

“BELLEZA Y ABYECCIÓN: LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO”

PAOLA SUSANA SOLORZA*

learningspanishba@hotmail.com

Resumen:

El presente trabajo constituye un análisis de la representación del cuerpo femenino en función de la percepción, a través de los conceptos de belleza y fealdad-abyección en la obra narrativa de la argentina, Silvina Ocampo.

Palabras clave:

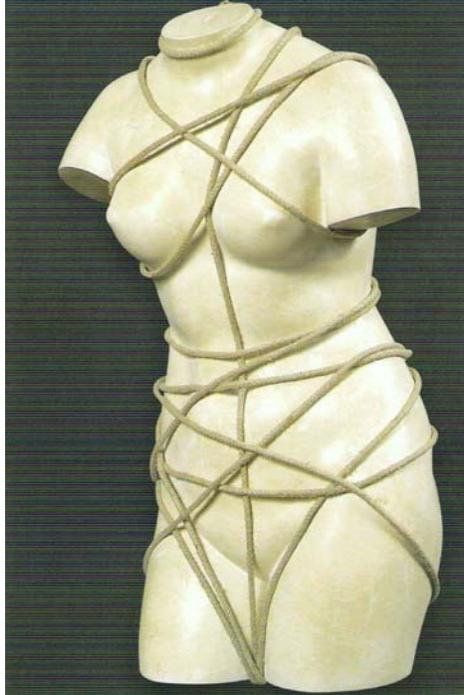
Belleza, abyección, representación, cuerpo femenino, percepción.

“El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo.”

Michel Foucault, *Microfísica del poder*.

“Hay que reiterar que la belleza cambia mucho más allá del solo efecto de la moda: contiene las grandes dinámicas sociales, las rupturas culturales, los conflictos de género...”

Georges Vigarello, *Historia de la belleza*.



Man Ray, *Venus restaurada*, 1936.
Milán, Colección Schwarz.

El concepto de belleza se sostiene, como tantos otros en el sistema binario de la lengua¹, sobre la base de una negación, aquello que no es bello y, por lo tanto, configura su opuesto: la fealdad.

Si analizamos los sinónimos que da el diccionario para bello y para feo, encontraremos que mientras lo bello es aquello que es lindo, atractivo, agradable, armónico; lo feo será, en sus diferentes contextos, repelente, horrendo, desagradable, grotesco, repugnante o abyecto.² Sólo lo bello viene considerado en términos positivos mientras que lo feo se define por la negativa. Así, la fealdad podría ser concebida, de un modo general, como la falta o carencia de belleza.

La percepción, sobre todo a través de la mirada, ha jugado desde siempre, un papel importantísimo en relación con los parámetros de belleza y fealdad para catalogar y definir lo percibido dentro de una escala axiológica.

Guy Debord en su célebre libro, *La sociedad del espectáculo* (1967), donde analiza el surgimiento de un tipo de sociedad articulada en función de las imágenes y las apariencias, sugiere que “la perspectiva visual... [se ajusta] a modos de ver dominantes”.³ Ni la mirada ni la percepción son “inocentes” sino que responden a los

criterios de legalidad e inteligibilidad propios de una cultura determinada. Existe un modo particular de ver y percibir el cuerpo en términos de belleza o fealdad.

Dentro de la cultura occidental, ya en la Antigua Grecia, en el siglo IV a.C., Polícleto había concebido una estatua considerada luego “el Canon”, pues encarnaba el ideal de armonía y proporción de las partes. Umberto Eco afirma con respecto a los griegos, que buscaban “una Bellezza psicofisica... ovvero la Bellezza delle forme e la bontà dell’animo.”⁴ Este ideal psicofísico era representado por la “kalokagathia”, concepto que nace de la unión de “kalos”, traducido genéricamente como “bello” y “agathos”, bueno. Vemos de esta manera, la relación intrínseca que existe entre belleza y bondad desde la Antigüedad.

Con Platón el concepto de belleza adquiere otra connotación, más profunda si se quiere, pues desde su perspectiva “Belleza” no correspondería al mundo sensible, visible, sino al mundo de las Ideas, una Belleza interior, del espíritu, asimilable a la de su gran maestro, Sócrates, famoso por su belleza interior, belleza de las Ideas y del saber, en contraposición con su fealdad física.

Sin embargo, más adelante, la herencia que la civilización griega dejará a la cultura occidental, con el neoplatonismo del siglo XVI, procurará una síntesis que establecerá una correspondencia uno a uno entre belleza física y belleza espiritual.

Según afirma Georges Vigarello en *Historia de la belleza –El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*, esto “lleva a jerarquizar la belleza según criterios de moralidad.”⁵ De este modo, puede verse cómo en su genealogía, la concepción de belleza se encuentra atravesada por relaciones de poder que son las que van determinando su valor: lo bello/bueno y, por oposición y límite, lo feo/malo.

Los imaginarios colectivos se forjan, en efecto, a partir de paradigmas morales promovidos por quienes ejercen el poder dentro del cuerpo social. Esta noción de “cuerpo social” la tomo de Foucault como aquél “que estaría constituido por una universalidad de voluntades. Lo importante de todo esto es que “no es el consenso [lo] que hace aparecer el cuerpo social, es la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos.”⁶

La percepción, a través de la mirada, se encontrará entonces “mediada” por los criterios de legalidad e inteligibilidad que maneja el cuerpo social en su escala axiológica y, desde este estadio de pre-determinación, se va a materializar en los

cuerpos concretos de los individuos. Es en este sentido que Butler, retomando a Foucault, afirma: “la ley produce y posteriormente esconde la noción de «un sujeto anterior a la ley»”.⁷

En “Actos corporales subversivos”, Butler amplía esta cuestión planteando el siguiente interrogante: “¿Hay un cuerpo «físico» anterior al cuerpo perceptualmente percibido?”. Dirá que ésta “es una cuestión imposible de decidir”⁸ pues nos encontramos en un mundo atravesado por leyes culturales, y estamos materialmente contruidos por los discursos derivados de estas leyes, que determinan nuestro “ser-en-el-mundo”. En otras palabras, los “cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable”.⁹

La identidad se forja en el medio de este entramado de relaciones de poder que emana de los discursos y que los discursos mismos materializan en los cuerpos. Uno de estos discursos es el que rige las normas de inteligibilidad de género. Es, tal vez, el más importante para interpretar y reconocer un cuerpo, pues tal como sugiere Butler: “no puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia significable antes de la marca de su género.”¹⁰

Cuando hablamos de género nos referimos al proceso de construcción de los cuerpos regido por la oposición hombre/mujer, en función de ciertos atributos que configuran la identidad de un individuo para el cuerpo social.¹¹

Dentro de los atributos del género femenino, lo bello ha ocupado desde tiempo inmemorial, un lugar privilegiado en la conformación de la identidad. Georges Vigarello afirma que “la belleza valoriza el género femenino hasta el extremo de parecer su culminación”.¹² Para obtener el “reconocimiento social” un cuerpo construido e interpretado como femenino, deberá responder a los criterios de belleza vigentes. De esta manera, contribuirá a reforzar su identidad dentro del cuerpo social, acatando un modelo de proporción y armonía, un “Canon” o ideal de corrección de las formas, un “deber ser” del cuerpo para ser considerado bello, agradable a la mirada.

Así, lo femenino será concebido en términos positivos si responde a la norma estética constitutiva de su género y, simultáneamente, la fealdad, como límite constitutivo y antítesis de la belleza, será considerada una violación a dicha norma.

Umberto Eco afirma que la fealdad será siempre un concepto relativo porque sólo será comprensible en estrecha relación con el concepto de belleza: “il brutto c’è solo in quanto c’è il bello, che ne costituisce il presupposto positivo. Se non ci fosse il bello, il brutto non ci sarebbe affatto, perchè esiste solo come negazione di quello.”¹³

La fealdad es el límite de la belleza, aquello que en tanto carencia de belleza, en tanto falta, “cae fuera del sistema simbólico.”¹⁴

Esta tensión entre belleza y fealdad es un claro ejemplo del poder social, el control y la vigilancia que se ejercen sobre los cuerpos. “¡Ponte desnudo... –dirá irónicamente Foucault- pero sé delgado, hermoso, bronceado!”¹⁵

La fealdad como límite de la belleza conformará asimismo la frontera de la subjetividad o de la identidad de género, será el lugar de lo “vacilante, amenazador, peligroso [que] se perfila como no-ser”, será el punto mismo “donde el sentido se desploma”¹⁶, lo “abyecto” en términos de Julia Kristeva, aquello que es excluido y de ninguna manera podrá asimilarse a la norma, cayendo por fuera de ella.

Retomando a Kristeva, Butler dirá que “el procedimiento de repulsión puede afianzar «identidades» basadas en el hecho de instaurar al «Otro» o un conjunto de Otros mediante la exclusión y la dominación.”¹⁷

De aquí en adelante, consideraremos la fealdad como “abyección”, en el sentido que Kristeva le otorga al término, como aquello que no se integra dentro del sistema -de normas estéticas pre-establecidas, a los efectos de nuestro análisis-, y conforma su límite constitutivo, “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos”.¹⁸ Era, de hecho, uno de los sinónimos que postulábamos al inicio del presente trabajo.

El objetivo será focalizar la tensión entre belleza y abyección en un análisis de la narrativa de Silvina Ocampo, con su particular representación del cuerpo femenino. Los personajes femeninos de Ocampo se posicionan en los límites, ya sea mediante la parodia de la norma social y estética, o haciendo ostensible lo abyecto, en su calidad de seres excluidos que denuncian su condición, con la imposibilidad manifiesta de incluirse dentro del imaginario social que recupera su autora.

Para el análisis he seleccionado un corpus de doce cuentos, de sus *Obras Completas*: “La propiedad”, “El vestido de terciopelo”, “Cornelia frente al espejo”, “Amada en el amado”, “Las vestiduras peligrosas”, “Icera”, “Las fotografías”, “Azabache”, “La cara en la palma”, “La peluca”, “El sótano” y “La divina”.

La mucama-narradora del cuento “La propiedad” encarna al extremo los mandatos de su género, en cuanto al ideal de belleza, sometiendo su cuerpo a experimentos de cirugía estética con el fin de corregir sus defectos para mejor responder a dicho ideal: “Aproveché las vacaciones... para someterme a operaciones de cirugía estética: empecé por la nariz, después fue el turno de los ojos y de los senos. Los

médicos no me cobraban nada. Yo no tenía inconveniente en prestarme para experimentos de esos...”¹⁹

Esta mucama toma como modelo a imitar, a la señora para la cual trabaja, quien es “rubia y bonita como el trigo”.²⁰ La señora también somete su cuerpo, si bien no a cirugías, a un régimen excesivo: “nunca estaba satisfecha. Siempre quería adelgazar más”.²¹

Georges Vigarello habla de la importancia del arte de embellecer, presente ya en los tratados de belleza del siglo XVI. Para obedecer al “molde de la perfección” era necesario recurrir a “prácticas correctoras” y, entre ellas, se encuentran los regímenes de adelgazamiento y el empleo del corsé para modelar las formas. A partir del siglo XIX, la belleza pasa a ser todavía más “democrática” con “la apelación a la transformación de sí misma” bajo el lema: “Vivimos en plena libertad y ese estado de cosas ha conferido a cada mujer la responsabilidad de su belleza”.²² En un sentido foucaultiano esto no sería visto como una libertad sino más bien como el efecto solapado que el poder ejerce sobre los cuerpos. Foucault afirma que “los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso, que el poder ha ejercido sobre el cuerpo...”²³

La señora de “La propiedad” busca responder minuciosamente al modelo y cuando no lo logra, experimenta una sensación de culpa: “¡Cuántas veces la sostuve en mis brazos, llorando porque no había bajado de peso o porque había subido injustamente, con muchos sacrificios!” –exclama la mucama.²⁴

En “El vestido de terciopelo” vemos también los efectos que ocasiona constreñir el cuerpo para que se adapte a un modelo pre-determinado, en este caso, un vestido de terciopelo, que la protagonista, Cornelia Catalpina, al probárselo afirma: “es como una cárcel. ¿Cómo salir?”²⁵

Cornelia experimenta la contradicción entre el gusto por acatar la norma para transformarse así en una “mujer deseable” y, al mismo tiempo, el peso que ello significa, puesto que tanto la norma como el vestido, la asfixian: “Yo comparo el terciopelo con los nardos –dice- [...] El nardo es mi flor preferida y sin embargo, me hace daño. Cuando aspiro su olor me descompongo”.²⁶

El acatamiento de la norma y el canon de mujer deseable y bella terminarán matándola. La muerte de Cornelia es narrada en modo risueño. La modista que le probó el vestido, al verla caída en el suelo, dirá secamente: “Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer

este vestido! ¡Me costó tanto!", a lo que la niña-narradora agregará su irónico leit motiv –una frase que se repite a lo largo del cuento-: “¡Qué risa!”.

Enrique Pezzoni afirma que “los relatos de Silvina Ocampo... eligen la regla y la norma para dar sentido a los desvíos alarmantes, y hacer irrisoria la obediencia minuciosa”.²⁷ De esta manera, se parodia la norma y las consecuencias atroces del poder sobre el cuerpo son narradas con una cuota de humor negro, como lo hacen la modista y la inocente niña de “El vestido de terciopelo”. Es habitual que Silvina Ocampo le otorgue la voz narrativa a los niños: “los niños... traspasan libremente las fronteras entre la realidad hipostasiada como «natural» por la norma”²⁸

“Cornelia frente al espejo” muestra el mecanismo con que opera el poder a través del desdoblamiento de la protagonista, que realiza un auto-examen de conciencia frente al espejo y se ve reflejada en él como “Otra”, apelando a esa otredad en segunda persona.

Viéndose de ese modo, como apariencia reflejada en “un espejo universal”²⁹, afirma: “Siempre jugué a ser lo que no soy”.³⁰ Pone así en evidencia la diferencia entre el “deber ser” y aquello que en realidad es.

John Berger, quien en *Ways of seeing (Modos de ver)* analiza cómo la mujer ha sido históricamente observada y representada a través de la pintura y la publicidad, afirma que la norma instituye una diferencia fundamental entre los géneros: “men act and women appear. Men look at women... Women watch themselves being looked at”.³¹ Es decir, que lo que caracteriza al género femenino es el hecho de ser objeto de la mirada masculina. “Amada en el amado” es un claro ejemplo de ello. El cuento comienza con los versos de San Juan de la Cruz: “Oh noche que juntaste amado con amada / amada en el amado transformada?”.³² Estos versos muestran la proyección que el enamorado realiza en la mujer que ama, a tal punto que la enamorada pierde su identidad y en esa proyección del deseo de su amado, termina por convertirse en él mismo: “Soy vos, soy vos, soy vos. Al fin soy vos” –dice ella. “Es un conyugicidio” – afirma él.³³ Así, se demuestra in extremis cómo la mirada del otro configura la identidad de manera tal que esa identidad ya no tiene nada de propio sino que es una completa otredad, una otredad semejante a la que Cornelia, en el cuento anterior, veía reflejada en el espejo.

El acatamiento extremo del ideal de belleza termina por destruir y aniquilar por completo a los personajes femeninos que se someten a él. Butler afirma que “la creación de valores... exige la destrucción del cuerpo –de forma parecida al instrumento

de tortura que en “La colonia penitenciaria” de Kafka destruye el cuerpo sobre el que se escribe- [...] el cuerpo... debe ser destruido y transfigurado para que emerja la «cultura»”.³⁴

En “Icera”, la protagonista es percibida por la mirada masculina del jefe de la sección muñecas del Bazar Colón, como “feúcha”. Sin embargo, ella se empeñará en parecerse a una “muñeca”: “Icera consideraba a las muñecas como rivales... sólo quería ocupar el lugar que ellas ocupaban”.³⁵ Para lograrlo se impondrá a sí misma no crecer: “si se ponía el vestido, los guantes y el sombrero de muñeca, forzosamente siempre seguiría del mismo tamaño”.³⁶ Esta coacción ejercida sobre el cuerpo la llevará a enfermarse.

Hay en todos estos personajes femeninos una obediencia exacerbada al mandato de “darse a ver” para convertirse en objeto de la mirada del otro.

En “Las vestiduras peligrosas”, Artemia se pregunta: “¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?”³⁷ y obliga a su modista -que curiosamente se llama Rég[u]la en un juego con el significante “Regla” pero prefiere usar el sobrenombre de “Piluca”- a que le confeccione vestidos transgresores, vestidos que en lugar de cubrir, muestren su bello cuerpo: “Los vestidos eran por demás extravagantes... –afirma la modista- El jumper de terciopelo... tenía un gran escote por donde me explicó que se asomaría una blusa de organza que cubriría sus pechos... El día que se le antojó estrenar el jumper no estaba hecha la blusa: resolvió, contra viento y marea, ponérselo. Parecía una reina, si no hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como una computera, dentro del escote.”³⁸

De manera contradictoria, la norma constriñe el cuerpo a la encarnación de un ideal estético pero, a su vez, encarnar el ideal, volverlo ostensible a través del desnudo, tendrá una repercusión violenta. La protagonista tiene “dobles” a quienes ella llama “las copionas”, mujeres que en todas partes del mundo copian los diseños de sus vestidos y al usarlos, resultan violadas: “leyó la noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada... llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos.”³⁹

Se exige un cuerpo bello pero, al mismo tiempo, la belleza se vuelve “provocativa”. Son las contradicciones de la ley. Foucault afirma que históricamente ha tenido lugar una “histerización” del cuerpo de la mujer, un “triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado -calificado y descalificado- como cuerpo integralmente saturado de sexualidad”.⁴⁰

Al construirse como objeto de la mirada y el deseo masculinos, el cuerpo femenino es genéricamente interpretado en términos eróticos, el acatamiento de la normativa estética también implica una provocación, pues como afirma Marco Antonio Bazzocchi en *Corpi che parlano*, en el caso del cuerpo femenino “tocca insieme bellezza e sessualità”.⁴¹

Es en este sentido también que Pezzoni alega: en Silvina Ocampo “la anomalía muestra el desorden como una exacerbación del orden”⁴², pues la violencia surge como consecuencia de una obediente repetición y exacerbación de la norma.

En el cuento “Las vestiduras peligrosas” encontramos además, otra vuelta de tuerca, hacia el final, cuando la protagonista por insistencia de su modista “pantalonera”, acepta vestirse al estilo masculino, y todavía la violencia se manifiesta: “Una patota de jóvenes... violaron a la Artemia... y después la acuchillaron por tramposa.”⁴³ Dejando en claro que no se trata sólo de no hacer ostensible en demasía la belleza, sino que tampoco hay que burlarla adquiriendo atributos de otro género. En la genealogía que Georges Vigarello hace de la belleza, aparecen ya en el siglo XIX, las mujeres denominadas “transgresoras” al estilo George Sand, a quienes se las “acusa de «desdeñar las gracias femeninas» así como de «no querer gustar por su belleza». Su falta consistirá en adoptar demasiado visiblemente los valores masculinos, jugar con la ropa de hombre...”⁴⁴ como lo hace Artemia, por eso es calificada con el término de “tramposa” y, finalmente, a modo de sanción social: violada y asesinada. Butler afirma en relación con ello que la “travestida” se burla del modelo que expresa el género así como de la idea de una verdadera identidad de género”.⁴⁵

La norma misma genera un excedente, aquello que escapa de sus límites; Kristeva postula que es “esta lógica de la exclusión [lo] que permite la existencia de lo abyecto”⁴⁶ y justamente, en la narrativa de Ocampo, no se trata sólo de la fealdad en sí como una cuestión de valoración estética sino que ello implica, a su vez, una variable que marca las fronteras mismas de la identidad de género y por lo tanto, el límite del sujeto social.

En “El sótano”, una prostituta vive encerrada, como el nombre del cuento lo anticipa, en el sótano de una casa que están a punto de demoler. Allí convive diariamente con ratones. Su estado raya lo abyecto no sólo en términos de fealdad sino implicando el asco, la contaminación, “el límite de lo asimilable”.⁴⁷ La prostituta afirma: “Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo.”⁴⁸

Con su instinto de conservación se alimenta de su propia abyección, de sus fluidos y hasta de su carne. En ningún momento reniega de su estado y como una burla o una especie de golpe asestado en el centro mismo de la norma, afirma: “Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda.”⁴⁹

Portadora de una mirada alternativa, deconstruye los términos opositivos y desligada ya de toda atadura social, puede llegar a ver la belleza de lo abyecto.

En “La peluca” también se muestra una mirada alternativa que no responde en primera instancia a una percepción “modelada” por la norma. Una pareja de novios quiere aprender alemán y conoce, a través de un aviso en el periódico, a Herminia Langster, que enseña alemán y es “rubia, alta y delgada”, calificativos coherentes con la escala de valoración estética, con excepción del pelo de Herminia, que resulta ser una peluca.

Lo curioso es que cuando el protagonista masculino lo descubre, se enamora de ella. Su novia le recrimina: “Te enamoraste de ella por la peluca”.⁵⁰ Esa belleza que el protagonista ve en Herminia es no sólo un “excedente”, algo que ni siquiera forma parte del cuerpo de ella, una “cabellera postiza” que suele ladeársele, “ocupándole parte de la frente”⁵¹; sino que además, en estrecha relación con sus actos, se transforma en algo grotesco: Herminia usaba peluca y “comía como los perros, pasando la lengua por el plato, bebía agua de los grifos o de un tazón, nunca de los vasos...”⁵² “Cuando empecé a caminar en cuatro patas, a romper los libros, nos fastidió mucho, y cuando nos mordió la mano y la mejilla a mí me dio asco”⁵³ –afirma la novia del protagonista.

El cuento narra los cambios que van produciéndose en Herminia hasta llegar a una completa animalización y se explicita el asco que deriva de esta progresiva des-socialización de la mujer, hasta llegar al canibalismo. Es decir, no sólo la exclusión del cuerpo social, sino su destrucción. El protagonista que primero se había enamorado de ella por su “diferencia”, no puede seguir sosteniendo ese límite, esa completa otredad y afirma: “Si ella era un animal, es natural que yo la comiera”.⁵⁴

Mijail Bajtin postula que “la mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas”.⁵⁵ La animalización grotesca es asimilable a lo abyecto, pues se trata de “la pintura de seres humanos extraordinarios... personajes dotados de diversas anomalías...”⁵⁶, “mezclas” que caen por fuera de la norma de lo bello, lo estético, no sólo en materia de comportamiento sino también de rasgos físicos.

En “Azabache”, la protagonista, Aurelia, tiene “su pelo negro y lacio como las crines de los caballos”⁵⁷. Su enamorado la compara con “aquella horrible mujer

elegante, con las uñas pintadas, de la cual [se] había enamorado años atrás”⁵⁸, exaltando la atracción que le produce su “diferencia”. Aurelia está muy alejada del ideal de belleza y elegancia, su risa es “como un relincho” y le gusta “comer azúcar en la palma de la mano”.⁵⁹ Se parece mucho a su caballo preferido: Azabache. Tanto es así que hacia el final del cuento se explicita el “juego del doble”, Azabache cae en un cangrejal vecino y Aurelia, intentando ayudar al caballo, se hunde con él; su pareja pretende salvarla pero al ver en ella el reflejo del animal, desiste, la deja hundirse: “Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los caballos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos. Le solté el brazo...”⁶⁰

Al igual que sucede en el cuento “La peluca”, lo abyecto, al volver ostensible lo diferente, debe ser destruido. La destrucción tiene lugar cuando la diferencia se torna amenazante, puesto que en tanto frontera de la subjetividad, pone en evidencia la fragilidad misma del orden simbólico o del cuerpo social.

Lo abyecto también es aquello que debe quedar “fuera de escena” porque viola la normativización genérica y la mutua implicancia: cuerpo femenino/cuerpo bello.

En “Las fotografías”, Adriana, la protagonista, ha quedado parálitica por un accidente. En su primera salida del hospital para celebrar su cumpleaños, la obligan a adoptar todo tipo de poses frente a un fotógrafo: “Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios.”⁶¹ Lo importante era que en ningún momento se vieran en la foto los botines ortopédicos de Adriana. El fotógrafo dice: “No se aflija... si quedan mal, después se los corto”⁶², erradicando así aquello que no responde a la norma del cuerpo bello. Andrea Ostrov afirma que esto “alude al recorte que el género inscribe en la materialidad corporal, al aceptar o rechazar los cuerpos –o las partes del cuerpo- según encarnen o no el modelo prescripto por la norma”.⁶³

La protagonista del cuento señala que entre tantas poses y prescripciones: “No se podía ni respirar”⁶⁴, dando cuenta del estado de sofocación que trae aparejado la norma. Son varios los personajes femeninos en la narrativa de Silvina Ocampo que aluden constantemente a esta sensación de ahogo, a la falta de aire; ya lo habíamos visto en el cuento “El vestido de terciopelo”, donde Cornelia se desvanece y finalmente, muere asfixiada. Enrique Pezzoni afirma en este sentido que Silvina Ocampo “denunciaría oblicuamente el orden social... que condena a la sumisión o a la marginalidad.”⁶⁵

La protagonista de “Las fotografías” también muere como consecuencia de todas esas imposiciones de índole estética y, una vez más, nos enfrentamos a un tratamiento irrisorio y paródico de un hecho trágico: “Humberta... dijo: -Está muerta. Algunas personas... creyeron que se trataba de una broma y dijeron: -Como para no estar muerta con este día”.⁶⁶

La muerte se presenta como algo familiar, como una consecuencia inevitable de estos cuerpos atravesados por la vigilancia y la norma disciplinaria, una destrucción necesaria de los “denegados”.⁶⁷

Estos denegados no sólo presentan algo en su geografía corporal que es del orden de lo abyecto, sino que muchas veces esa “anomalía” va acompañada en la escala axiológica por el criterio moral, aquello que mencionamos en la introducción al presente trabajo como una herencia para la cultura occidental con el neoplatonismo del siglo XVI, y el posterior afianzamiento de la correspondencia belleza/bondad y fealdad o abyección/maldad.

En “La divina” encontramos un personaje femenino cuya condena social se basará no sólo en sus rasgos físicos: “Tenía las cejas negras e hirsutas, tan gruesas y prominentes que el resto de la cara pasaba inadvertido. Se hubiera dicho que no tenía nariz, ni boca, ni mejillas, ni dientes (que eran bastante feos), ni pelo, ni ojos: tenía solamente cejas...”⁶⁸; esta fisonomía corporal percibida como “otredad” se corresponderá con aquello que a los ojos de los demás va a ser interpretado como una maldad innata, también propia de su vocación de adivina: “-¿Qué me pasará hoy, Irma?- le preguntaba su hermana mayor. – Te plantará tu novio”⁶⁹ - respondía ella. Irma adivinaba siempre los males que estaban por venir. Por eso se afirma que “desde niña la ponían en penitencia por culpa de su maldita vocación”.⁷⁰

Algunos de estos personajes “anómalos” intentan resistir estoicamente en su diferencia. Es el caso de la protagonista de “La mano en la palma”, portadora de una extraña diferencia corporal: “Tengo en la palma de la mano izquierda una cara que me habla, que me acompaña, que me combate, una cara pequeña como un bajo relieve, que ocupa el lugar en que deben estar las líneas de la mano. Es un defecto de nacimiento... siempre esta pequeña voz contradice mis más íntimos pensamientos como si fuera una enemiga.”⁷¹

La protagonista-narradora manifiesta su deseo de casarse y todo el cuento está narrado en segunda persona, dirigiéndose como en una epístola al hombre que la salvó cuando estaba hambrienta y desvalida, y que ahora ama en silencio, pero con el cual

trata de evitar un acercamiento más íntimo, pues anticipa que por su “defecto” será rechazada. Esconde ese defecto debajo de un guante y lo mantiene en secreto.

Lo interesante es que esa anomalía corporal le habla, tiene voz y la incita a ir en contra del orden social, generando una resistencia que la aleja de toda convención: la obliga a huir de su casa, abandonar su antigua vida e incluso la posibilidad de contraer matrimonio. Para casarse tendría que desterrar esa contaminación o impureza que la vuelve un “cuerpo equivocado”⁷² o abyecto.

“¿Qué hacer de este abyecto? –se pregunta Kristeva en *Poderes de la perversión* [...] La cuestión podrá quedar indecisa.”⁷³ Privilegiando este espacio bisagra de la indefinición, la protagonista de “La cara en la palma” afirma al final del cuento, dirigiéndose a Aurelio: “Si me ves llegar un día con la manga del vestido vacía, como esos guardianes lisiados de las plazas, sabrás que estoy dispuesta a casarme contigo, pero si me ves alejarme como siempre, aparentemente normal, con ese guante tejido en la mano izquierda, entiende que yo, tu enamorada, vivo oyendo en mí la voz de alguien que te odia.”⁷⁴

A pesar de todo, en esa tensión entre el ser y el deber ser, hay una resistencia a la destrucción o disolución de lo abyecto, que es al mismo tiempo, una resistencia a la norma y a ser asimilado por el cuerpo social. Por eso, la protagonista experimenta una contradicción de amor-odio, esto es: una necesidad de amar que se contrapone a la imposibilidad de su propio cuerpo de materializar y significar la norma. Parece quedarse en el límite, y por consiguiente, sabe que de ese modo, no podrá ser amada sino excluida.

Estos cuerpos “diferentes” son, como Silvia Juroievtzky afirma en “Mujeres de raros diseños”, “cuerpos sin apoyatura teórica”⁷⁵, no tienen cabida dentro del imaginario del cuerpo bello. A la vez que establecen los límites de la belleza, ponen de manifiesto una materialidad que existe por fuera del canon y de los discursos del poder que delimitan las prerrogativas de género.

Para Kristeva, esta materialidad por fuera de la norma implicaría un riesgo: “el riesgo que corre permanentemente el orden simbólico mismo, por ser un dispositivo de discriminaciones”.⁷⁶

Lo que la narrativa de Silvina Ocampo hace mediante la representación del cuerpo femenino es mostrar justamente el punto de quiebre de lo canónico, ya sea con la parodia, una imitación burlesca de la ley, con personajes que por su obediencia y

sumisión extremas al canon de belleza, alcanzan su destrucción y muerte; o con la presentación de personajes que pertenecen al orden de lo abyecto, de lo excluido, aportando de esta manera, una visión alternativa, de una materialidad o corporeidad “ruidosa” frente a lo establecido, algo que busca una apertura y una recodificación de lo Simbólico, con la posibilidad de replantear los discursos sobre el cuerpo y la identidad de género. Para lograr esto, se debe desterrar el modelo del cuerpo armónico como imagen de clausura y de exclusión.

Un discurso sobre el cuerpo debe apuntar a la pluralidad, tomando en cuenta la imposibilidad de cierre, es decir, la imposibilidad del “Ideal”, lo que deja en evidencia también, la precariedad de cualquier identidad de género, identidad que históricamente ha construido lo femenino como “el bello sexo”⁷⁷.

Es necesaria una construcción variable del cuerpo femenino, que desvincule la concepción de “belleza como conclusión del sujeto”⁷⁸ y privilegie un “cuerpo en devenir”⁷⁹, esto es, un discurso sobre el cuerpo en estado de construcción y creación permanentes.

Notas:

¹ Ferdinand de Saussure concibió la lengua como un sistema de signos que mantienen entre sí relaciones opositivas: “El valor de cualquier término [dentro del sistema] está determinado por lo que lo rodea y por lo que se le opone.” En: Ferdinand de Saussure: “Curso de Lingüística General”, *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Estudio preliminar, selección de textos y traducción de José Sazbón, Buenos Aires, CEDAL, 1985.

² En: *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

³ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca editora, 2008, p. 15.

⁴ Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Torino, Bompiani, 2005, p. 41.

⁵ Georges Vigarello, *Historia de la belleza –El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 35.

⁶ Michel Foucault, “Poder-Cuerpo”, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 112.

⁷ Judith Butler, *El género en disputa – El feminismo y la subversión de la identidad-*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 48.

⁸ *Ibidem*, p. 230.

⁹ Judith Butler, *El género en disputa – El feminismo y la subversión de la identidad-*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 57.

¹⁰ *Ibidem*, p. 58.

¹¹ Con el objetivo de desterrar todos los esencialismos, Butler postulará que no sólo el género femenino/masculino, es una construcción social sino también el sexo, intentando deconstruir de esta manera, las variables que plantean un determinismo inamovible para el “ser mujer” o el “ser hombre”, desde la biología.

¹² Georges Vigarello, *Historia de la belleza –El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 28.

¹³ Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Torino, Bompiani, 2005, p. 136.

-
- ¹⁴ Cuando hablemos de sistema u orden simbólico “entenderemos la dependencia y la articulación del sujeto hablante en el orden del lenguaje”. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1998, pp. 89-90.
- ¹⁵ Michel Foucault, “Poder-Cuerpo”, *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 113.
- ¹⁶ Op. cit / Kristeva, p. 91.
- ¹⁷ Judith Butler, *El género en disputa – El feminismo y la subversión de la identidad-*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 262.
- ¹⁸ Op. cit./ Kristeva, p. 13.
- ¹⁹ Silvina Ocampo, “La propiedad”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 220.
- ²⁰ Ibidem, p. 221
- ²¹ Ibidem.
- ²² Georges Vigarello, *Historia de la belleza –El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 142.
- ²³ Michel Foucault, “Poder-Cuerpo”, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 112
- ²⁴ Op. cit./ Ocampo, p. 221.
- ²⁵ Silvina Ocampo, “El vestido de terciopelo”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 252.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 194.
- ²⁸ Ibidem, p. 197.
- ²⁹ Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo”, *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 229.
- ³⁰ Op. cit/ Ocampo, p. 228.
- ³¹ John Berger, *Ways of seeing*, London, Penguin Books –British Broadcasting Corporation, 1983, p. 47
- ³² Silvina Ocampo, “Amada en el amado”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 18.
- ³³ Ibidem, p. 22
- ³⁴ Judith Butler, *El género en disputa – El feminismo y la subversión de la identidad-*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 256-257.
- ³⁵ Silvina Ocampo, “Icera”, *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 423.
- ³⁶ Ibidem, p. 424.
- ³⁷ Silvina Ocampo, “Las vestiduras peligrosas”, *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 36.
- ³⁸ Ibidem, p. 36.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad –La voluntad de saber-*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, vol 1, p. 127.
- ⁴¹ Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano –Il nudo nella letteratura italiana del Novecento-*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2005, p. 9.
- ⁴² Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”, Prólogo a *La Furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982, p. 13.
- ⁴³ Silvina Ocampo, “Las vestiduras peligrosas”, *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 38.
- ⁴⁴ Georges Vigarello, *Historia de la belleza –El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 154.
- ⁴⁵ Judith Butler, *El género en disputa – El feminismo y la subversión de la identidad-*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 267.
- ⁴⁶ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1998, p. 88.
- ⁴⁷ Ibidem, p. 28.
- ⁴⁸ Silvina Ocampo, “El sótano”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 212.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Silvina Ocampo, “La peluca”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 400.

-
- ⁵¹ Ibidem.
- ⁵² Ibidem, p. 401.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en el Edad Media y en el Renacimiento –El contexto de François Rabelais-*, Madrid, Alianza, 1987, p. 284.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 311.
- ⁵⁷ Silvina Ocampo, “Azabache”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 243.
- ⁵⁸ Ibidem, p. 244.
- ⁵⁹ Ibidem.
- ⁶⁰ Ibidem, p. 245.
- ⁶¹ Silvina Ocampo, “Las fotografías”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 214.
- ⁶² Silvina Ocampo, “Las fotografías”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 214.
- ⁶³ Andrea Ostrov, *El género al bias –Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004.
- ⁶⁴ Op. cit./ Ocampo, p. 214.
- ⁶⁵ Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 201.
- ⁶⁶ Op. cit./ Ocampo, p. 216.
- ⁶⁷ Tomo el término “denegados” como sinónimo de excluidos, tal como Michel Foucault lo utiliza en: “Poder-Cuerpo”, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 111.
- ⁶⁸ Silvina Ocampo, “La divina”, *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 102.
- ⁶⁹ Ibidem, p. 103.
- ⁷⁰ Ibidem, p. 102.
- ⁷¹ Silvina Ocampo, “La cara en la palma”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 389.
- ⁷² La noción de “cuerpo equivocado” para definir a “mujeres que portan una diferencia corporal” que las distingue, la tomo de: Silvia Jurovietzky, “Mujeres de raros diseños”, *Lazos de familia –Herencias, cuerpos, ficciones* (Ana Amado y Nora Domínguez, compiladoras), Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 238.
- ⁷³ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1998, p. 67.
- ⁷⁴ Silvina Ocampo, “La cara en la palma”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 391.
- ⁷⁵ Silvia Jurovietzky, “Mujeres de raros diseños”, *Lazos de familia –Herencias, cuerpos, ficciones* (Ana Amado y Nora Domínguez, compiladoras), Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 243.
- ⁷⁶ Op. cit. / Kristeva, p. 94.
- ⁷⁷ Utilizo aquí el término “sexo”, recordando que para Judith Butler, tanto “sexo” como “género” son culturalmente contruidos.
- ⁷⁸ Georges Vigarello, *Historia de la belleza –El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 244.
- ⁷⁹ La concepción de “cuerpo en devenir” ya se encuentra en Mijail Bajtin cuando define el cuerpo grotesco: como “un cuerpo en movimiento [que] no está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción... y él mismo construye otro cuerpo”. En: *La cultura popular en el Edad Media y en el Renacimiento –El contexto de François Rabelais-*, Madrid, Alianza, 1987, p. 285.

Bibliografía:

- Arriaga, Mercedes - Brown, Rodrigo - Estévez-Saá, Manuel - Silva, Víctor: *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004.

-
- Baczko, Bronislaw: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
 - Bajtin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
 - Bazzocchi, Marco Antonio: *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2005.
 - Berger, John: *Ways of seeing*, London, Penguin Books-British Broadcasting Corporation, 1983.
 - Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
 - Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca editora, 2008.
 - Díaz, Esther: *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
 - Eco, Umberto: *Storia della bellezza*, Torino, Bompiani, 2005.
 - -----: *Storia della bruttezza*, Bompiani, Torino, 2007.
 - Figari, Carlos – Pechany, Mario – Jones, Daniel: *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008.
 - Foucault, Michel: “Poder-Cuerpo”, en: *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, pp. 111-118.
 - -----: *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, vol. I.
 - Gatti, Gabriel – Martínez de Albéniz, Iñaki: *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1999.
 - Haraway, Donna: *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* (Traducción de Manuel Talens), en: <http://manifiestocyborg.blogspot.com>
 - Jurovietzky, Silvia: “Mujeres de raros diseños”, en: *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (Ana Amado y Nora Domínguez, compiladoras), Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 231-244.
 - Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1998.
 - Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
 - Mancini, Adriana: “Sobre los límites. Un análisis de «La furia y otros relatos»”, *América, Cahiers du Criccal*, 1996, n° 17.
 - Molloy, Sylvia: “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje”, *Sur*, octubre de 1969, n° 320.

-
- Ocampo, Silvina: *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, EMECE, 1999.
 - -----: *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, EMECE, 1999.
 - Ostrov, Andrea: *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004.
 - Pezzoni, Enrique: “La nostalgia del orden en Silvina Ocampo”, Prólogo a Silvina Ocampo, *La Furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982.
 -: “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
 - Pizarnik, Alejandra: “Dominios ilícitos”, en: *Prosa Completa*, Barcelona, Lumen, 2003.
 - Preciado, Beatriz: *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2001.
 - Rosa, Nicolás: “Los modelos de la sexualidad”, en: *La crítica literaria contemporánea -Antología-*, CEAL / Colección Capítulo Biblioteca Argentina Fundamental, Buenos Aires, 1981, vol. 2.
 - Sibilía, Paula: “Del deseo al cuerpo domesticado”, en: *ADN Cultura / La Nación*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 2008.
 - Freud, Sigmund: “El yo y el ello”, en: *Obras Completas*, Madrid, Nueva Biblioteca, 1984, Tomo VII.
 - Ulla, Noemí: “El discurso del amor”, en: *Invenición a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1992, pp. 71-91.
 - Vigarello, Georges: *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
 - Wittig, Monique: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Barcelona, 2005.
 - Zimmerman, Clara: “El cuerpo como escritura” (Reseña a *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* de Andrea Ostrov), en: *Al margen*, www.almargen.net/4-12-hn1.html, diciembre de 2004.