el sabor de sus lágrimas. Nunca un rostro se acercó tanto al mío. Ese rostro me acosa a un suspiro de distancia, y yo soy quien lo acecha frente a frente. Ni siquiera es cierto que haya aire entre nosotros, porque yo lo devoro. Ese rostro está en mí como un sacramento. Máxima agudeza visual. El primer plano delimita y dirige la atención. Me obliga, indicador de emoción. No tengo ni el derecho ni los medios de distraerme. Imperativo presente del verbo comprender. Como el petróleo palpita bajo el paisaje que a tientas sondea el ingeniero, se disimula allí la fotogenia y toda una retórica nueva. No tengo derecho a pensar en ninguna otra cosa que no sea ese teléfono. Es un monstruo, una torre y un personaje” (1974 [1921]: 98, en Siety, 2004 [2001]: 70).

Ésta, así, tampoco es unitaria. Hay una *mirada de la cámara* (Aumont, Marie, 1990: 156), materializada en este encuadre y sus formas de delimitar lo que queda dentro y lo que queda fuera del plano, que no coincide con una perspectiva específica, con el punto de vista de un personaje: deambula a través de ellos, los circunda y, en su tránsito, los altera. La sensación de enrarecimiento de los espacios es constante en la película: algo está latiendo en los cuartos y pasillos, hay alguien o algo que ve las cosas y no es posible ubicarlo, o está en todas partes. Como aire enrarecido, esta mirada in-situable amenaza, carga el aire de una amenaza continua que transforma a este mundo en otra cosa. El gesto desestabilizante de esta mirada revela una vocación por el exceso que se emparenta con el *fantasy*, en tanto modo que, en este caso, enriquece la lectura de los desplazamientos del cuerpo: en el modo *fantasy*, “el cosmos se convierte en un espacio cargado de amenaza, percibida e internalizada cada vez más como un área de sin sentido” (Jackson, 1986: 16), donde el deseo, no la posesión del objeto, produce (*Ibíd.*)⁵⁴ Por eso, se miran fragmentos del cuerpo, no cuerpo unitario, total, completo. La fragmentación que porta la mirada nos habla de un deseo de los cuerpos, que se dirige no hacia la consumación de la posesión del cuerpo —en tanto deseo impuesto de la mirada— sino hacia una zona ausente —el cuerpo que falta— que se transforma. El término paraxis es útil para comprender este proceso de transformación y deformación: par-axis significa “lo que está situado a cada lado del axis (eje) principal, lo que yace a los costados del cuerpo central [...] implica un vínculo inextricable con el cuerpo central de lo ‘real’, al que ensombrece y amenaza. Paraxis es también un término técnico que se emplea en óptica. Una región paraxial es un área en la que los rayos de la luz parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada” (*Ibíd.*: 17).

El proceso de fragmentación del cuerpo y la complejización de la idea de pertenencia/correspondencia de éste consigo mismo, en el contexto de la transfiguración de la figura de la santidad en el cuerpo de Amalia, puede comprenderse en *La niña santa* a través de dos conceptos: el de distancia en el plano y el de fuera de campo. Una escena es especialmente reveladora: tres doctores que participan de la convención, entre ellos el doctor Jano, suben en el ascensor del hotel junto a una mucama que carga sábanas y empuja un carrito. Amalia está al fondo del ascensor, en una esquina junto al espejo. Desde el inicio de la escena, la cámara hace primeros planos cerrados, reiterándose la imagen de la nuca del doctor Jano: el punto de vista parece ser el de Amalia, que durante todo el metraje seguirá al doctor Jano por detrás, espionando, vigilando, tentando una cercanía.⁵⁵ Las características del espacio donde se desarrolla la escena —un ascensor chico y antiguo, con rejas corredizas— generan de por sí una sensación claustrofóbica, que se intensifica por la distancia de los planos, todos muy cerrados, que evitan la configuración de una unidad, la contextura completa del espacio. El espacio, en pocas palabras, se vuelve más pequeño y más cerrado de lo que es por la manera en la que se muestra lo que sucede en él. La distancia entre la cámara y los elementos del encuadre —los cuerpos de los doctores, la mucama y Amalia, las rejas, las paredes del ascensor— es mínima, como lo es también la distancia entre los mismos cuerpos: la distancia, que mide la libertad de que goza un cuerpo filmado (Siety, 2004 [2001]: 31), ha sido anulada y, con esto, se ha anulado la libertad de movimiento y se ha problematizado la *corpulencia unitaria* de los cuerpos. La utilización de planos cerrados hace que veamos los cuerpos fragmentariamente: la cámara está tan cerca, tan *entre* los cuerpos, que pareciera que puede moverse apenas, siendo imposible que pueda encuadrar rostros sin fragmentarlos. Los

⁵⁴ Al hablar sobre el *fantasy* en el mundo secularizado, Jackson analiza la transición de la fe al descreimiento en articulación con las transformaciones del *fantasy*, la pervivencia de lo maravilloso y la conversión de lo fantástico en una forma narrativa desencantada. “George Bataille dice: ‘Esas artes que mantienen dentro de nosotros la angustia y la recuperación de la angustia, son las herederas de la religión’ (Bataille, *Literatura y Mal*). El *fantasy* revela una insatisfacción con lo que ‘es’, pero sus frustrados intentos de realizar un ideal lo convierten en una versión negativa del mito religioso. El *fantasy* es ‘eficaz (solo) en el deseo por el objeto, no en su posesión’ (Jackson, 1986: 16).

⁵⁵ Esta focalización se contrapone a la posición de los cuerpos de Amalia y el doctor Jano en la escena más detonante del film, la primera vez que el doctor se toca de forma lasciva a Amalia durante el espectáculo del teremista en la calle. En esta escena —como en una segunda posterior, donde se repite la misma acción— el doctor Jano está detrás de Amalia, pero la cámara no focaliza *desde* Jano, sino que es la mirada de la cámara, esa presencia que en la película actúa desde una in-situabilidad.

cuerpos conforman un flujo que los separa de sí mismos, pero no termina de unificarlos con los fragmentos de los otros cuerpos que lo rodean, componiendo una suerte de espacio corporal monstruoso desgarrado, un cuerpo hecho de cuerpos que se tocan radicalmente en la imagen, difiriendo, retardando o anulando por completo su unidad:

[u]n cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El ‘contra’ (en contra, al encuentro, ‘cerquita’), es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas (Nancy, 2007: 20).

Contra sí mismo, el cuerpo resulta su propio fuera de campo: lo que queda fuera del encuadre problematiza aún más la idea de fragmento, llevando a una radicalidad tangible la condición *diferente* del cuerpo. Distante incluso de sí mismo, ahí donde se ha anulado casi por completo la distancia entre la cámara y los elementos ante los que ésta se posiciona, el cuerpo detona su corpulencia. Ocupa un lugar: el de pérdida de su unidad; y permite una citabilidad: la de su propia corpulencia afuera, más allá de sí misma. Todo lo que muestra la pantalla, apunta André Bazin, hay que considerarlo como indefinidamente prolongado hacia el universo (2006 [1958-1962]: 213): el cuerpo que aparece en pantalla, tejido de otros y fragmentado de sí mismo, remite a un cuerpo más allá de la imagen, uno nunca visto o representado, terriblemente prolongado, monstruosamente exorbitado.

¿Cómo se articula esta condición del cuerpo con la fe de la *niña santa*? Según Martel, la película sucede “en el marco de las inevitables coincidencias entre lo místico y lo erótico”, conceptos que funcionan como clima para hablar de otra cosa: la idea sobre la justicia humana (en Álvarez, 2004: 37). No se trata pues, de analizar lo religioso como una temática otorgada por el contexto de la historia del film —Salta, su sociedad conservadora, la familia como núcleo, lo *autobiográfico* como quiebre germinal de lo que se cuenta— sino de articular el peso de la fe, de sus desplazamientos, de la radicalidad y el desamparo que implica:

[u]no a veces subestima a los que creen, y subestima todo eso como rito. El problema religioso es un problema de la persona que transita por ese camino y tiene que reflexionar al respecto porque no es algo menor en la vida de uno. Es un momento donde desaparece el arquitecto divino del mundo y uno se tiene que transformar en arquitecto y tiene que encontrarle una forma a la vida, y si no le encontrás una forma es muy probable que pierdas tu vida. No digo que el que cree la tiene hecha, pero creo que la fe es una gracia” (Martel, 2005: 99-100).

Acá, la salvación es el foco de la historia, una suerte de corriente del devenir del personaje, en el que la enfermedad, el quiebre y la transición se realizan a través de una profunda configuración del cuerpo que *es* escisión: no es casual que la convención que aloja el hotel —el hogar de Amalia, su madre y su tío— sea de doctores, ni que esta latencia de enfermedad se articule con un cuerpo atravesado, quebrado, escindido por una transfiguración, como es el cuerpo de Amalia adolescente. La fotografía es insistente en este gesto: primerísimos planos estáticos que fragmentan —cortan— un rostro que se mueve, la imagen desenfocada de Amalia al fondo del encuadre, en la escena del ascensor, y el reflejo del personaje en el espejo de una de sus paredes. Si no aparece cortado, el cuerpo aparece reflejado o desenfocado. Nunca, digamos, tal y como es, o como debería ser: el cuerpo, de manera insistente, nunca está (por) completo, entero, de pies a cabeza o de un lado hacia el otro; está hecho de carne, que está siempre fuera de lugar, de su lugar, distante de sí, susceptible de ser recorrida, re-iterable, otra (Gabilondo, 1998: 43).



Jano (Carlos Belloso), Helena y la niña.



Helena de espaldas en el reflejo de un espejo de la habitación.



El doctor Jano observa a Helena en la piscina.

A partir de esta condición del cuerpo de Amalia se realiza la articulación entre la fe y el deseo, el triángulo erótico que se dibuja entre la madre, la niña y el doctor Jano, donde la tentación y el deseo sexual son fundamentales.⁵⁶ Esta tensión puede percibirse en una escena que tiene lugar en la piscina del hotel: Amalia, recostada en una de las sillas, reza mientras mira al doctor Jano. La madre entra en la piscina mientras los doctores la observan; la mirada de Jano es lasciva.⁵⁷ La madre sale rápidamente del agua: al parecer tiene un dolor en el oído que le impide nadar. La madre vuelve junto a Amalia que, recostada sobre la silla, sigue murmurando: la madre le habla y Amalia no le contesta, no deja de rezar, no deja de observar a Jano. Amalia se calla después de discutir con la madre, que no entiende por qué reza todo el tiempo. La secuencia termina con un primerísimo plano del rostro de Amalia. La atmósfera que se crea es la de la latencia de la sexualidad que emerge desde el cuerpo de Amalia: en él se debate la fe y la búsqueda de la salvación,⁵⁸ orientada hacia el doctor Jano, quien ha despertado el deseo sexual de Amalia en articulación con su necesidad de aprehensión de la vocación religiosa. Sobre esto, la crítica Leila Gómez apunta que “la internalización de la sexualidad como pecado por la ‘trasgresión’ mítica del saberse desnudo necesita encauzarse en algún vehículo de aceptación sociocultural. Mientras la mayoría de los adolescentes encuentran este cauce de aceptación social en el discurso sobre el amor y la intimidad que propone el cine, la televisión o la música, Amalia explica su atracción por Jano como un llamado de Dios” (2006). Al complejizar la condición del cuerpo adolescente *en transición*, este encauce configura una atmósfera donde lo sexual es pliegue definitorio de todas las historias que atraviesan la película. Más precisamente: lo sexual como pliegue reiterado de todos los cuerpos que encarnan el sentido tangencial de la película: el del cuerpo y su propiedad, el sentido de la justicia y la libertad de los cuerpos con respecto a otros y a sí mismos, su fragmentariedad inminentemente monstruosa.⁵⁹

⁵⁶ Es posible complejizar esta idea recurriendo a las ideas planteadas por Rudolph Bell con respecto a localización del pecado en el modelo religioso occidental que inicia en el siglo XIII, cuando la mujer comienza a participar en la cultura, a través de su ingreso a monasterios franciscanos y dominicos, en el marco de la secularización urbana europea. Bell apunta: “Para las mujeres el mal era interno y el diablo era una fuerza parasitaria connatural, mientras que para los hombres era una respuesta impura a un estímulo externo, que dejaba el cuerpo violado” (en Pinto, 2000: 97-98).

⁵⁷ Desde la escena en que Jano toca a Amalia, la percepción del espectador con respecto a este personaje se define para el resto de la película. Jano es lascivo, por lo tanto, pensamos que tiene miradas lascivas. Y a la inversa: Jano tiene miradas lascivas, por lo tanto, es lascivo. “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 1998: 11).

⁵⁸ Es posible abordar las películas de Martel como una trayectoria de la fe: Tali, en *La ciénaga*, sentencia que “cada uno ve lo que puede”, al referirse a la noticia de la imagen de la virgen en un tanque de agua en Salta; en *La niña santa*, Amalia cree en la salvación y en la encarnación propia de esta virtud; Vero, en *La mujer sin cabeza*, experimenta una suerte de arrobamiento del horror, donde la impunidad no es una creencia, sino una larga saga tangible, familiar y social.

⁵⁹ “La especie humana es la única monstruosa porque está totalmente compuesta por individuos. Y lo que me gusta de Lynch y Cronenberg es que trabajan a partir de ese extrañamiento: eso de que la realidad es de un modo y de pronto cualquier cosa insignificante nos demuestra que puede ser de otro” (Martel, 2001).

3.3. Los cuerpos son peligrosos | Mujeres



La ciénaga.

Si hay un grupo de personajes privilegiados en la realización de esta escritura de lo monstruoso, éste grupo es el de los personajes femeninos. En las obras de Martel y Ocampo son contenedores de los nudos de tensión y sentido: desde las niñas disfrazadas de mujeres mayores que cantan frente a un ventilador en *La ciénaga*, hasta la niña que ve morir a otra niña a través del techo de claraboya de su departamento, en el cuento “Cielo de claraboyas”, las mujeres ejercen el dominio del encierro de la casa y la familia, y a través de sus historias, su lenguaje y su cuerpo, puede leerse la historia de las repeticiones y las sagas familiares, las transfiguraciones y las monstruosidades que emergen en lo íntimo.

A la luz de las mujeres de Martel, aquellas que protagonizan los relatos de Ocampo no son menos perturbadoras: articulando el motivo fantástico del doble, como en “La casa de azúcar”, o incidiendo en la ruptura de los códigos sociales patriarcales, como en “El goce y la penitencia”, estas mujeres ponen en escena los movimientos de un cuerpo de la transgresión: problematizando el lugar de su cuerpo y los mecanismos de éste dentro y fuera de los códigos sociales, morales, en fin, los códigos de lo real, ellas apuntan hacia una incomodidad germinal, una monstruosidad que lastima en su diafanidad. Si en el espacio del cuerpo, íntimo, propio y ajeno, de los personajes de Martel, se debate la latencia sexual y la ambigüedad —traducida formalmente— de los contornos del cuerpo, los personajes femeninos de Ocampo se sitúan en los bordes de lo fantástico y lo maravilloso, lo milagroso y lo perfectamente increíble,⁶⁰ para trastocar, desde allí, el ámbito de lo posible, el cuerpo de lo permitido. He ahí el

⁶⁰ Rosmary Jackson apunta que las definiciones de *lo que puede ser* y *lo que no puede ser* han sufrido considerables cambios históricos. Para sociedades no secularizadas, existe una economía sobrenatural donde la otredad es trascendente, maravillosamente distinta de lo humano, y tiene como resultados *fantasy* religiosos y paganos. En esta economía se introduce la ficción maravillosa. Del otro lado, en una economía natural o secular, la otredad no está en otra parte, sino que es una proyección de miedos y deseos meramente humanos que transforman el mundo a través de una percepción subjetiva. De esta manera, se crea una ficción que produce lo siniestro o extraño (1988: 21). En la ficción gótica ocurre una transición gradual desde lo maravilloso hasta lo extraño: “la historia de la supervivencia del horror gótico es la historia de la progresiva internalización y reconocimiento de miedos originados en el yo” (*Ibid*: 22). Por esto, lo fantástico se consolida en el siglo XIX, cuando una economía sobrenatural de ideas dejaba lugar a una economía natural, pero aún no era del todo desplazada por ella. Todorov, en el análisis de Jackson, clarifica esta transición en su representación diagramática de las formas cambiantes de lo fantástico: “van de lo

peligro del monstruo y su emergencia: el monstruo es la encarnación de un exceso caótico y sobrecogedor (Beal, 2002: 195), en la que el sujeto abyectado deviene para interpelar y desestabilizar, desde el vértigo de miedo y el deseo, provocando tanto un distanciamiento —digamos, sano, legal, normativo— como una aproximación —la seducción de lo que habita más allá del umbral, en el espacio sin órbita de la transgresión material, carnal, corporal, orgánica.⁶¹

Un relato similar, en muchos aspectos, a “Los objetos”, analizado en el capítulo anterior, es “Los sueños de Leopoldina”, incluido también en *La furia*. En el primero, la materialización de los objetos perdidos del pasado desborda la cotidianeidad del personaje de Camila Ersky, llevándolo al lugar de lo imposible. En el segundo, Leopoldina es una anciana que hace milagros con los sueños: “Leopoldina soñaba, sentada en la sillita de mimbre. A veces, al despertar, sobre su falda o al pie de la sillita, hallaba los objetos que aparecían en los sueños; pero los sueños eran tan modestos, tan pobres —sueños de espinas, sueños de piedras, sueños de ramas, sueños de plumitas—, que a nadie le asombraba el milagro” (2007a [1959]: 254). El cuento inicia con la búsqueda de otro milagro: el que esperan cada tarde junto al arroyo Ludovica y Leonor, junto a Changuito, el perro narrador del cuento. Ellas, las menores de la familia de Yapurra, esperan el brillo de una luz en el hueco de las piedras y una sombra que aparecería en la orilla del arroyo: la sombra, dicen, “[h]a de parecerse a la Virgen del Valle” (*Ibíd*: 253). Cazadoras rurales de fama y fortuna, Ludovica y Leonor sueñan con aparecer en los diarios con la noticia de la aparición de la Virgen en Chaquivil, escuchando cada noche el llamado de aquella aparición. El caso es que el milagro buscado, como aclara un viejito que se cruza con las niñas en el camino de vuelta a casa, está en la propia casa, con la ancianita Leopoldina. Las niñas de Chaquivil dudan si Leopoldina puede soñar algo más que piedras y espinas. Lo cierto es que Leopoldina no era dueña de sus sueños. La habilidad milagrosa de Leopoldina la obliga, de cierta manera, a no ser parte del orden común de las cosas y, en su extranjería, alterar este orden: ella no salía de casa hace más de treinta años; sin embargo, sabía “como los pájaros, en qué valle, junto a qué arroyo estaban las nueces, los higos, los duraznos maduros” (*Ibíd*: 254). Un apunte de José Bianco sobre la oposición binaria entre lo natural y lo milagroso en los cuentos de *Viaje olvidado*, puede articularse en éste y otros cuentos de *La furia*: Bianco, explica Enrique Pezzoni, elogia en el primer libro de cuentos de Ocampo una fantasía que, “en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos” (en Pezzoni, 2009 [1984]: 217). Lo natural, completa Pezzoni, deviene anómalo, mientras que lo insólito o milagroso, lo que queda fuera del orden común, es vivido como normal por ciertos personajes, que rechazan los códigos y conductas de la normalidad en el espacio social (*Ibíd*).

Esta tensión tiene lugar en el cuerpo de Leopoldina, la milagrosa que pasa desapercibida, la soñadora de espinas que se vuelven reales pero a nadie le importa. Ella, “tan vieja que parecía un garabato”, “[o]llía a tierra, a hierba, a hoja seca; no a persona” (2007a [1959]: 254). La vieja Leopoldina, además, articula una sabiduría del cotidiano rural desde la silla de mimbre donde fuma: ella sabe del mundo sin pertenecer a él, viéndolo pasar desde una postergación que la aloja en sus sueños, pobres para el mundo y las dos niñas de Chaquivil que quieren pertenecer a él, salir en los diarios, poseer cosas que sirvan, piedras preciosas, anillos, collares, esclavas, automóviles.

maravilloso (predominante en un clima de creencias mágicas y sobrenaturales) a través de lo puramente fantástico (donde no se puede encontrar explicación) hasta lo extraño (que explica todas las extrañezas como producidas por fuerzas inconscientes)” (*Ibíd*). Al abarcar una región sin nombre, la narrativa fantástica es el registro de la experiencia imaginaria de los límites de la razón que, según I. Bessière, vincula la falsedad intelectual de sus premisas a una hipótesis de lo no natural o lo sobrenatural: lo fantástico introduce “aquello que no puede ser, tanto en una economía natural como sobrenatural” (en Jackson, 1988: 22-23).

⁶¹ Para Timothy Beal, el monstruo es alerta (“warning or portent”): un exceso que, al causar esa sensación de vértigo en la que se conjugan el miedo y el deseo, cumple la función conservadora política y religiosa de impulsar al sujeto a alejarse del borde (2002: 195).

Cuerpo de la naturaleza, Leopoldina no es dueña de sus sueños, pero tampoco éstos se rigen por códigos que no sean los de una naturaleza en su condición paradójica y subversora: primitiva, resulta inútil; germinal, termina por negar el uso, violar los códigos de la posesión y el valor de lo que puede poseerse. Leopoldina, el garabato que no termina de ser persona, violenta el orden de las cosas desde su profunda insularidad: animal u organismo del campo abierto del norte argentino, donde tiene lugar la historia, gesta una ausencia —la suya propia— que termina por derrumbarlo todo, desaparecerlo, anularlo.

Inmediatamente comenzó a soplar el viento Zonda. Para los cristianos se había anunciado siempre con anticipación, con un cielo muy limpio, con un sol desteñido y bien dibujadito, con un amenazador ruido de mar (que no conozco) a lo lejos. Pero esta vez llegó como un relámpago, barrió el piso del patio, amontonó hojas y ramas en los huecos de los cerros, degolló, entre las piedras, los animales, destruyó las mieses y en un remolino levantó en el aire a Leopoldina y a mí, su perro pila, llamado Changuito, que escribió esta historia en el penúltimo sueño de su patrona (2007 [1959]: 257).

Éste es el peligro de lo monstruoso: su emergencia como el fin radical de la fe de la norma.

En consonancia con la tradición gótica, en los cuentos de Ocampo “el yo femenino o feminizado va adquiriendo diversas figuraciones monstruosas. Si bien en muchas ocasiones se trata de autorretratos en los que los rasgos físicos adquieren características monstruosas (fealdad, deformidades, arrugas, pelos, animalizaciones, etc.), son los rasgos psíquicos y sobre todo, los comportamientos que implican un desorden moral los que más se destacan” (Fangmann, 2007: 52). Éste es el caso del cuento “El goce y la penitencia”, en el que una mujer lleva cada tarde a su hijo pequeño al estudio del pintor Armindo Talas, para que lo retrate: “yo no hacía sino obedecer a mi marido”, dice ella, abriendo el relato hacia una dirección al interior de la restricción que imponen los códigos sociales. Como muchas de las mujeres de Ocampo, ella deshace una estructura desde su matriz: obedecer al marido, seguir una tradición familiar, ser una mujer burguesa que cumple las obligaciones de una mujer burguesa, terminan siendo aristas de un quiebre, el de la norma marital y sus estipulaciones de clase, obvias y cotidianas. Así, este cuento presenta nuevamente la configuración de los sentidos a partir de los pliegues y las rupturas, los desplazamientos y derrumbes de un código social, en general, y familiar, en específico. Éste tiene entre sus gestos de representación la tradición del retrato:⁶² como los antepasados, el hijo de la narradora y su marido debe

⁶² El retrato es el género pictórico de representación de un sujeto. Esta definición, según Rosa Martínez-Artero es, a la vez, simple y compleja, porque está en juego la idea del sujeto y las formas en las que esta idea se ha ido transformando en el género desde lo clásico hasta lo contemporáneo. “Concretamente, lo que se ha venido llamando ‘retrato’ viene a coincidir con las obras realizadas entre los siglos XV y XIX, en las que se advierten algunas características pictóricas constantes: semejanza de forma con el retratado, una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicha semejanza y numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial. Constantes que forman en su conjunto y por su reiteración las especificidades de lo que se conoce tradicionalmente como Género del Retrato; todo ello al servicio de un intercambio simbólico por el que el ser del sujeto pasaba al ser de su imagen y el retratado se constituía en el orden social como alguien distinto a los otros, idéntico a sí mismo, persona; individuo sujeto a su necesidad de ser en comunidad” (2004: 11-12). La pérdida de la función documental del retrato con la popularización de la fotografía no hace desaparecer la idea de verdad depositada en el retrato, que supone un contrato entre pintor, modelo y cuadro (*Ibid.*: 12). Sin embargo, el desprestigio del parecido en el retrato en el siglo XX y hasta hoy, viene de la idea de la modernidad de depositar en la autoría de la obra la voluntad del artista de denominar retrato a un cuadro sin referencias corporales del modelo (*Ibid.*: 13). Pero, más allá de la verdad de la presencia, el retrato ennoblece su cometido y encuentra su sitio en el arte por “el *ánima* (Gian Battista Della Porta), el *doble* (Regis Debray), la *cara* en relación a la *máscara* (Ernst Gombrich), *il voto* y *il viso* (Jean Clair), *espíritu*, *fantasma* o *espectro* (Clément Rosset), *rostreidad* (Jacques Aumont), *rostro* y *semblante*, *testa* y *cabeza* (Thomas Bernhard), o al *casi-cara* (Sartre)” (*Ibid.*: 13-14). Gombrich estudia la importancia de la semejanza en el arte de retratar y sitúa su origen en el filisteísmo. “Evoca el recuerdo de pendencias entre grandes artistas y pomposos modelos con estúpidas mujeres que insisten en que todavía hay algo que no está bien en torno a la boca”. Las estéticas tradicionales proporcionaron a los artistas dos líneas de defensa, que Gombrich explica a través de dos anécdotas. La primera está en la respuesta que Miguel Ángel dio a alguien que observó los retratos de los Medici en la *Sagrestia Nuova*, que no se parecían demasiado al modelo: “¿qué importancia tendrá dentro de mil años cómo fueran realmente estos hombres”. La segunda línea de defensa está en un panegírico sobre Filippino Lippi de Rafael, del que se dice que había pintado un retrato más semejante al modelo que éste a sí mismo: “[e]l trasfondo de esta alabanza es la idea neoplatónica del genio cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad” (1970: 16-17).

retratarse, dejar su imagen perpetuada en las paredes de la casa, integrando la imagen de la familia, prolongándola. En el comedor, cuenta la narradora, estaban los retratos de los bisabuelos “pintados por Prilidiano Pueyrredón; los míos por Fabre, en mi dormitorio; y el de mi padre disfrazado de indio, por Bermudez, en el vestíbulo; y el de una hermana de mi abuela vestida de amazona, por V. Dupit, en el rellano oscuro de la escalera” (2007a [1959]: 294). He aquí el primer gesto de ruptura de la narración: el retrato de la hermana de la abuela disfrazada de amazona, colgado en un lugar oscuro y poco visible de la casa. Desde este signo —que habla de una violación de los códigos sociales y pone en escena el cuerpo de una mujer, la amazonas, fuera de la ley marital y los códigos sociales que la amparan— comienza a desplegarse el cuerpo del personaje principal, la narradora de una historia que, al ejercer la perpetuación de la tradición, sugiere su quiebre íntimo: la representación del goce del derrumbe de la norma, por una parte; y, por otra, la penitencia que, paradójicamente, invisibiliza el quiebre y lo deja convivir en tanto gesto velado de la decadencia de la tradición y sus mecanismos.

Claudia Hartfield propone que la aclaración de la narradora al inicio del relato —“yo no hacía sino obedecer a mi marido”— abre una primera sospecha. Ella —personaje del que nunca se conoce el nombre— justifica antes de narrar, entendiéndose “la obediencia como el primer disfraz que ostenta la narradora: el dato que toma de la realidad es un pretexto para excusarse” (2001: 55). Aparece el primer gesto de una monstruosidad transgresora: la narradora está, digamos, disfrazada de sí misma,⁶³ es decir, estableciendo una distancia entre aquella representación que existe de ella en la sociedad —representación a la que no se ha puesto ningún *pero*, que ella permite y vive, oyendo al marido “como quien oye llover” (2007a [1959]: 294)— y el cuerpo en tanto transgresión que revela la violación a esta representación. Hay, entonces, un cuerpo del vacío, una encarnación de esta distancia y escisión de ella con respecto a sí misma, su representación y aquello que la quiebra. El cuerpo material, el cuerpo aparte (Nancy), termina dando lugar a otro, abriendo paso a una corriente de tensiones, donde los sentidos de la representación se disparan. Para continuar, vale detenerse en la conceptualización de lo monstruoso propuesta por Aristóteles. Como cuerpo monstruoso, el personaje del cuento de Ocampo complejiza tres líneas de sentido del concepto de monstruosidad de Aristóteles, delineado por Marie-Helene Huet: en primer lugar, el extravío o desvío de la naturaleza con respecto al tipo genérico, gesto definido en tanto monstruosidad, en base a la no semejanza o disimilaridad entre un ser y sus progenitores; en segundo lugar, lo femenino como el principio de este extravío o desvío, siendo el monstruo y la mujer parte de un mismo territorio, el de lo disimilar (“La mujer es como un hombre deforme”)⁶⁴ y estando la mujer destinada por naturaleza a contribuir con más figuras de disimilaridad, si no criaturas incluso más monstruosas (2002: 85); en tercer lugar, la característica de la “falsa similitud” del monstruo que, según Aristóteles, en ningún caso es lo que se supone que es, sino que solamente guarda una similitud —falsa— con lo que se supone que es (*Ibíd*: 86). Así, “a pesar de que el monstruo fue definido en primera instancia como alguien que no guarda similitud con quien lo ha engendrado, despliega cierto tipo de similitud —una *falsa* similitud— con un objeto externo a su concepción” (*Ibíd*). Aquí el disfraz, pero el disfraz desgarrado.

La narradora protagonista de “El goce y la penitencia” cruza estas líneas de sentido, matizando sus articulaciones y radicalizando, en la tradición propia, sus alcances. Ella dice actuar en mero signo de obediencia; sin embargo, da a conocer, desde el inicio del cuento, un desacuerdo pasivo con respecto a la orden, es decir, la continuidad de la tradición del retrato. Ella prefiere las fotografías, le gustan más “las instantáneas, con sus ampliaciones”

⁶³ Recordemos la crítica de Victoria Ocampo al primer libro de cuentos de Silvina, *Viaje olvidado*, donde la principal acusación de la hermana mayor es que la menor parece disfrazada de sí misma. Ver el capítulo 2, “La casa”.

⁶⁴ Traducción mía de la cita de Aristóteles en inglés: “The female is as it were a deformed male” (en Huet, 2002: 85).

(Ocampo, 2007a [1959]: 294). Este hecho sugerente entra en tensión con la idea que su marido y ella tienen de los retratos y, abstrayendo, de la representación pictórica.

“Mi marido sostenía que los retratos tenían que parecerse al modelo: si la nariz original era aguileña y horrible, o si era respingada y atroz, la copia tenía que serlo. Había que dejar de lado la belleza. En una palabra, le gustaban los mamarrachos. Yo sostenía que la expresión de una cara no dependía, en modo alguno, de sus líneas ni de sus proporciones, y que el parecido no se manifestaba en meros detalles” (*Ibid.*: 294).

Obediencia y fidelidad con respecto al original, por un lado; por el otro, prefiguración fantástica de la permanencia e infidelidad hacia la tradición. La penitencia comienza una tarde, cuando Santiago, el hijo, se porta mal y la madre decide castigarlo, encerrándolo con llave en el altillo del taller del pintor Armindo Talas. El goce comienza: ella oye el jubiloso paso del hijo dirigiéndose al lugar de su penitencia: “mientras Armindo aprovechaba la oportunidad para mostrarme cuadros, libros, fotografías. Nos miramos en los ojos por primera vez. Él me pidió que me levantara el pelo para admirar mi perfil con la oreja descubierta. Fue como si me ordenara quitarme la ropa” (*Ibid.*: 295). Desde ese momento, la penitencia se vuelve un imperativo y las sesiones del modelo ante el pintor devienen en el tiempo del goce, la traición, la infidelidad traducida a varios niveles. Éstos, los que corresponden con la tradición y la violación de sus códigos y las leyes maritales: desobedecer no pasa por evitar el retrato sino por abyectar su poder, el sentido que éste tiene para la tradición familiar.

El retrato no se parece en absoluto al modelo Santiago, sino que se convierte en viva —retratada— encarnación de la penitencia, la del disfraz: ella encinta, el retrato no pagado del futuro hijo, vástago de la tra[d]ición. La fidelidad con respecto al modelo que proclama y exige el marido se radicaliza: el retrato es, ciertamente, fiel, pero no a un modelo que se haga legítimo en la tradición familiar (Santiago), sino al modelo que la rompe transversalmente, en lo íntimo velado (el hijo de ella y Armindo Talas). Así, por una parte, ella se disfraza de sí misma en cuanto articula la noción de *falsa similitud monstruosa*: parece ser lo que es cuando en realidad no lo es —el retrato pretende ser lo que debe ser, y termina siéndolo, aun cuando esto signifique el quiebre irónico de los códigos que sustentan el imperativo ontológico de lo pictórico en el cuento. Por otra parte, ella es vestigio de una trama familiar oculta, colgada en el rellano oscuro del vestíbulo de la casa: el retrato de la hermana de la abuela vestida de amazonas es ancla germinal de la encarnación del quiebre de la norma. Hija de la no madre, la narradora resemantiza el desvío femenino-monstruoso que propone Aristóteles: el extravío comienza en la mujer, en su deformidad con respecto al hombre, en su condición de amazonas —*sin pechos, sin maridos, devoradoras de hombres*—⁶⁵; y, en el cuento, termina con la mujer, en el desplazamiento de la obediencia al hombre de la casa y a la tradición familiar que éste sustenta, la mujer infiel que prefiere las fotografías y escucha al marido como oír llover. No amazona, pero sí otra, monstruosa en tanto viste el disfraz de la norma, se desnuda y engendra la revelación de este desnudamiento. “Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí” (2007 [1959]: 296).

⁶⁵ Pelasgo, rey de Argos, en *Las suplicantes* de Esquilo, se refiere a las amazonas como mujeres “sin maridos, que comen carne cruda”. Mujer guerrera ateniense que representa el reverso de todos los valores respetados por el macho de la polis. El mito de la mujer guerrera nace en la marginalidad geográfica porque socialmente responde a una descripción subvertida del modelo tradicional de la sociedad ateniense. Las distintas versiones del mito la ubican “frente a una mujer encerrada en casa al cuidado de sus hijos y esposo” y “en el terreno propio de los hombres: guerra, política, negocios e independencia sexual”, como mujer virgen o de una libertad sexual que no puede ser tolerada en la sociedad (Benito, 2002: 241).

¿Dónde estriba, entonces, el quiebre de la representación de los códigos? La fotografía, escribe Barthes, transmite la escena en sí, lo real literal. “Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esa perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*. De esta proposición se hace imprescindible deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo” (1995 [1980]: 13). En primera instancia, atendiendo al cuento de Ocampo, lo real literal de la fotografía choca con la urgencia de la adquisición del retrato, la continuidad de la tradición familiar, que no es otra cosa que, evidentemente, la del disfraz: en los cuadros que adornan la casa de la narradora, el abuelo es representado *disfrazado* de indio y la hermana de la abuela está *disfrazada* de Amazonas. Puede decirse que éstos, como los otros cuadros, albergan semánticamente la paradoja del encuentro entre la mimesis y su actualización, necesariamente desbordante. Preferir mamarrachos, como gustar de las instantáneas y, a la vez, postular que el parecido no se manifiesta en meros detalles, sin embargo, pasa por otra tensión. Dejar de lado la belleza en un retrato que copie con fidelidad radical el modelo, llega en el cuento al extremo de lo real, de la continuidad de la escena que, en este caso, queda fuera de los márgenes del campo de lo real de la norma. En este cuento, la representación, definida por Barthes como el acto de recortar y la unidad del sujeto que recorta y no directamente por la imitación —el cuadro como “simple recorte de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, a todo lo que entra en su campo” (1986 [1973]: 93-94)— se quiebra: representar un modelo inexistente o un modelo que existe más allá de la norma que ha impulsado el recorte, hace que la nada encarne en cuerpo, se nomine en lo desorbitado, se yerga monstruo de la detentación de una violación. El cuadro del tiempo más allá del tiempo deviene fotografía, real literal de lo imposible, instantánea de lo que no es dentro de lo que es permitido, fotografía del gusto, reivindicación de la belleza que no detenta el cuadro de la obediencia disfrazada, otra, femenina, devoradora de límites, monstruosa.

3.4. Los cuerpos subvierten el orden | Tradiciones

“¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?” (Ocampo, 2007b [1970]: 241). Así pensaba Artemia, una jovencita ociosa que dibujaba vestidos extravagantes que luego Piluca, la costurera, cortaba y cosía. En este cuento, titulado “Las vestiduras peligrosas” —publicado en *Los días de la noche*, de 1970— como en el analizado anteriormente, la figura del personaje femenino se comprende a través del quiebre que éste produce en el contexto que habita y los códigos sociales que lo rigen. Tanto la costurera como la cliente, explica Ana Silvia Galán, comunican a través del lenguaje de las vestiduras un código de época que las complementa: “porque quien cose ‘para afuera’, cumple con una sociedad que valora el trabajo de la mujer —que no por eso deja de ser ‘de su casa’—, y quien se viste bien y con coquetería —capaz por sí misma de asegurarle la justa aportación de su sexo— se coloca en el lugar asignadamente ‘femenino’” (2002: 55). Sin embargo, justamente este lugar asignadamente femenino es el que se complejiza en la trama del cuento. Extravagante, Artemia no duda en encargarse vestidos de cortes exagerados y escotes tremebundos, que escandalizan a la costurerita, que medía día a día la indecencia de los vestidos dibujados por Artemia. En este caso, la tensión se aloja entre aquella imagen de mujer que proyecta la jovencita ricachona y la respuesta que ésta imagen recibe, más allá de su contexto, a través de lo que, en noticias de periódico, parecen ser extrañas coincidencias entre la vida de Artemia y mujeres de otros países que visten exactamente igual a ella cuando son ultrajadas. La figura clásica del doble gana en este gesto narrativo una complejidad desbordante. Se puede considerar la extraña coincidencia que hace que una mujer en

Budapest, vestida con el mismo vestido de terciopelo que llevaba Artemia, sea violada por una patota de jóvenes,⁶⁶ como un gesto fantástico que interroga sobre la categoría del carácter, del yo como un todo coherente e indivisible (Jackson, 1986: 82). Siguiendo esta línea de lo fantástico, es posible leer la sucesión de noticias de mujeres ultrajadas como anuncio de aquello que el mundo y sus códigos preparan para Artemia. Así, el cuerpo es nuevamente un espacio de escisión: se puede hablar de un cuerpo femenino asignado y macro, que se presenta fragmentado para establecer los anclajes finales de una serie de códigos, de condena por supuesto, que terminarán por acabar con la vida de la protagonista del cuento. En esta línea, la tensión tiene dos direcciones: por un lado, la de lo fantástico, donde las coincidencias fungen como anuncios y abren el espacio para lo imposible; por otro lado, la anulación de esta imposibilidad develada por el principal matiz de la serie de ultrajes, el de la noticia y el escándalo, la sospecha de la venganza por la subversión femenina que es mirada y que constituye su naturaleza y condena en la mirada del código contra el que arremete.

¿Qué pasa con Martel en esta línea? Uno de los mecanismos de la mirada en el cine de Martel es el de *mostrar ocultando las relaciones*. Los críticos Domin Choi y Emilio Bernini utilizan este término para referirse a la separación formal que la directora realiza en *La ciénaga*, entre la puesta en escena realista y las formas del montaje y el corte: “[l]as operaciones no son visibles o directamente visibles; su virtuosismo no está en mostrar algo, sino, por el contrario, en ocultar, o *mostrar ocultando las relaciones*” (2001: 153; énfasis mío). Evidentemente, en el cine de Martel el gesto de la mirada quiebra sus propias fronteras: mirar es describir, pero también desestructurar, desmembrar, desorbitar los cuerpos que se miran. En esto, como lo hemos venido analizando, radican los gestos monstruosos que señalan y, a la vez, quiebran las estructuras y códigos de lo real. Podemos llevar la reflexión desde lo formal a una más íntima de las relaciones entre los personajes y, específicamente, las mujeres y los niños. En toda su obra, Martel privilegia una suerte de *empantanamiento* del relato, en el que los cuerpos que protagonizan las acciones son puestos continuamente en una confrontación que matiza sus diferencias y revela una perspectiva, la de la decadencia, el peso de la repetición. Si en los personajes femeninos e infantiles de Ocampo veíamos una especie de subversión velada de los códigos explícitamente consolidados, este grupo de personajes de Martel se configura a través de una tensión similar entre la reafirmación de un modelo y el orden que lo acoge, y la subversión de este modelo y la escisión de determinado orden. Las niñas o adolescentes escandalosamente santas, las mucamas de estratos sociales bajos y las madres sometidas a la repetición de un modelo familiar y social, todas ellas articulan una manera particular de ver el cuerpo femenino como un cuerpo social del quiebre, donde el cierre de los códigos acaba hiriéndose con la vindicación abyecta de la pasión.

El cuerpo, apunta Nancy, es una envoltura que contiene lo que luego hay que desenvolver: “[e]l desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo” (2007: 16). El cuerpo, así, necesariamente se define por su *afuera*, es decir, por aquello que nunca alcanza a proyectar por completo. En tanto encarna y es diferencia, radical, propia y extraña, el cuerpo determinaría su legibilidad en el mundo en una interacción continua con otros cuerpos: los cuerpos no dejan de mandarse señales entre sí, recordando su diferencia, su soportable deformidad (*Ibíd*: 18). “El cuerpo no es un *esse* aislado, es siempre para otro en relaciones recíprocas. En este sentido, el pacto que la comunidad le impone pasa a ser reconocido cuando se *graba como recuerdo*” (Sánchez, 2005: 80). El cuerpo para otros en tanto recuerdo

⁶⁶ Esta historia es similar a la de la protagonista del cuento “Lejana” de Julio Cortázar, publicado en el volumen *Las armas secretas* (1959). En el relato, Alina Reyes *recuerda su futuro*: una mujer mendiga en Budapest, que sufre el frío y es maltratada. La articulación de los temas del doble y el espejo, el azar y la fatalidad, y el mecanismo narrativo formal de la alteración de los tiempos a través de una ambigüedad de la voz narrativa, su tiempo y lugar, pueden leerse como un intertexto del cuento de Ocampo, en el que la prefiguración y actualización de la fatalidad ocurre a través de un desplazamiento.

implica la instauración de un sistema del recuerdo, que bien podemos llamar, en el caso de Martel y Ocampo, la tradición, familiar o social, que se constituye a partir de una serie de imperativos determinados en el imaginario de los sujetos y, por lo tanto, en el accionar de sus cuerpos en el mundo. La instauración y la transgresión de las tradiciones familiares en ambas autoras se articula a través de la relación entre la mirada y la memoria: ambas escrituras —una textual y la otra audiovisual— se encuentran en la reivindicación del gesto de la mirada. Ya sea desde la figura del *voyeur* o desde la construcción de un realismo de observación, el cuerpo es objeto de una auscultación que termina por arrojarlo fuera de sí mismo, desplegando la materia interminable de su tránsito por el mundo y sus códigos. Así, mirar es imaginar un cuerpo a partir de aquello que puede recordarse de este interminable despliegue de su adentro hacia fuera, hacia el mundo en el que se confronta con otros cuerpos. El cuerpo que construyen las tradiciones para sí —el cuerpo femenino particularmente— se yergue perfecto, en tanto modelo, a partir de aquello que quiere restituirse y aquello que deliberadamente quiere ser destituido de cualquier posibilidad de redención.⁶⁷ Hacer cuerpo es recordar aquello que redime a los cuerpos de los sujetos para un determinado orden, olvidando todo lo que —si es recordado— podría romper con este orden. La tradición se instauraría en esta tensión de recordar y olvidar: como el cuadro de la tía amazona del cuento “El goce y la penitencia” de Ocampo, lo que debe permanecer en el olvido se guarda en un lugar donde nadie puede mirar y, por lo tanto, donde se anule cualquier posibilidad de recuerdo y redención de lo que ya ha sido. Que *lo sido* sea *lo que tiene que ser*: que lo que no puede ser *no haya sido* si *no ha sido mirado*.

En una escena de *La Ciénaga*, Tali y su familia se dirigen a la casa de Mecha, para visitarla después del accidente que la dejó postrada en cama. Tali dice que Mecha puede terminar como su madre: encerrada en su cuarto, con un marido bueno para nada y sus hijos alrededor. El marido de Tali le dice que “no hay que hablar de eso frente a los chicos”. Tali contesta: “Sí hay que hablar, porque después las historias se repiten”. Sin embargo, la propia historia familiar de Tali matiza su afirmación: Mecha, apunta David Oubiña, gobierna su casa, desprecia a su marido —“un inepto despojado de todo derecho y de toda obligación conyugal” (2007: 32)— mientras que Tali es una mujer completamente sometida a su marido, capaz de deshacer los planes de su mujer de viajar a Bolivia para comprar útiles escolares,⁶⁸ que él termina comprando en Salta en clara demostración de su poder familiar (*Ibíd*: 33). Consciente de la repetición de las historias, vale decir, de la instauración de modelos femeninos en la tradición familiar, Tali no es verdaderamente capaz de superar el modelo que su propia tradición le ha impuesto: aunque los maridos de Tali y Mecha sean completamente diferentes —el primero, trabajador y *buen padre*; el segundo, borracho e inútil— la constitución de las tradiciones es la misma: si Mecha puede acabar igual que la madre, sin quebrar la figura de ésta con su propia historia, Tali tampoco puede deshacerse de un dominio que amputa sus decisiones y la deja por debajo del marido de aceptable bonhomía. Ninguna de las dos puede quebrar verdaderamente los moldes que les han sido dados. En ambos casos, el cuerpo se desenvolvería, siguiendo la propuesta de Cecilia Sánchez, en tanto portador de “signos que la violencia y los deseos colectivos imprimen en

⁶⁷ Refiriéndose a la fotografía, John Berger apunta: “La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado. Si un ojo sobrenatural ve todos los acontecimientos de forma instantánea, fuera del tiempo, la distinción entre recordar y olvidar se transforma en un juicio, en una interpretación de la justicia, según la cual la aprobación se aproxima a *ser recordado*, y el castigo, a *ser olvidado*” (1998: 73-74).

⁶⁸ Bolivia, en los planes de Tali y su no realización, representa un lugar imposible, al que acceder es una radicalidad finalmente truncada. Esta condición boliviana de espacio imposible, referido en su condición de inaccesibilidad, exotividad e incalculable lejanía, en fin, radical abyecto, es el gesto articulador del cortometraje *Bolliwood*, de Sergio Bastani (Bolivia, 2015). A través de la herramienta del found-footage, el film de Bastani recoge muchísimas escenas de películas y series de televisión que nombran a Bolivia, por ejemplo, como el lugar de niños descalzos que buscan padres adoptivos (*Manhattan*, de Woody Allen; Estados Unidos, 1979), el país del narco Alex Sosa —algunos dicen, inspirado en el narcotraficante boliviano Roberto Suarez (*Scarface*, de Brian de Palma; Estados Unidos, 1983); el origen de unas lagartijas voladoras que invaden Springfield (*Los Simpson*, episodio “Bart the mother”, décima temporada; guión: David. X. Cohen; Estados Unidos, 1998); o el país donde los útiles escolares son más baratos que en Salta, Argentina (*La Ciénaga*, de Lucrecia Martel; Argentina, 2000).

él. Signos que se dan a leer como cicatrices que perduran como restos después del conflicto” (2005: 83). La posesión de uno sobre su cuerpo se presenta nuevamente, para Mecha y Tali, como una paradoja: atravesado de historia, el cuerpo me posee en tanto yo lo poseo como certidumbre desgarrada: estoy sentado sobre mi cuerpo, dice Nancy, pero la historia ha sentado también su cuerpo en mi cuerpo.

3.5. Los cuerpos tienen un lugar | Clases

Las articulaciones del cuerpo con la historia, la memoria y las tradiciones, se complejiza más en el análisis de las relaciones de clase en los tres filmes de Martel. En el primero, las diferencias de clase se establecen a partir del poder de un grupo sobre otro: esta diferencia, presente para todos los personajes, se fija en un esencialismo racial que debería, según el crítico David Oubiña, impedir toda confusión entre patrones y sirvientes, pero no lo hace (2007: 36). Veamos, por ejemplo, la relación entre la hija de Mecha, Momy, y la sirvienta Isabel: aunque la adolescente diga que Isabel es una “china carnavalera”, aunque su hermano y su madre se refieran a ella con desprecio usando el término “colla”, a pesar de esto, Momy no puede estar sin Isabel y la relación que establecen ambas implica una intimidad que roza tanto lo fraternal como lo sexual. Momy está obsesionada con Isabel: la persigue, vive pendiente de sus movimientos. Isabel la trata como quien trata a una hija que no soporta, pero que tampoco puede abandonar a su suerte. Es una relación asfixiante: por una parte, Momy busca situarse *más arriba* que Isabel, ejerciendo un poder de clase —que no ha aprendido, sino que forma parte de un cuerpo de la tradición de la que ella es parte—; por otra parte, Isabel guarda una intimidad maternal con Momy, con quien pasa tiempo echada en cama, en un tedio que se intensifica con el calor y la presencia de una naturaleza incontenible que ocurre tanto afuera como adentro de la vieja casa. Momy está enamorada de Isabel: Momy “es la única que ama en el filme” (*Ibid*: 37) y, nada casualmente, es la única que percibe con verdadera cabalidad el peso del destino que impone la tradición, cuando le grita a su madre “Yo sé cómo termina esto, vos no vas a salir más del cuarto, como la abuela”. Para Mecha, Isabel es sólo una india a quien acusa, siempre que puede, de robar las toallas; para Momy, Isabel representa su vínculo más intenso, aquel donde se debaten tanto el desprecio de clase como la necesidad de amor que borra las fronteras y las diferencias heredadas por la tradición. La borradura de estos límites que se quieren intocables e imperecederos,⁶⁹ se quiebra de forma singular en la fiesta con la que cierra el filme: el baile popular de Carnaval. La perspectiva del relato parece dar un vuelco: ahora son los patrones, representados en el hijo José, los que están fuera de lugar, los otros que no caben en la fiesta y terminan humillados, al menos en un nivel superficial. La golpiza que recibe José, el hijo mayor de Mecha, por acosar a Isabel en el baile, no significa un restablecimiento de poderes y los espacios de estos poderes: la tradición no se borra del cuerpo, pero en éste permanecen las cicatrices del desgarro —que siempre estuvo ahí.

⁶⁹ La tradición funciona, ante todo, como un cuerpo: es material, denso e impenetrable, escribe Nancy. Penetrarlo es dislocarlo, agujerearlo, desgarrarlo (2007: 13). El desgarro de la tradición es un hecho de cuerpo en el caso de la relación entre patrones y sirvientes en *La ciénaga*, en particular, en la relación estudiada entre Momy e Isabel.



Isabel (Andrea López) y Momy (Sofía Bertolotto).
La ciénaga.



El teremista se prepara para cerrar la convención de médicos en el hotel.
La niña santa.



En la carretera del accidente.
La mujer sin cabeza.

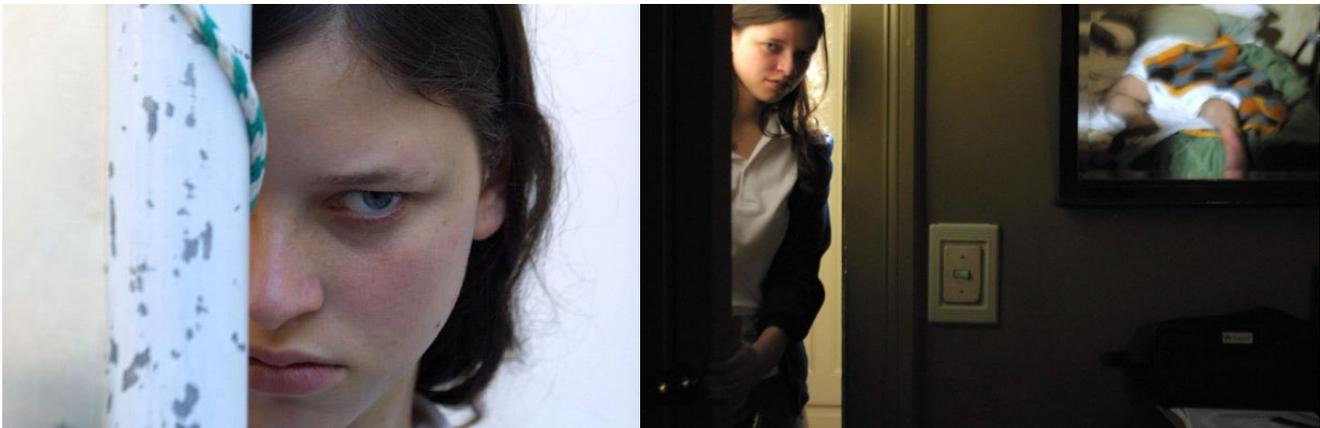
Lo que pasa en *La mujer sin cabeza* es más radical. Se puede recordar el inicio del relato, el estado particular que atraviesa la protagonista Vero y que tiñe a la película de una atmósfera de incomodidad. Ella maneja en la carretera, su celular suena, lo busca en la cartera y deja de mirar la ruta: cree haber atropellado *algo* —no necesariamente *alguien*—, se queda aturdida unos segundos y parte, sin haber salido del carro para ver lo que pasó. Vero —lo sabremos mientras nos acercamos al final de la película— atropella a un niño que, en la escena inicial, jugaba con otros en el canal al lado de la ruta. Estos niños son indígenas, “indios” o “collas” en el lenguaje de los patrones y, más allá de la diferencia racial, estos niños forman parte del grupo de sirvientes: el niño que atropella Vero trabaja con el artesano ceramista al que ella y su cuñada Josefina encargan macetas. A esto puede sumarse la manera en la que Vero cuenta el incidente: “¿a qué le diste?”, le preguntan; “se me cruzó un perro”, contesta. Tanto la cosificación del niño atropellado, como su animalización en la breve explicación de Vero, posibilitan su condición impune —condición de clase, por supuesto, y de los extremos poderes de ésta. Cuando Vero le dice a su marido que cree haber matado a alguien en la ruta, lo que sigue, según el análisis de Leila Guerreiro, es el fin de la inocencia: “no importa qué es lo atropellado, sino qué está dispuesta a hacer, y a consentir que otros hagan por ella, para olvidarlo” (2008). Las diferencias de clase, como en *La ciénaga*, están presentes para los personajes y terminan definiendo la vida de éstos, pero no tienen fronteras imborrables: quien finalmente le da algún tipo de consuelo a Vero es un empleado de la piscina, en una escena en la que ella llora frente al espejo del baño: suena un duro golpe de puerta, un hombre con uniforme entra y se encuentra con Vero llorando; él la abraza, ella llora más fuerte. Ésta es la dimensión política de la película de la que habla el crítico argentino Quintín: “[e]s la película más trabajada en la puesta de cámara y el sonido, la más fina en el humor, la más ambiciosa en el retrato de una sociedad en la que el poder político, la posición social y el apellido funcionan como el hilo conductor de la larga sucesión de injusticias que se remonta al feudalismo de Patrón Costas y pasa por la dictadura de Videla” (2008). La impunidad gana una complejidad mayor al ser contrapuesta al tema del duelo: ¿es, finalmente, dolor por una pérdida lo que experimenta Vero?, ¿acaso es posible sentir la pérdida de algo marcado como otro y ajeno?, ¿qué pasa si este otro es una posesión naturalizada por la tradición?, ¿qué se llora?, ¿qué se ha perdido y qué permanece?

La pregunta para el crítico argentino Diego Lerer vendría a ser otra: ¿qué se niega? *La mujer sin cabeza* es una película sobre la negación, y la historia argentina es una historia de negaciones, escribe Lerer (2008). Estas negaciones, según el crítico, se construirían alrededor de la percepción, hasta convertirla en una cómoda prisión (Ibíd): ésta vendría a ser la de la memoria que hace el cuerpo de la tradición. Lo hemos dicho ya de cierta manera: las obras de Martel parecen establecer la cronología de un determinado sistema social, en el que *La mujer sin cabeza* se establece como la etapa lógicamente posible después de las historias de *La ciénaga* y *La niña santa*. Es así que la consumación de la tercera película de Martel radica en su capacidad de revelar las configuraciones supuestamente inalterables del código social y familiar: sirvientes y patrones constituyen dos grupos humanos diferentes que no dejan de tocarse y confrontarse, en una tensión de múltiples aristas, donde los cuerpos de los sujetos se definen justamente a partir de lo que no deberían: el cuerpo social está desgarrado en cuanto la decadencia, según señala Martel, funge como una suerte de esperanza (Guerreiro, 2008).⁷⁰ La caída, en este sentido, articula un desarreglo que altera el funcionamiento regular de la maquinaria y el imaginario sociales. Este desajuste, sin embargo, no termina de quebrar la percepción que ha construido la tradición y que, en el segundo y el tercer filme de Martel, se patentan a través de una elección formal tremendamente sugerente: el desenfoque de ciertos cuerpos, la ubicación de éstos, la distancia con respecto a la cámara, la manera en la que la mirada es atravesada por ciertos cuerpos. El uso de primeros y primerísimos planos, que complejiza la articulación de la

⁷⁰ “En un mundo en el que la injusticia y la pobreza están concebidas como parte del sistema, la decadencia es una esperanza”. Lucrecia Martel en “El optimismo de la decadencia”, entrevista realizada por Leila Guerreiro para *El País* de España, el 15 de noviembre de 2008.

unidad corporal de los personajes de Amalia en *La niña santa*, y Vero en *La mujer sin cabeza*, se contrasta con una borradura, casi empañamiento de los cuerpos de las sirvientas y mucamas en ambas películas. Hay una especie de condición espectral en estos personajes: las mucamas interrumpen los diálogos entre Helena y el Doctor Jano en *La niña santa*, como figuras fantasmales que atraviesan la escena; los sirvientas van y vienen detrás de las patronas de *La mujer sin cabeza*, donde, como ya dijimos, los que están *abajo* son cosas o animales antes que personas y la negación su cuerpo es el encubrimiento de una muerte real.⁷¹ El comentario de Tali en *La Ciénaga*, a propósito de la aparición de la figura de una virgen en un tanque de agua en una casa del pueblo, es lapidario: “uno ve lo que puede”.

Uno ve lo que puede y el registro de esta mirada es el registro de lo que es posible construir en ella. La escritura de la mirada es desestructurante: el orden y el cuerpo de este orden se desgarran, cuestionando su organicidad y su funcionalidad. En esta mirada escrita, el orden en tanto sistema de memorias y repeticiones de la tradición, se borrona y da cabida a lo que no es posible, no debiera serlo, no debiera existir. La latencia y el desplazamiento del desgarramiento es la esperanza, dice Martel: una ve lo que puede, sí, y esto es poderoso desde ciertas perspectivas, desde ciertos personajes, ubicados en un intersticio, portadores de una diferencia monstruosa porque incomoda en tanto denuncia, revela en tanto destruye, ostenta lo real en cuanto lo desconfigura. Ahora, cómo esta escritura interviene, digamos, esa realidad a la que interpela. En una entrevista reciente, Lucrecia Martel cuenta cómo una señora en Salta, después del estreno de *La ciénaga*, le habló sobre su película en la panadería a la vuelta de su casa: “me dijeron que en esa película se ve bien cómo nos tratan’. Y yo digo, eso pasa en Salta hace siglos, ¿por qué uno lo logra ver en una película? Si es igual a lo que pasa en tu casa, no es más subrayado, ¿por qué cuando lo ves en la pantalla te choca? Eso es la fuerza del cine: lo que no ves a la vuelta tuya, de golpe sí lo ves en una historia reproducida en la pantalla” (2014). Esta fuerza de la ficción de la habla Martel interpela más allá de sí misma: no se trata de reproducir una realidad, sino de leerla, hacer de ella un especie de dispositivo de alteración de la mirada. Esta ficción incomoda no porque revele una verdad, no porque nos explique una manera de vivir, sino porque la afecta, la mira *en verdad*, para la verdad de la ficción. Y la emergencia de esta verdad es siniestra.



Amalia en la piscina y frente a la habitación del Dr. Jano. *La niña santa*.

⁷¹ En una entrevista en la revista *La fuga*, Lucrecia Martel cuenta que la idea de *La mujer sin cabeza* surge de los numerosos accidentes de carretera ocurridos en Argentina en la década de 1990: “[...] fue la era de la 4x4 en la Argentina, en donde había gente que atropellaba a otros y se iba. Y no uno, ¡muchos! [...] Y te digo, deben haber existido diez casos conocidos en el año de conductores que abandonaban a personas que habían atropellado. Y algunos muy conocidos, porque involucraron a gente del espectáculo” (2014).



Vero frente al espejo y junto a su sobrina (Inés Efrón).
La mujer sin cabeza.

3.6. Los cuerpos ven | Filtros y registros

Una ve lo que puede, sí, y esto es poderoso desde ciertas perspectivas, desde ciertos personajes, ubicados en un intersticio, portadores de una diferencia monstruosa porque incomoda en tanto denuncia, revela en tanto destruye, ostenta lo real en cuanto lo desconfigura. Por ejemplo, el registro de la pasión y la búsqueda de la gracia en *La niña santa* terminan por trastocar aquellos caminos de la comprensión de lo divino a través de la articulación entre la perversidad y la inocencia de la búsqueda de la protagonista. Esta inocencia no es solo un ideal de este orden trastocado, que es volcado, sino una vocación del registro de la búsqueda: Amalia ve lo que puede ver. Podemos complejizar más esta noción de inocencia con la propuesta de Silvia Molloy a propósito de lo que ella llama una *simplicidad inquietante* en los cuentos de Silvina Ocampo narrados por niños o niñas:

Entre el cuaderno y las fotografías, entre la propiedad y la piedra, se insinúan crímenes perfectos, pecados mortales, razas inextinguibles, expiaciones y liebres doradas. La lección (creo adecuado llamarla así) de Silvina Ocampo es por cierto básica, como no lo son los manuales que declaran serlo. Básica porque toma en cuenta todo —lo decible y lo no decible, lo prestigioso y lo secundario, lo terrible y lo trivial— y lo cuenta todo, sin prejuicio ni cobardía. Sabe que por una llave rota o una jaula de mimbre se puede ir al Infierno, que por un papel de diario o una taza de leche al Cielo (*F*, 219). Sabe también que en la literatura no hay cielos ni hay infiernos, sí un pecado inevitable, o una inevitable inocencia que es la escritura (1978: 241).

Esta inevitable inocencia de la escritura aparece en dos cuentos de *La furia*, “La casa de los relojes” y “Las fotografías”. En ambos, los narradores ensayan relatos de situaciones de una crueldad extrema en el que el orden desgarrado y el desgarro como tal habitan, se desenvuelven en una tensión continua. Este encuentro construye un *puro lugar literario*, donde no hay desdén, ni patetismo ni resentimiento, sino placer en la exploración de las posibilidades de un mundo limitado, pequeño, cotidiano, donde nada tiene de malo, donde todo funciona (*Ibíd*: 248).

En el primer cuento, “La casa de los relojes”, un niño es bueno escribiendo composiciones y ejercita haciéndole cartas a la señorita maestra. El niño cuenta lo que ocurre en los últimos días de las vacaciones, en específico, uno

de los acontecimientos: la fiesta que dio Ana María Mause para el bautismo de Rusito, los invitados y lo que ocurre con uno de ellos, el relojero Estanislao Romagán. “¿Usted recuerda aquel relojero jorobado que le compuso a usted el reloj? ¿Aquel que en los altos de esta casa vivía en esa casilla que yo llamaba La Casa de los Relojes, que él mismo construyó y que parece de perro? ¿Aquel que se especializaba en despertadores? ¡Quién sabe si no lo ha olvidado! ¡Me cuesta creerlo!” (2007a [1959]: 193, 194). La forma epistolar del cuento sitúa a un yo enunciativo que articula todo su discurso frente a un tú que, en este caso, promueve la enunciación y, de manera indirecta, es sujeto de su corrección. Esta situación de enunciación, sin embargo, no se realiza sino en la alusión a un tú que antecede a la situación, pero que no está presente en ella más que a través de la escritura, del signo que lo evoca. Y esta presencia habita un espacio de ejercicio y enseñanza, figurándose como una suerte de espectralidad que, sin demandar u ordenar, impulsa un hacer concreto de la evocación: la de las composiciones en las que “me ha distinguido”, lo que puedo ver y su registro *en* esta forma de escritura. Según Silvia Molloy, se trata de una ilusión de diálogo —la maestra no contestará nunca la carta, o no lo hará en el espacio de esta ficción— que revela una sabia y sabida soledad del narrador (1978: 250).

Es en esta soledad donde es posible la enunciación del hecho central de la narración del niño: la muerte del relojero jorobado en la fiesta. Es tarde ya cuando Estanislao Romagán llega a la fiesta, vestido y peinado, disculpándose por llevar un traje arrugado; todos lo reciben con entusiasmo, le dan de beber y comer, una muchacha le pone una flor en el ojal del saco, las señoras se le acercan para mostrarle sus relojes descompuestos y él promete arreglarlos sin cobrar nada. Siguiendo la iniciativa de Gervasio Palma, el de la tintorería, toda una comitiva de la fiesta decide ir a planchar el traje de Estanislao. En el lugar, Estanislao pregunta si se saca el traje y le contestan que se lo plancharan puesto y también plancharán la giba.

Estanislao se acomodó sobre una mesa larga, como le ordenó Nakoto que estaba preparando las planchas. Un olor a amoníaco, a diferentes ácidos, me hicieron estornudar: me tapé la boca, siguiendo sus enseñanzas, señorita, con un pañuelo, pero alguien me dijo “cochino”, lo que me pareció de muy mala educación. ¡Qué ejemplo para un chico! Nadie se reía, salvo Estanislao. Todos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos. Traían trapos húmedos, frascos, planchas. Aquello parecía, aunque usted no lo crea, una operación quirúrgica. Un hombre cayó al suelo y me hizo una zancadilla que por poco me rompo el alma. Entonces, para mí al menos, se terminó la alegría. Comencé a vomitar. Usted sabe que tengo un estómago muy sano y que los compañeros de colegio me llamaban avestruz, porque tragaba cualquier cosa. No sé lo que me pasó. Alguien me sacó de allí a los tirones y me llevó a casa.

No volví a ver a Estanislao Romagán. [Ocampo, 2007a [1959]: 196).

El hecho central de los acontecimientos de la fiesta de bautismo de Rusito es narrado con el mismo tono del resto de la carta: contar algo, ejercitar la escritura. Esta motivación se encarna en un asesinato cruel que el narrador *motivado* a la enunciación refiere con esa *inevitable inocencia*, que refiere todo, sin discriminar. Es como si el filtro que requeriría el horror para ser relatado hubiera sido removido: lo que desconcierta al lector —que presiente, en primera instancia, y después comprende a cabalidad lo que ha ocurrido— no es tanto el asesinato como su referencia sin prejuicio ni cobardía (Molloy). El pudor que el lector esperaría encontrar en el relato de la experiencia de observar una tortura corporal no tiene cabida en el narrador de 9 años: lo que él hace es contar sin filtrar, porque se trata de un ejercicio, en el que sus habilidades de lenguaje deben ser desarrolladas y, virtualmente, son susceptibles de corrección. Podemos comprender esta articulación como la mezcla de ingredientes inesperados (Balderston, 1983: 745): un niño y un asesinato; el relato de un asesinato en la carta de un niño; la forma epistolar de motivación didáctica y la observancia infantil del horror. La articulación de estos elementos y la elección de una lectura sobre la representación de ellos en el cuento lleva al análisis de la economía

del horror en este y otros cuentos de Ocampo: la narración desde una perspectiva infantil implica la puesta en escena del horror donde lo decible y lo no decible se encuentran, chocan y desestructuran una lectura, digamos, esperada del horror, su referencia y su relato. Es, en este punto, donde nuestra lectura difiere un tanto de la de Daniel Balderston: no se trata, creemos, de que narradores como este niño apenas entiendan lo que cuentan (*Ibíd*: 747), sino de que su comprensión del horror es, fundamentalmente, inclusiva. Uno ve lo que puede y lo cuenta como puede. Mejor dicho, lo cuenta porque puede.

Hay otros dos ingredientes incompatibles que se encuentran en el relato del niño: la escritura con fines didácticos y la emergencia de lo siniestro para, de forma ulterior, arribar a la abyección. Repitamos: el niño escribe porque quiere ejercitar su escritura. Por esta motivación, la escritura sigue un esquema que busca esencialmente tres cosas: el correcto uso del lenguaje; el orden y la claridad en la narración de hechos; y la articulación de un deseo de aprobación, una especie de correlato de subjetividades, de activación *práctica* de la enseñanza *teórica*. El primer aspecto es rastreable en la finísima puesta en práctica del aprendizaje escritural: *señorita, escribo con signos de admiración e interrogación, puntos y comas*, pareciera decir/demostrar el niño. El segundo aspecto se encuentra en la estructura de la carta: exponer un objetivo; el tiempo y el lugar de la práctica (“Le escribo mientras ronca Joaquina. Es la hora de la siesta y usted sabe que a esa hora y a la noche, Joaquina, porque tiene carne crecida en la nariz, ronca más que de costumbre”; 2007a [1959]: 193); la narración ordenada de los hechos que se contarán, escritos con principio, desarrollo y desenlace (el inicio de la fiesta, la llegada de Estanislao y su muerte en la tintorería), protagonizados por una serie de personajes (el relojero, la comitiva de hombres enfiestados que lo matan, la madre, Joaquina y algunos pocos personajes del festejo con los que el narrador se encuentra circunstancialmente), en un tiempo y lugar definidos. El tercer aspecto se refiere a las continuas alusiones al lector de la carta, la señorita profesora de lenguaje –alusiones que son propias del lenguaje epistolar y que confirman el objetivo de la misiva (“Usted no me creará [...]”; *Ibíd*: 194); “Esas cosas no se hacen con un chico, ¿no le parece, señorita? (194); “Esas cosas son para grandes, ¿no le parece, señorita?” (*Ibíd*: 195); “Era la primera vez que yo oía esa palabra [giba], pero por la conversación me enteré de lo que significaba (ya ve que progreso en mi vocabulario)” (*Ibíd*: 196). Estos tres aspectos conforman un buen hacer del lenguaje, un seguimiento correcto de su uso, de los códigos que lo amparan. Y con ellos, de los códigos que garantizan la posibilidad de representación de una realidad, valga la redundancia, posible.

Sin embargo, este primer ingrediente es intervenido, en él emerge otro nivel, que funge como latencia y se consolida en tanto hecho con la muerte del relojero y su registro en la escritura del niño. En primer lugar, la narración evade un posible tropiezo que podría desestructurarla: el narrador consiguió papel de carta pero éste no tiene líneas “y la letra se me va por todo lado” (*Ibíd*: 193). Por esta razón, el niño escribe en el cuaderno de deberes, para evitar que el lenguaje quede chueco. Pero esta evasión primera no parece ser suficiente para evitar la emergencia de una serie de gestos que sugieren la desconfiguración de estos códigos de garantía de lo posible. Al evocar la imagen del relojero, el niño le dice a la señorita: “Usted no me creará, pero era tan agradable oír las campanillas diferentes de todos los despertadores en cualquier momento y los relojes que daban las horas mil veces al día” (*Ibíd*: 194). El tiempo en la casa del relojero es diferente, no es lineal, o su linealidad encuentra su confirmación y su negación a la vez, en la repetición imposible. Antes de dirigirse a la tintorería, el narrador es obligado por Iriberto a beber un licor para *ser un hombre*: esto, para el narrador, es algo que *no se le hace a un chico*. Los hechos que siguen no confirman una transición, pero es posible entender la comprensión y la narración de los hechos en tanto *afectadas* por esta especie de acto de iniciación. Desde ese momento, de forma insistente, el mundo y los hombres que lo habitan comienzan a caer, literal y metafóricamente. Las señoras de la fiesta llevan relojes pulsera descompuestos o rotos (*Ibíd*: 195); los hombres van hacia la tintorería “cantando una canción que

desafinábamos o que no existe” (*Ibíd*); llegan al lugar, abren la puerta y “todos nos agolpábamos y ninguno podía entrar” (*Ibíd*: 195-196); dispuestos a la operación quirúrgica, “[t]odos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos” (*Ibíd*: 196); finalmente “[u]n hombre cayó al sueño [...] Comencé a vomitar [...] No sé lo que me pasó” (*Ibíd*). En este pequeño mundo relatado correctamente emergen una serie de gestos que hacen caer a los códigos, a quienes los encarnan: esos hombres agolpándose sobre sí mismos, cayendo, vomitando, fuera de sí, sin saber lo que les ha pasado. La iniciación del narrador es, así, la experiencia de una abyección de sí que no es rehuida: la narración correcta es la consumación de una demanda atendida de lo abyecto que pulveriza al sujeto, que encuentra lo imposible en sí mismo (Kristeva, 1998: 12). Si esta abyección es el reconocimiento de una falta fundante “de todo ser, sentido, lenguaje, deseo”, no se trata de la pérdida de la inocencia de un lado del texto —el del yo enunciante— sino de los códigos que sostienen al lenguaje que ampara al tú vacío, confirmación de la soledad: nosotros, los lectores, señoritas de la lengua enfrentados al desmoronamiento que nos hace, a la inocencia inevitable de una escritura que nos solicita y pulveriza simultáneamente.

En “La casa de los relojes” nunca nos enteramos el nombre del niño que escribe la carta. Ésta aparece firmada con la abreviación de N. N.: Nomen Nescio, Ningún Nombre, No Name, Natalia Natalia.⁷² Este vaciamiento del lugar del yo enunciante, con la borradura o desconocimiento de su nombre, sugiere también la abyección de sí de la que es sujeto la voz: es, siguiendo a Kristeva, un arrojado “que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (*Ibíd*: 16). Una experiencia situacionista similar se encuentra también en el cuento “Las fotografías”, en el que somos testigos de la muerte de un cisne en la tortuosa y larga sesión fotográfica de su fiesta de cumpleaños. La historia de Adriana es contada por una de las invitadas a su fiesta de cumpleaños:

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada por los invitados. Tenía una falta muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas, en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente, no se notaba en su rostro (2007a [1959]: 213).

El cuento es el relato de la fiesta de cumpleaños de Adriana, una niña de 14 que desde hace un año “se ha debatido entre los brazos de la muerte, ha quedado paralítica” (*Ibíd*: 215). Siete fotografías quedan como marcas del dolor y confirmación de esa vocación por la desdicha anunciada por la narradora. Fotografía 1: “Adriana, a la cabecera de la mesa, trataba de sonreír con sus padres” (*Ibíd*: 214). Fotografía 2: “[...] los hermanitos, las tías y la abuela se agrupaban desordenadamente alrededor de Adriana, tapándole la cara” (*Ibíd*). Fotografía 3: “Adriana blandía el cuchillo, para cortar la torta, que llevaba escrito con merengue rosado su nombre, la fecha de su cumpleaños y la palabra FELICIDAD, salpicada de grageas. —Y si los pies salen mal. —No se aflija —respondió el amable Spirito—, si quedan mal después se los corto. Adriana hizo una mueca de dolor y el pobre Spirito tuvo que fotografiarla de nuevo, hundida en su silla, entre los invitados” (*Ibíd*). Fotografía 4: “[...] sólo los niños rodeaban a Adriana; les permitieron mantener las copas en alto, imitando a los mayores” (*Ibíd*). Fotografía 5: “[...] terminó en un trueno de aplausos. Desde afuera, la gente decía: —Parece una novia, parece una verdadera novia. Lastima los botines” (*Ibíd*). Fotografía 6: “La tía de Adriana pidió que fotografieran a la niña con el abanico de su suegra, en la mano. Era un abanico con encaje de Alenzón, con lentejuelas, y cuyas varillas de nácar tenían pequeñas pinturas hechas a mano. El pobre Spirito no juzgo de buen gusto introducir en la fotografía de

⁷² En jerga policial, N. N. es la abreviación de Natalia Natalia. Es el código utilizado para referirse a una persona de identidad desconocida.

una niña de catorce años un abanico negro y triste, por valioso que fuera” (*Ibíd.*). Fotografía 7: “La desgraciada de Humberta logró introducirse en el retrato en primer plano, con sus omóplatos descubiertos y despechugada como siempre. La acusé en público por la intromisión, y aconsejé al fotógrafo que repitiera la fotografía, lo que hizo de buen grado. Resentida, la desgraciada de Humberta se fue a un rincón del patio; el rubio que nadie me presentó la siguió y para consolarla le sopló algo al oído. Si no hubiera sido por esa desgraciada la catástrofe no habría sucedido. Adriana estaba a punto de desmayarse, cuando la fotografiaron de nuevo. Todos me lo agradecieron” (*Ibíd.*).

Los familiares e invitados a la fiesta reclaman cada foto apelando a su esencialidad, para la construcción de una crueldad teatral que culminará con la muerte de la muchacha festejada (Balderston, 1983: 746). Lo inquietante es el relato de los hechos: la narradora cuenta la fiesta de cumpleaños impulsada por dos gestos que se chocan y derrumban la solidez de los códigos que los sostienen. Por una parte, la narradora pone especial cuidado en contar con detalle el ambiente de la fiesta: cómo y dónde está Adriana cuando ella llega a la fiesta, los invitados de la fiesta, la disposición de sus espacios, el banquete ofrecido. Hay, como señala Silvia Molloy, la construcción de una realidad pequeño burguesa a través de pequeños detalles, pequeñeces, digamos, que revelan y exaltan este orden (1978: 243): la falda de Adriana, de organdí blanco con viso almidonado; los sándwiches de verdura y jamón, las botellas de sidra y los vasos; los gladiolos anaranjados y los claveles blancos de la mesa; los tres pibes de la finada, el rubio que nadie le presentó. Por otro lado, está el cuidadoso relato de las fotografías, los momentos de preparación y la situación de los personajes en la serie de siete instantes captados por el fotógrafo Spirito. Esta narración del cómo, de la manera de establecerse el espectáculo teatral de la muerte de ese cisne adolescente paralítico, persigue una suerte de correspondencia con la vocación por la desdicha presentida por la narradora y confesada al inicio del cuento. Sí, es verdad que Adriana estaba linda y era su fiesta de cumpleaños, pero —y la narradora lo sabe— la fatalidad estaba ahí. Una de las invitadas baila en broma *La muerte del cisne*;⁷³ los invitados se entretienen contando historias de accidentes más o menos fatales con víctimas lisiadas; Adriana hace muecas de dolor, suda, no puede respirar cuando le toman las fotos, la acicalan y disponen para la escena. Adriana no puede hablar y evidentemente no lo hace. Tampoco lo hacen por ella las fotografías. Entonces, ¿qué hacen ellas? Podemos decir, con Barthes, que hay en ellas una plenitud insoportable que, en la ritualidad de la fiesta de cumpleaños/la fiesta de la víspera de la muerte, interpela y mira (2015 [1980]: 140): quienes miran la foto, en este caso, la experiencia de la fotografía haciéndose, son mirados por ella y esta mirada debe ser evitada. Uno ve lo que puede, sí, y lo que no, esencialmente.

⁷³ Pieza de ballet corta creada en 1905 por el bailarín y coreógrafo ruso Michel Fokine, en base a “El cisne”, movimiento de la suite musical *El carnaval de los animales*, del romántico francés Camille Saint-Saëns, de 1886. La coreografía fue trabajada por Fokine para la bailarina rusa Ana Pávlova, quien fue la primera en interpretar la pieza. Ésta fue la interpretación más famosa de Pávlova. En su momento, la pieza fue revolucionaria por la coreografía y la duración, de menos de cuatro minutos. En 1917, el también ruso Yevgeni Bauer hizo una película con el mismo nombre, basada en el ballet de Fokine. Éste fue uno de los últimos films del cineasta, quien realizó alrededor de 70 cintas, de las cuales un poco más de 10 se preservan hasta la actualidad, muchas de ellas sin intertítulos. Bauer es considerado como una influencia fundamental del cine zarista para el cine soviético que emerge después de la revolución rusa de 1917. Es conocido por sus comedias, pero sobre todo por sus melodramas psicológicos sombríos centrados en la explotación de clase (Bordwell, 2007). El uso vanguardista de la luz, la construcción de escenografías y su trabajo con la profundidad de campo, y la movilidad de los actores son aspectos formales que destacan en el cine de Bauer. *La muerte del cisne* está protagonizada por Vera Karalli, ex bailarina que fue una de las primeras divas del cine ruso de principios del siglo XX (Labarrère, 2009: 29). En la película, Gizella es una joven que no habla, no sabemos si es muda o si no quiere hablar. Como explica su padre, se expresa a través de la danza, que es todo para ella. La bailarina llega a Moscú y, con la ayuda del padre, alcanza la fama interpretando el ballet de Fokine. En una función, un pintor la ve y quiere retratarla. Gizella no sabe que para este pintor la belleza verdadera está solo en la muerte. Después de acudir a su estudio, Gizella empieza a tener pesadillas. Un amor la ayuda a superar este problema, pero la figura del pintor vuelve a aparecer.

Si la fotografía certifica, si su esencia es ratificar lo que ella misma representa (*Ibíd:* 133), su *hacerse* en el cuento porta un presentimiento, anuncia el desenlace. Sin embargo, el relato de esta hechura es una especie de nudo ciego: las fotografías sitúan una actualidad y prefiguran un futuro, y el relato ofrece la tensión temporal de la muerte fotografiada sin filtro, sin añadir ninguna explicación más acá de la imagen de la muerte encarnada, hecha cuerpo y cabeza de melón colgando del cuello de un cisne con botines ortopédicos. El relato, en tanto el devenir lenguaje de las fotografías y su hacerse, anuda el sentido germinal de esta escritura que no juzga al anunciar, que anuncia vía presentimiento. La fotografía, a diferencia del lenguaje, es indiferente a todo añadido, “no inventa nada; es la autenticación misma [...] jamás podría mentir sobre su existencia” (*Ibíd:* 134). La desdicha del lenguaje es no poderse autenticar a sí mismo: lo escrito no proporciona la certidumbre de *lo que ha sido*, no certifica la presencia, la ficcionaliza necesariamente, *inevitablemente* (*Ibíd:* 133-134). Escribir las fotografías en el cuento pasa por anotar una contingencia de lo real para abollarla, darla la vuelta con la banalidad de la muerte. Podemos leer las continuas alusiones al personaje de Humberta como un signo de esta volcadura: como el narrador de “La casa de los relojes”, la narradora se dirige a un tú vacío, que no responderá y que puede encarnarse en la misma Humberta o en los invitados que la conocen, comparten la opinión de ella de la narradora o se oponen a ella. En este personaje rezuma la impostura de la fiesta de cumpleaños devenida tortura: si Humberta está despechugada, como siempre, su voluptuosidad encuentra correlato en la crueldad de todos lo que rodean a Adriana, que no la ven morir, *literalmente*. A los ojos de la narradora, Humberta es incluso culpable de la muerte de la niña: su inapropiada conducta hace que la última foto deba ser repetida y esta repetición habría sido la posta final hacia la consumación de la vocación de desdicha de Adriana. Sin embargo, se trata, sobre todo, de una desdicha del lenguaje revelada al final del cuento, con la efusiva sentencia de la narradora, en medio de los invitados guardando trozos de torta estrujada y sin merengue: “¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta!” (Ocampo, 2007a [1959]: 216). La muerte, como la foto, es llana (Barthes, 2015 [1980] 143): solo la contingencia de la realidad, la injusticia del tiempo, la sidra y el calor al interior de un vestido de organdí, separan la cruel muerte de Adriana de la deseada de Humberta. Ella, la desgraciada.

Según Molloy, en los relatos de Ocampo se rastrean los restos de un orden impuesto: residuos a través de los que los niños y los adultos actúan como el lector piensa que debieran hacerlo y como no, simultáneamente. En “La casa de los relojes”, un niño es aplicado y cuenta la verdad, acciones que lo instalan en un orden y en un papel esperado, calculado por el lector. Sin embargo, lo que cuenta es un asesinato cruel, por una parte; y, por otra, la imposición adulta naturalizada de presenciar una tortura y el consentimiento inocente de hacer correlato de esta imposición a través de la curiosidad, de la algarabía de una fiesta. La idea del niño que se vuelve hombre –“Al niño, de nueve años, le hacen beber un licor que le quema la garganta: —Así serás un hombre”— se encuentra con una lectura o actualización inesperada: el filtro ante el horror de la muerte del jorobado a manos de sus vecinos *debiera* derivar en la condena del hecho, pensamos. El relato del asesinato no funge como testimonio o prueba de una culpabilidad, sino como escritura de su impunidad. Es posible leer un desplazamiento de este gesto en la impunidad del crimen de Vero en *La mujer sin cabeza*: la diferencia radica en la verbalización del hecho, en la encarnación de esa desdicha del lenguaje a través de la que ambos sujetos, en el relato o su imposibilidad, se instalan en ese espacio paraxial que rodea al código, definiendo sus contornos pero *abyectándose* desde ellos. La misma abyección es experimentada por la narradora de “Las fotografías”, que intuye y prefigura la muerte de Adriana y, sin embargo, no hace nada para evitarla y narra una inmovilidad parecida en los invitados. Sin embargo, ¿por qué ella *debiera* haber hecho algo para evitar la tragedia? La ubicación de esta narradora es ambigua, se hace en una especie de condición y experiencia de desplazamiento: aquella vocación por la desdicha que la narradora descubre en la cumpleañera antes de su muerte la ubica en un lugar diferente al del resto de

invitados, fuera de la fiesta; a la vez, la observancia de esta vocación desde ese lugar distante condiciona la acción de este narrador que, a semejanza del narrador de “La casa de los relojes”, narra sin filtrar y, en este caso, cuenta sin hacer. El anuncio se convierte en un goce desde un punto paraxial que desestabiliza un eje: el de la salvación, el de la esperanza de vida aún en los botines ortopédicos. No hay salvación —esa es la vocación por la desdicha que percibe la narradora, que ve a la muerte como un accidente del que dar cuenta, a modo de un anecdotario de situaciones de la vida social, sus protagonistas trágicos y aquellos insoportables, también. El horror que baña a estos relatos de la impunidad y la tragedia es cuerpo de una fascinación por el registro de una mirada y el cuerpo que se hace en esta mirada: desgarrado, discontinuado de la tradición que lo engendra, recortado.

Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad:
son como tarjetas postales,
sin fecha,
que cambiamos caprichosamente de lugar.
Algo se interrumpe y se corta para siempre.
(Ocampo, 2006: 111).



The dying swan (Yevgeni Bauer, 1917).



Conclusiones

4.1. Silvina Ocampo, la película

De inicio, el cruce imaginado por esta tesis se hace al margen de un cruce tangible entre las obras de Silvina Ocampo y Lucrecia Martel. El año 1999, la productora Lita Stantic convocó a la directora Lucrecia Martel, recién egresada de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), para la dirección de un documental para televisión sobre la escritora Silvina Ocampo. El documental fue producido por Canal 7 y emitido pocas veces a través de su señal y, años después, exhibido en ciclos de cine organizados en circuitos de exhibición alternativos en Buenos Aires —museos y centros culturales.⁷⁴

Silvina Ocampo. Las dependencias es un telefilm de 48 minutos producido dentro del ciclo *Seis Mujeres. Historias de vida*, una serie de retratos audiovisuales de mujeres argentinas: Mariquita Sánchez de Thompson, Ana Perichón de Vendeuil, Encarnación Ezcurra, Juana Manso, Regina Pacini y Silvina Ocampo. El guión es de Graciela Speranza y Adriana Mancini, dos de las críticas literarias con más trabajo sobre la obra de Ocampo. La producción estuvo a cargo de Lita Stantic, también productora del primer largometraje de ficción de Martel, *La ciénaga*. Según apunta una nota publicada por el *Clarín* el 12 de noviembre de 2002, a propósito del ciclo de documentales “Tinta y celuloide”, del Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken, del que el telefilm de Martel formó parte, en sus 48 minutos el documental reúne testimonios de Elena Ivulich, Jovita Iglesias de Monti, Ernesto Schoo y Juan José Hernández. La investigación redescubre el entramado casero de Silvina Ocampo, su amistad con Manuel Puig, dibujos, manuscritos, su devoción por las magnolias y los celos de su hermana Victoria. También aparece la última entrevista de su esposo, Adolfo Bioy Casares. Hoy, es casi totalmente imposible acceder a este documental y, para esta investigación, fue imposible hasta diciembre de 2015, cuando la escritura ya estaba finalizada.

En este contexto, es decir, con esta falta, la lectura que esta tesis articuló es una propuesta que imagina al borde de este encuentro real. Las obras de ambas autoras —lo prueban las informaciones sobre el documental y su hallazgo imposible durante la investigación de esta tesis— entran en diálogo de muy diversas maneras: emparentadas en lo formal al apostar por la configuración de mecanismos y procesos que desestructuran el realismo; articuladas en la construcción de personajes femeninos e infantiles que recorren las fronteras de los espacios de lo posible y lo

⁷⁴ Las búsquedas de internet sobre las exhibiciones de este documental arrojan los siguientes datos. *Silvina Ocampo, las dependencias* se exhibió a través de canal 7 en 1999 y, al menos, una vez más: en mayo del 2004, a propósito de la participación en Competencia Oficial en el Festival de Cannes de *La niña santa*, el canal volvió a emitir la película, en su espacio “Argentina Doc”. El telefilm se exhibió también en noviembre del 2002, en el ciclo “Tinta y celuloide”, organizado en el Museo del Cine de Buenos Aires; y en junio de 2008, en el ciclo “Domingos de cine: Lucrecia Martel”, en el Centro Cultural La Recoleta.

imposible, ingresando y saliendo de estos ámbitos para contaminarlos, trastocarlos; coincidentes en sus visiones críticas sobre los códigos de las tradiciones familiares, sociales y culturales, las obras de ambas marcan puntos de quiebre en las narrativas de la ficción de la cultura argentina en el siglo XX.

A finales de diciembre de 2015, en la etapa de conclusión de esta investigación, pude acceder a una copia digital del documental. Los planteamientos de análisis que realiza esta tesis encontrarían, con el visionado de este material, una articulación que, más allá de confirmar una veracidad, apuntaría a conocer una lectura específica, una escritura de contacto, digamos, *real*, entre ambas autoras. La articulación con las propuestas de lectura formuladas en esta tesis es evidente: aquello que ve Martel de Ocampo tiene que ver con sus propias preocupaciones, aquellas que desarrolla en sus películas: las características del lenguaje encarnado en voz y la memoria articulada a través del archivo que constituyen las imágenes y los sonidos; los objetos y los sujetos de los escenarios cerrados de la clase alta, su brillo y su decadencia; el lugar asignado y transgredido de una mujer en esta sociedad; la imagen de esta mujer, su cuerpo, sus vestidos. No se trata tan solo de puentes temáticos, ya que la perspectiva que adopta el documental recuerda a varios puntos de visión y miradas en el cine de Martel, por su lateralidad. El documental tiene dos entrevistadas cuyos testimonios son los centrales de la pieza: el de la ama de llaves, Jovita Iglesias, y de la secretaria, Elena Ivulich. Estas miradas sobre Ocampo son laterales dentro del contexto literario y el contexto personal de la escritora, y se oponen a otra decisión del documental, la de mostrar brevemente a Adolfo Bioy Casares —quien, por supuesto, dominaría los ejes de los contextos literario y personal de Ocampo.

Jovita y Elena cuentan situaciones cotidianas en su vida junto a Silvina Ocampo. Ella, figura innegable en la escena cultural de Buenos Aires de los años 30 y 40, fue presentada a Jovita —migrante española— como la “señora más importante de la Argentina”. Cuenta al inicio del documental: “Estaba imponente. Con un camisón *deshabillé* haciendo juego, todo esfumado, rosa, celeste y blanco. Era una belleza. Yo me quedé encandilada con la señora. Y bueno, la señora también me miraba, parece que fue un flechazo de las dos”. Esa misma figura, sin embargo, no se queda en la imagen, o no solo en esa imagen cultural, literaria, algo mítica, esfumada y *encandilante*. Minutos más adelante, Jovita relata la rutina del desayuno de la señora:

Nos encontrábamos las dos en la cocina para hacer el desayuno. Lo hacíamos entre las dos. Yo le cortaba las tostadas de unos panes miñoncitos que el señor iba a buscar no sé a dónde, porque era el especialista en panaderías. Y traía los miñoncitos y entonces yo le cortaba unas tostadas tan finitas que parecían hostias. Y hacía una montaña así, claro que me quemaba los dedos porque si las agarraba con algo se rompían. Entonces así montañas de tostadas... A ella le gustaba la mermelada de frutilla, pero tenía unas semillitas que el señor le decía que le hacían mal. Y yo qué hacía, con un colador muy finito, con una cuchara hacía así, así, así... ella ya estaba esperando con la tostada para que yo le pase la mermelada por ahí”.

Recuerda este relato a otro que Silvia Molloy trae en un artículo sobre los cuentos de Ocampo, a propósito del puro lugar literario que constituye la evasión del desdén en la fascinación de esta escritura por las pequeñas manías, la vulgaridad, la cursilería. En una ocasión, Virginia Woolf visitó a un admirador, un empleado de correos que vivía en un típico *cottage* inglés. En una carta a Lytton Strachey, Woolf describe a los personajes —un teósofo visionario que solo come nueces y su mujer, que viste un collar cargado de serpientes que se muerden la cola— y se pregunta: “¿Hay modo de explicar la raza humana? Quiero decir: esos extraños fragmentos que son tan terriblemente como nosotros y a la vez parecen chimpancés. Tan orgullosos, tan idealistas, con sus estantecitos de obras clásicas, su porcelana impecable, sus cortinitas a cuadros y su pureza; no comprendo

qué tiene de malo todo eso” (1956: 126-127; en Molloy, 1978: 247-248). La mirada que tiene Woolf, según Molloy, es compasiva. La mirada que tendría Ocampo sobre este espacio y que es posible articular con la mirada de inocencia inquietante que aparece en sus cuentos es puro lugar literario: “es un ámbito escrito donde se entra y del que se sale con la misma inocencia o la misma culpa que teníamos cuando empezamos a leer. Básicamente no hay desdén, no hay patetismo, no hay resentimiento en estos textos” (Molloy, 1978: 248). Martel opta por una mirada muy emparentada con ésta: lo que quiere es construir una imagen, sí, pero no una que responda a la soberbia de un escritor leyendo la sección amarilla de un diario popular. Martel no hace una nota de color, sino que pone en el foco en esas cosas mínimas puestas al costado de los ejes, esas zonas donde la nada cotidiana desestructura el sistema de la tradición.

Esta lateralidad de la mirada entra en diálogo con una propia del personaje del documental. El escritor Juan José Hernández⁷⁵ y el crítico Ernesto Schoo cuentan que en las veladas literarias en la casa Bioy Casares-Ocampo, Silvina siempre estaba “con el aire de ser la intrusa, como si no fuese su casa”. La conversación entre ambos escritores sigue:

Hernández: Tenía el papel de estar cometiendo como una especie de picardía, de estar subrepticamente en un lugar que no le corresponde.

Schoo: ...como una chica.

Hernández: ...algo como infantil. Púber, muchacha púber.

Es posible comprender esta actitud y esta impresión en relación a algunos personajes de sus cuentos: no en la línea directa de la autobiografía, sino en la de la empatía. Como sus personajes, ella está desacomodada. Esto no quiere decir que se encuentre completamente fuera de un lugar: ella era parte de estas veladas y su lugar, tal y como explica la crítica Adriana Mancini, es asignado lateral, tangencial. Sin embargo, lo que nos dice Martel a través de los testimonios de Jovita, Elena, Juan José y Ernesto, es que conviene mirar este lugar no solo desde la asignación externa, sino desde la interna. “Ella era así tan original”, afirma Jovita cuando cuenta cómo Silvina cortó un chaleco de forma desprolija, para vestirlo inmediatamente.

El montaje del documental alterna las entrevistas a estos cuatro personajes y una entrevista a Bioy Casares —la última que diera el escritor— con imágenes, fotografías y audios de archivo, dibujos y manuscritos de Ocampo, además de imágenes de la casa de Ocampo en la calle Posadas, donde se realizan las entrevistas a Jovita y Elena. De todo el material de archivo que rescata Martel para la realización del telefilm, destacan de forma particular las grabaciones de las voces de Silvina Ocampo y otros personajes, como Bioy, Borges y Manuel Peyrou, leyendo textos. Una escena combina imágenes de la casa vacía con una grabación casera improvisada un primero de mayo, sin dato preciso del año. Graciela Speranza, quien coguionizó con Mancini la película, en un texto sobre ésta, explica que “en ese registro casual, un divertimento casi, se condensa con inusual economía lo que el documental y también las ficciones de Bioy y Silvina dicen con otras palabras; el tema oculto por detrás del juego banal, las gracias y los sobreentendidos, se diría, es la propiedad lingüística en la obra literaria” (2013). Ese interés por el

⁷⁵ A finales de la década de 1950, coescribió con Ocampo la pieza teatral *La lluvia de fuego*, aún inédita. Ocampo y Hernández escribieron la obra en el estudio que tenía ella en su casa de calle Posadas, donde vivía junto a Adolfo Bioy Casares. “En su estudio, sin el consabido atril, que fue reemplazado por un sillón de hamaca, inventábamos personajes mutantes, capaces de cambiar de profesión, estado civil, sexo o nacionalidad, según las alternativas de la obra; escribíamos y leíamos en voz alta los diálogos (que al día siguiente eran pasados a máquina por su secretaria), y representábamos algunas escenas. Silvina Ocampo hacía el papel de Adelaida, una mujer rica y sensual que tenía por *hobby* la cerámica artística y estaba enamorada de un muchacho de barrio, buen mozo y algo tarambana, a quien ella asesina y reduce a cenizas en su horno de cerámica”, cuenta Hernández en un texto sobre la obra, publicado en *La Nación* en 1999. *La lluvia de fuego* fue estrenada en París en 1997. Martel ya había muerto y Hernández no participó de la producción ni vio la obra.

lenguaje hablado, el lenguaje en/de la voz, es una preocupación en las obras de Ocampo y Martel, que trabajan el sonido siempre como algo tangencial privilegiado. Tanto el fino oído de Ocampo reflejado en el ritmo de su sintaxis y las voces de sus personajes, como la originalidad de la concepción formal de la grabación y edición del sonido en la obra cinematográfica de Martel revelan que para ambas autoras el lenguaje halla en la encarnación en voz una forma específica de contravenir las rigideces del sistema lógico de las tradiciones y sus sentidos, es decir, sus lenguajes en tanto códigos.

Mirar lo trivial y construir en esta mirada los tránsitos entre los ejes y lo que los circunda es la propuesta más lograda de un documental. El lenguaje televisivo es rastreable y funciona de acuerdo a aquellas matrices que definen la producción documental para televisión: en este caso, retratar es presentar, escuchar es configurar una imagen para la memoria. Y es justamente éste el aspecto con el que las reflexiones de esta investigación se quedan después de haber visto el documental: la memoria es una construcción que, en manos de estas autoras, es complejo en la articulación de la mirada y el contenido, las formas y lo que éstas son, no contienen. Hay una fascinación modesta, pero perceptible, del documentalista ante el personaje, que no es casual. La empatía entre Ocampo y sus personajes se encuentra también en la relación entre la escritora y la cineasta: en sus escrituras la mirada siempre pasa por la transfiguración de los sentidos. Registrar este movimiento es un despliegue que hace las obras, que obra sus sentidos en el borde de la desestabilización entre lo que nosotros los lectores/espectadores, a la vez, creemos conveniente y percibimos transgresor.

La relación de Lucrecia Martel con la literatura de Silvina Ocampo y con la literatura en general no se queda en este documental. En septiembre de 2015, el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, a través de la Dirección Nacional de Industrias Culturales, presentó *Audioteca*, una colección de treinta cuentos de autores argentinos grabados por actores y actrices. El proyecto fue ideado, gestionado y dirigido por Lucrecia Martel, con la curaduría de la crítica literaria Graciela Speranza. Forma parte de la selección, en su primera serie dedicada a relatos sobre viajes, el cuento “La casa de azúcar”, leído por Cristina Banegas.⁷⁶ De alguna manera, la idea del proyecto nació cuando Martel accedió al material de archivo sonoro de Silvina Ocampo para la realización de *Las dependencias*. El interés en este material, compuesto de cintas grabadas por la escritora en las que ensayaba la lectura en voz alta de canciones, poemas y textos, es fundamental en el telefilm y significa un hilo para comprender la inquietud de la cineasta por la oralidad del lenguaje y, específicamente, de la literatura. Este interés encalla en los objetivos de democratización cultural del proyecto:

[I]a cultura es un juego para compartir, como son todos los juegos. Queremos que las personas que tengan un plan serio puedan sumar colecciones de audiolibros, audiocuentos, audioensayos o poemas leídos. Que presenten proyectos y tratemos de que la literatura, en esta forma tan bella de emisión que es el sonido, podamos compartirla con más gente (Martel, 2015).

4.2. Desafíos de la lectura comparada

Desde un inicio, los objetivos de investigación de esta tesis plantearon el trabajo de un marco categorial de ideas y herramientas para la lectura articulada de las obras de ambas autoras. El trabajo con conceptos, ideas y

⁷⁶ Todos los archivos de *Audioteca* están disponibles en la web www.audioteca.cultura.gob.ar.

planteamientos teóricos de la teoría literaria, la filosofía y el psicoanálisis sobre abyección, siniestro, monstruosidad, mirada, cuerpo y los modos de lo fantástico, persiguió el objetivo de hacer una red de sentidos sobre el que se tejería una lectura a detalle de algunos cuentos de Ocampo y los tres largometrajes de ficción de Martel.

A la vez, el acercamiento a estas obras, en esta manera detenida y puntillosa de lectura, requirió el uso de conceptos y teorías literarias y cinematográficas específicas, para responder con coherencia el hecho de que las obras trabajan con lenguajes diferentes, cada uno con sus propios códigos. Esta respuesta asentada en la lectura significó un trabajo también diferenciado con los lenguajes de cada una de las piezas literarias y audiovisuales analizadas. Éste fue el desafío mayor de la tesis: encarar un análisis coherentemente hilvanado que pudiera ser sólido en sus articulaciones categoriales y temáticas, y a la vez, pertinente en el uso de herramientas específicas para con los lenguajes de ambas obras. En breve: no obedece a una justeza analítica tratar a la literatura como al cine, o viceversa. La conciencia del trabajo de lectura de dos lenguajes con especificidades distintas derivó en la organización de una *lectura de cadena*, donde los análisis de textos literarios y cinematográficos se estructuran de forma diferenciada y argollada. De una argolla hacia otra, unos contenidos derivan y sugieren otros, de un lenguaje a otro, para la configuración de un acercamiento que tiene como horizonte una diagramación de puentes y tránsitos de territorios, sentidos y lenguajes.

La lectura conclusiva acerca de esta lectura en cadena quiere señalar lo fundamental de la pertinencia teórica a la hora de diseñar proyectos de investigación de lecturas comparadas que involucren el tratamiento de obras de diferente código. Es importante trabajar con la diferencia y, a partir de ella, notar y analizar los puntos en común y los puntos de individualidad. Aunque esta investigación no privilegió el análisis de aspectos formales de las obras, el trabajo de estructuración de un marco categorial común para ambas y un uso pertinente de teorías específicas para los lenguajes literario y cinematográfico, sí trabajo con la comprensión de la particularidad de códigos para la lectura, lo que exigió el manejo de un bagaje doble de postulados conceptuales y contextos culturales. Ésta es la exigencia de la multidisciplinariedad contemporánea a la que respondió esta investigación.

4.3. Otras lecturas

Son muchas las vías que se abren al abordar la lectura comparada de dos obras. En el caso de esta investigación, aparecieron en el análisis muchos hilos que no seguían el tejido propuesto, hilos que no son tratados, o no con exhaustividad, pero que enriquecen la lectura al ser señalados y marcan otras vías para ser trabajadas. Una de ellas, tal vez el más importante, es el tratamiento de la oralidad en ambos textos: aspectos fundamentales en el tratamiento del lenguaje, el sonido, la voz y sus imbricaciones son territorios que podrían ser abordados tanto desde su manejo formal, como desde su relación con los contextos culturales. Otra lectura que requiere más detenimiento es la que se concentraría en los personajes femeninos de ambas obras: hay una serie de puntos en común en la manera de configurar estos personajes y los imaginarios que los sostienen.

Otra de las lecturas que resultaría interesante y enriquecedora en el panorama de análisis multidisciplinarios es el análisis de las adaptaciones al cine y al teatro de algunos cuentos de Silvina Ocampo. El campo no es demasiado amplio, pero no está vacío. En 2012 se estrenó *Cornelia frente al espejo*, película dirigida por Daniel Rosenfeld basada en el relato homónimo de Silvina Ocampo, publicado de forma póstuma en 2009, dentro del proyecto de

reedición de la obra de la escritora, coordinado por Ernesto Montequín. Antes de esta película, se registran al menos tres adaptaciones importantes: la primera es la película *El otro* (1984), del mexicano Arturo Ripstein, basado en el cuento del mismo nombre de Ocampo, que aparece en el volumen *Autobiografía de Irene* (1948). El film tuvo la participación de Manuel Puig desde la concepción de la producción hasta la coguionización —crédito borrado por el mismo Puig debido a los cambios introducidos por Ripstein.⁷⁷ La segunda adaptación de este cuento fue un proyecto de María Luisa Bemberg que quedó en manos de su asistente Alejandro Maci después de la muerte de la realizadora en 1995. La idea del film *El impostor* (1997) se originó cuando llegó a manos de Bemberg el cuento de Ocampo, a través de la sobrina de la escritora, Rosita Zemboraín. Maci terminó haciéndose cargo de la dirección y realización general de la película, siguiendo el entusiasmo de Bemberg de difundir la literatura de una escritora poco o no lo suficientemente conocida (en García Oliveri, 1997). Ninguna de las películas basadas en “El impostor” ha sido objeto de un estudio detenido. La tercera adaptación que merece ser analizada es el telefilm de Lilián Morello, *El vestido de terciopelo* (2001), lectura libre del cuento del libro de 1959, *La furia*. La película es parte del proyecto del INCAA y Canal 7 Cuentos de película, una colección de doce adaptaciones de obras argentinas realizadas por directores jóvenes, emitida en señal abierta en diciembre de 2001. Ésta fue la cuarta película del proyecto que se estrenó: todo quedó truncado por la crisis política que vivió Argentina a finales de ese año. A pesar de la oposición de la directora, a causa de este momento político, *El vestido de terciopelo* se emitió la noche del 20 de diciembre, horas después de la dimisión y fuga de Fernando de la Rúa (V. V. A. A., 2004: 185).

Éstas son solo algunas de las otras vías que la investigación realizada para esta tesis ha visto. Más allá de los espacios desde los que se puedan abordar estas u otras lecturas comparadas de los textos de las autoras argentinas, quedan, creemos, dos puntos importantes de la articulación: el enriquecimiento de las metodologías y formas de lectura de comparación entre obras literarias y cinematográficas; y la respuesta a la necesidad de acercamientos a escrituras de autoras mujeres en Latinoamérica. Silvina Ocampo y Lucrecia Martel son dos de estas autoras, cuyas obras siguen acumulando lecturas dentro y fuera de Argentina. En el contexto boliviano, muchas escritoras aún no han sido estudiadas a fondo y la importancia de su aporte en la tradición literaria nacional es indudable. No hay duda de que las obras de María Virginia Estenssoro o Hilda Mundy, por ejemplo, son cada vez más leídas y estudiadas, con y sin la excusa de los estudios literarios de género que, finalmente, en un país donde no se lee a mujeres, no se maneja con postulados de políticas de una discriminación positiva, porque no los hay. Lo que sí hay son obras, marcadas por una urgencia de lectura que contribuya al movimiento de la tradición literaria. En sus momentos específicos, esa misma urgencia estuvo alrededor de las propuestas de Ocampo y Martel: el sitio que ambas ocupan en la actualidad en la cultura argentina es prueba de la vitalidad de las reconfiguraciones de los panoramas, las influencias, los contextos, en fin, las escrituras y sus realidades.



⁷⁷ Antes de Puig y Ripstein, Leopoldo Torre Nilsson pensó en adaptar este cuento de Ocampo. La escritora trabajó borradores del guion de la película, en coordinación con el director de cine. Finalmente, el proyecto no se filmó (Bioy Casares, 2006: 54).

Fuentes bibliográficas y audiovisuales

[i] Obra estudiada

Silvina Ocampo

Esencial

Ocampo, Silvina, *Viaje olvidado* [1937], en *Cuentos completos*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Emecé, 2007a.

----. *La furia y otros cuentos* [1959], en *Cuentos completos*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Emecé, 2007a.

----. *Los días de la noche* [1970], en *Cuentos completos*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Emecé, 2007b.

Secundaria

Ocampo, Silvina, “Soy una acróbata” [1988], en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, volumen 1, N° 622, abril de 2002, pp. 18-23.

Lucrecia Martel

Martel, Lucrecia. *Las dependencias*. Silvina Ocampo, 1999. Canal 7, telefilm documental, 48 min.

----. *La ciénaga*, 2000. Prod. Lita Stantic, largometraje de ficción, 70 minutos.

----. *La niña santa*, 2004. El Deseo, largometraje de ficción, 90 minutos.

----. *La mujer sin cabeza*, 2008. El Deseo, largometraje de ficción, 82 min.

[b] Teoría

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996 [1983]. Traducción de Núria Vidal.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1988. Traducción de Antoni Vicens.

Bedoya, Ricardo e Isaac León Frías. *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Fondo de desarrollo editorial de la Universidad de Lima, 2003.

Berger, John. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

Battle, Diego, “Una directora con cabeza”, en *Otros cines*, agosto de 2008. Archivo digital disponible en: www.otroscine.com. Consulta en línea: 10.02.16.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, 2006 [1958-1962]. Traducción de José Luis López Muñoz.

- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Eisenstein, Sergei, *Film form. Essays in the film theory*. New York and London: Harvest/HBJ Book, 1977 [1929]. Traducción y edición de Jay Leyda.
- Gabilondo, Ángel. “La carne dice”, en Puppo, Flavia (comp.). *Mercado de los deseos*. Buenos Aires: La Marca, 1998.
- Hervas Marco, Ramón. *Los hombres-monstruo*. Barcelona: Bruguera, 1974.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática” [1981], en Cuadernos de Literatura (Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés), N° 39, 2001. Traducción de Alba María Paz Soldán.
- Jackson, Rosmary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.
- Kristeva, Julia, “Freud: ‘heimlich/unheimlich’, la inquietante extrañeza” [1988], en *Revista Debate Feminista*, vol. 13, abril de 1996. Traducción de Isabel Vericat. Archivo digital disponible en: www.debatefeminista.com. Consulta en línea: 10.02.16.
- . *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2006 [1988].
- Jones, E. Michael, *Horror. A biography*. Dallas: Spence Publishing Company, 2002.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Pinto, Rafaelle, “La metáfora del cuerpo en el discurso de la anorexia”, en Borràs, Laura (ed. y pról.), *Escenografías del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor, 2000. pp. 95-116.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, 2000 [1997]. Traducción de Raúl Gabás.
- Siety, Emmanuel, *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós – Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, 2004 [2001]. Traducción de Carles Roche.
- Tobing Rony, Fatimah, “King Kong and the Monster in ethnographic cinema” [extract], en Gelder, Ken [ed.], *The horror. Reader*. New York: Routledge, 2005 [2000], pp. 242-250.

[iii] Crítica

Lucrecia Martel

- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Álvarez, Leandro, “‘Somos una especie que traiciona toda previsibilidad’”, en *Raíces. La Revista del Cine Argentino para el mundo*, N° 8, mayo de 2004, pp. 35-36.

Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (comps.), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: FIPRESCI-Tatanka, 2002.

Bernini, Emilio, Domin Choi, Mariano Dupont, Daniela Goggi, “Tres cineastas argentinos. Conversación con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter”, en Revista *Kilómetro 111*, N° 2, septiembre de 2001, pp. 125-150.

Centro Cultural Recoleta, “Exposición/Espectáculo: Domingos de Cine”. Archivo digital disponible en: <http://ccrecoleta.no-ip.org>. Consulta en línea: 10.02.2016.

Choi, Domin. *Transiciones del cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2009.

Choi, Domin y Emilio Bernini, “La ciénaga o el arte de la infancia”, en Revista *Kilómetro 111*, N° 2, septiembre de 2001, pp. 151-154.

Clarín, “Ocampo por Martel”, en *Clarín*, 12.11.02. Archivo digital disponible en: www.edant.clarin.com. Consulta en línea: 10.02.16.

Enríquez, Mariana, “La mala memoria”, en suplemento *Radar, Página/12*, 17.08.2008. Archivo digital disponible en: www.pagina12.com.ar. Consulta en línea: 10.02.16.

Felperin, Leslie. “The headless woman”, Revista *Variety*, 21.08.08. 2009. Archivo digital disponible en: <http://www.variety.com/>. Consulta en línea: 10.02.16.

Fernández Irusta, Diana. “Niños en el cine argentino – Una aproximación”, en INCAA, *El cine es también un juego de niños*. Buenos Aires: INCAA, 2005, pp. 71-88.

François, Cécile. “El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad”, en *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid), N° 43, 2009. Archivo digital disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/>. Consulta en línea: 10.02.16.

Fiorini, Daniela, “Una lógica afectiva. Lo visual y lo sonoro en La ciénaga, de Lucrecia Martel”, en *Revista Cibertronic* (Universidad Nacional de Tres de Febrero), N° 5 “Imagen y sonido”, 2008. Archivo digital disponible en: <http://www.untref.edu.ar/cibertronic>. Consulta en línea: 10.02.16.

Gascó, Daniel (pres. y coloquio), “La ciénaga”, *Básicos. Filmoteca siglo XXI, CulturArts-IVAC*, sesión 3, 10 de noviembre de 2011, Valencia. Archivo digital disponible en www.ivac.gba.es. Consulta en línea: 10.02.16.

González Centeno, Carolina, “La niña santa”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 4, 2005, pp. 115-121.

Holden, Stephen. “What It Hurts to Remember Becomes Convenient to Forget”, *The New York Times*, 18.08.09. Archivo digital disponible en: <http://movies.nytimes.com/>. Consulta en línea: 10.02.16.

Link, Daniel, “Tres mujeres (Lucrecia Martel, Lita Stantic, Graciela Borges), en suplemento Radar, Página/12, 18.03.01. Archivo digital disponible en: www.pagina12.com.ar. Consulta en línea: 10.02.16.

Los Andes, “Cambios en Canal 7 Argentina”, en *Los Andes on line*, 08.05.04. Archivo digital disponible en: <http://archivo.losandes.com.ar>. Consulta en línea: 10.02.16.

Monteagudo, Luciano, “Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta”, en Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (comps.), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: FIPRESCI-Tatanka, 2002.

Monti, Félix, “Construir una deconstrucción manejada”, entrevista por, en *Revista de la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica*, N° 14, octubre de 2004, pp. 20-25.

Oubiña, David, *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Ediciones Gránica, 2007.

Scholz, Pablo, “Lucrecia Martel: ‘Quedé atrapada en su mundo’”, *Clarín*, 23.06.15. Archivo digital disponible en: www.clarin.com. Consulta en línea: 10.02.16.

Martel, Lucrecia,

“Tres cineastas argentinos. Conversación con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter”, entrevista por Bernini, Emilio, Domin Choi, Mariano Dupont, Daniela Goggi, en *Revista Kilómetro 111*, N° 2, septiembre de 2001, pp. 125-150.

“Abrirse camino. Entrevista con Lucrecia Martel”, entrevista por Viviana Rangil, en Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007, pp. 93-115.

“Convivir con lo siniestro”, entrevista por Juan Pablo Cinelli, en *Ñ Revista de Cultura, Clarín*, 13.09.2008. Archivo digital disponible en: <http://edant.revistaenie.clarin.com>. Consulta en línea: 10.02.16.

“Lucrecia Martel”, entrevista por Haden Guest, en *Bomb Magazine. Artists in Conversation*, N° 106, invierno de 2009. Publicación electrónica disponible en: <http://bombmagazine.org>. Consulta en línea: 10.02.16.

Silvina Ocampo

Aira, Cesar, “Ocampo, Silvina”, en Aira, Cesar, *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Agosin, Marjorie, *Literatura fantástica del Cono Sur*. San José: EDUCA, 1992.

Balderston, Daniel, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana*, volumen 1, N° 125, 1983, pp. 743-752.

Barthes, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein” [1973], en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.

---. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2015 [1980]. Traducción: Joaquim Sala-Sanahuja.

Corbacho, Belinda. “El personaje femenino y su identificación con el espacio en la narrativa de Silvina Ocampo”. En Ulla, Noemí (ed.) *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999, pp. 17-31.

Ezquerro, Milagros. “Apuntes para una poética del relato fantástico”. En Ulla, Noemí (ed.) *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999, pp. 9-15.

----. “Barba azul en el jardín de invierno”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, volumen 1, N° 622, abril de 2002, pp. 39-47.

Fangmann, Cristina, “Ese infinito reciente impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”, en *Ipotesi. Revista de estudios literarios*, N° 11, vol. 2, 2007, pp. 47-60.

Galán, Ana Silvia. “Las vestiduras peligrosas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, volumen 1, N° 622, abril de 2002, pp. 55-63.

García, Mariano. “Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo”. Archivo digital disponible en: <http://dspace.unav.es>. Consulta en línea: 10.02.16.

Gómez, Leila. “El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*, vol. 13, julio del 2005. Archivo digital disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>. Consulta en línea: 10.02.16.

Hartfiel, Claudia. “Silvina Ocampo: un secreto, una escritura, una mujer”, en *Feminaria*, volumen 1, N° 17, julio de 2001, pp. 55-62.

Klingenberg, Patricia. *Fantasies on the feminine. The short stories of Silvina Ocampo*. New Jersey: Bucknell University Press-London Associated University Press, 1999.

Linck, Anouck. “Sangre y poesía: resonancias cinematográficas de Cocteau en ‘Cielo de claraboyas’ de Silvina Ocampo”, en Ezquerro, Milagros y Eduardo Ramos-Izquierdo (dirs.) y Julien Roger (ed.), *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine* (Université Paris-Sorbonne), N° 4, 2010. Publicación electrónica disponible en: www.crimic.paris-sorbonne.fr. Consulta en línea: 10.02.16.

Mackintosh, Fiona Joy. *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. PhD Thesis, University of Warwick, 2003. Disponible en book.google.com.bo. Consulta en línea: 10.02.16.

Mancini, Adriana. “Desvíos y pasiones: «La paciente y el médico» de Silvina Ocampo” en Ulla, Noemí (ed.) *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999, pp. 33-47.
----. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.

Manguel, Alberto (ed.). *Antología de literatura fantástica argentina: Narradores del siglo XX*. Buenos Aires: Kapelusz, 1973.

Manguin, Annick. *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 1996.

----. “Fotos de familia” en Ulla, Noemí (ed.) *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999, pp. 49-60.

Martínez de Richter, Marily. “Triángulo de tigres: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo”, en Ulla, Noemí (ed.) *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999, pp. 61- 85.

Molloy, Silvia, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *Lexis*, N° 2, vol. II, diciembre de 1978, pp. 241-251.

----. “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje” [1969], en Grupo de investigación de literatura argentina (comp.). *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004, pp. 163-175.

Muzzopappa, Julia Inés. “Las Erinias: pasión, venganza y violencia en los personajes femeninos de Silvina Ocampo”, 2004. Archivo digital disponible en: <http://investigadores.uncoma.edu.ar>. Consulta en línea: 10.02.16.

Ocampo, Victoria, “Viaje olvidado”, en *Revista Sur*, N° 7, pp. 118-120.

Paris, Diana. “El diario íntimo en clave fantasy”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, volumen 1, N° 622, abril de 2002, pp. 49-54.

Pezonni, Enrique, “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden” [1982], en Grupo de investigación de literatura argentina (comp.). *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma., 2004, pp. 177-191.

---. “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, en Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 207-238.

Pizarnik, Alejandra. “Dominios ilícitos” [1968], en Grupo de investigación de literatura argentina (comp.). *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004, pp. 155-162.

Podlubne, Judith. “El recuerdo del cuento infantil”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, volumen 1, N° 622, abril de 2002, pp. 29-38.

“Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a Viaje olvidado)”. *Orbis Tertius, Revista de teoría y crítica literaria*, volumen 1, N° 12, 2006.

Speranza, Graciela, “La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Publicación electrónica disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com>. Consulta en línea: 10.02.16.

Agradecimientos

Agradezco toda la guía y colaboración de Ana Rebeca Prada, tutora de la tesis. El trabajo realizado durante la integridad del periodo de investigación, escritura y finalización de la tesis fue impulsado de forma incondicional.

Agradezco a varios amigos de Bolivia y Argentina que me colaboraron en la recopilación de información, bibliografía y filmografía: Elizabeth Carrasco, responsable del Centro de Documentación de la Cinemateca Boliviana; Adrián Muoyo, responsable de la Biblioteca del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina; Alfredo Grieco y Bavio, escritor y académico argentino que me colaboró en el hallazgo del documental *Silvina Ocampo, las dependencias*, de Lucrecia Martel; Cristina Fangmann, de la Universidad de Buenos Aires, que desinteresadamente participó de los afanes para el hallazgo del documental y compartió conmigo su tesis de doctorado *Escrituras del exceso: Silvina Ocampo y Néstor Perlongher*. Gracias a Carla Salazar y Arantxa Molina por traerme libros desde Buenos Aires.

También agradezco a los docentes lectores de la tesis, Alejandra Canedo y Mauricio Souza, por sus comentarios y sugerencias; a la docente Mónica Velásquez, importante guía intelectual que, de una u otra forma, fue parte de la investigación; a Cleverth Cárdenas, docente del seminario de metodología de tesis en el que se originó la idea de este trabajo; al docente Ramiro Huanca, que me colaboró en algunos trámites administrativos para la defensa de la tesis; al director de la Carrera de Literatura, Juan Carlos Orihuela, por la orientación y la ayuda brindada en el proceso administrativo de finalización de estudios y defensa de tesis. A los trabajadores de la Carrera de Literatura, María Centellas, secretaria, y Gregorio, mensajero.

El agradecimiento a mi familia y a varios amigos de la Carrera de Literatura y de otros ámbitos, que me apoyaron de distintas maneras y en distintos momentos, es inmenso, pero no suficiente.