

“Las vestiduras peligrosas” (Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción

María de los Ángeles Mascioto¹

Resumen: El cuento “Las vestiduras peligrosas” (1970) de Silvina Ocampo presenta algunos aspectos que producen tensiones entre el arte, su exposición y su reproducción. Esos aspectos se encuentran por un lado en la conversión de una obra de arte en vestido, que permite una identificación entre alta costura y “alta cultura” en oposición al binomio traje/cultura de masas. Y por otro lado, en la aparición en los diarios de la conjunción vestido/mujer, que sugiere la estandarización y la pérdida de lo particular en lo general propiciada por los soportes de la cultura de masas.

Palabras clave: Literatura argentina; Arte; cultura de masas

Abstract: The short story “Las vestiduras peligrosas” (1970) by Silvina Ocampo, presents some aspects that produce tensions between art, its exposition and its reproduction. These aspects are found, on the one hand, in the conversion from a piece of art to a dress, which allows the identification between haute couture and “haute (high) culture” in opposition to the suit/mass culture couple. On the other hand, in the appearance on the newspapers of the conjunction dress/woman, which suggests the standardization and the loss of the particular into the general, brought about by the mass culture support.

Keywords: Argentinian Literature; Art; mass culture.

1 Licenciada en Letras, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-Conicet), mariamascioto@gmail.com

¿Qué poeta osaría al pintar el placer causado por la aparición de
una belleza, separar a la mujer de su vestido?

Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”

Una joven artista de clase alta piensa un vestido, lo dibuja y contrata a una trabajadora como modista para que convierta ese diseño en realidad. La costurera, de pensamientos hiperbólicamente morales y religiosos, se horroriza ante el espectáculo de una prenda que desafía las normas del buen vestir² dejando al descubierto algunas partes íntimas del cuerpo y cubriendo otras con telas que tienen pinturas lúbricas. Desobedeciendo las recomendaciones de la costurera, la joven decide salir a mostrar su atuendo por la madrugada tras lo cual vuelve a su casa con el periódico que anuncia la decepcionante noticia de que otra muchacha en otra parte del mundo ha utilizado un vestido idéntico al de ella a la misma hora y ha sido violada por una “patota”. Tras repetirse dos veces más esta misma escena, la empleada aconseja a la joven salir con un traje de hombre para que ninguna otra mujer pueda copiarse de ella. Esta vez – la última – tras cumplir con su *performance* nocturna, es la protagonista quien aparece en las noticias de los diarios matutinos, “violada por tramposa”. En “Las vestiduras peligrosas” (1970) pueden observarse algunos aspectos que generan tensiones entre el arte, su exposición y su reproducción.

En este sentido, la moda contemporánea apareció como la primera manifestación de un consumo de masas, homogénea, estandarizada, indiferente a las fronteras (LIPOVETSKY, 1996: 81). Tanto el desarrollo de la confección industrial como el de las comunicaciones de masa atenuaron la heterogeneidad indumentaria de las diferentes clases sociales, estableciendo distancias entre la reproducción en serie y el diseñador como un genio artístico (LIPOVETSKY, 1996: 81-88). La importancia que los relatos de Silvina Ocampo le han dado al gusto y a la moda (esta última vista en muchas ocasiones no como un accesorio decorativo sino como la piedra angular de la vida colectiva) se refleja en las tensiones entre ser y parecer, originalidad y estandarización y se traduce en el discurso literario mediante el empleo de clichés y lugares comunes que dan paso a la “despetrificación”

2 En ese sentido, Entwistle observa que: “The cultural significance of dress extends to all situations, even those in which we can go naked: there are strict rules and codes governing when and which whom we can appear undressed. While bodies may go undressed in certain spaces, particularly in the private sphere of the home, the public arena almost always requires that a body be dressed appropriately, to the extent that the flaunting of flesh, or the inadvertent exposure of it in public, is disturbing, disruptive and potentially subversive” (2000: 7).

de los códigos marcados por la convención. En primer lugar, en este cuento se da la conversión de una obra – un dibujo – en un objeto – un vestido – cuya función principal – tapar el cuerpo – será desplazada por una función estética. En segundo lugar, la aparición en los diarios no sólo de la conjunción vestido/mujer sino también del ritual que le daría su función artística sugiere la estandarización y la pérdida de lo particular en lo general propiciada por los soportes de la cultura de masas.

1. Sacar de un dibujo un vestido

El personaje principal de este relato, Artemia, se caracteriza por vivir en una esfera en la que el dinero, la ociosidad, la coquetería y el arte van de la mano. Ella es artista, su nombre revela anagramáticamente su oficio (*Arte-mía*). Realiza dibujos de perfiles y de fogatas que parecen reales, y se especializa en el diseño de vestidos, como señala la narradora: “La señorita Artemia era perezosa [...]. Sin embargo para algo no era perezosa. Dibujaba, de su idea propia, sus vestidos [...] para que yo se los copiara” (OCAMPO, 1984: 45).

Régula, la narradora, se presenta como falsa modista³ que reproduce manualmente los dibujos de la muchacha, traduciendo al género lo diseñado por la artista en papel, con lo cual la obra de arte pasa a convertirse en un objeto de uso: los dibujos, materializados como elementos del mundo exterior fabricados por el hombre y que éste puede tomar o manipular, comienzan a perder parte de la exclusiva función estética⁴ que poseían en tanto diseños para adquirir una función social: se transforman en vestimentas. Esa primera instancia nos permite ver las diferencias entre Artemia como diseñadora: una creadora libre, sin límites, y las restricciones que imponen a su creación las objeciones de Régula asociadas a las costumbres de la época y al estilo de vestimenta del común de la sociedad. Hacia el final de la historia, la pantalonera devenida en modista aconsejará a la joven trajearse, eso nos permite observar una diferencia fundamental entre los vestidos de alta costura y el traje: éste debe satisfacer la estética de las personas y no solo el puro proyecto creador (LIPOVETSKY, 1996: 89).

Artemia concibe sus creaciones como hechos artísticos, al estar sobre su piel predomina en sus vestidos la función estética, lo cual se puede ver en primer

3 “Yo había trabajado de pantalonera antes de conocerla y no de modista como le dije” (OCAMPO, 1984: 45).

4 “En el arte, la función estética es la función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario” (MUKAROVSKY 1977: 50).

lugar en el ritual de exposición: cada vez que una prenda está materializada, la joven realiza una *performance* que consiste en salir de su casa por la noche y exhibir la vestimenta sobre su cuerpo, desafiando los miedos de Régula acerca de la ostentación del físico durante la madrugada. En segundo lugar, los vestidos no están destinados a cubrir sino a mostrar algunas partes íntimas de la mujer, lo que en algunos casos se complementa tapando otras partes con pinturas que reproducen fracciones corporales (manos y pies en un vestido, figuras de hombres y mujeres desnudos en otro). La provocación seductora es parte del predominio de la función artística sobre la función social.

La exhibición del cuerpo vestido interpretado como un objeto estético se deja ver no sólo en el paseo nocturno sino también en el escote excesivo de la primera prenda y en el uso de telas traslúcidas con pinturas de cuerpos en las dos posteriores. De ese modo, pese a que lo estético debería ser secundario, a partir del ritual exhibicionista la conjunción de la joven y el vestido son percibidos por la misma narradora como una obra artística: “No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro”. Incluso Artemia es quien crea sobre las telas las pinturas que reproducen lo mismo que ponen a la vista, la sensualidad de fragmentos corporales: “[El vestido] Era todo de gasa negra, con pinturas hechas a mano: pinturas muy delicadas, que parecían reales, como el fuego de las fogatas y los perfiles”, “[El siguiente vestido] Era de tul azul, con pinturas de color carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse, todos esos cuerpos representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto” (OCAMPO, 1984: 48-50).

En oposición lineal al exhibicionismo que Artemia hace de su obra, Régula la incita a quedarse en su casa, a mantener el vestido oculto. Pese a su belleza artística, los vestidos que dejan ver la intimidad del individuo son, según la modista, extravagantes e indecentes, van más allá de lo normal, es decir, transgreden las normas sociales. Ese discurso es parte del sentido común: “bodies which flout the conventions of their culture and go without the appropriate clothes are subversives of the most basic social codes and risk exclusion, scorn or ridicule”⁵ (ENTWISTLE, 2000: 7). Como parte de la clase trabajadora, Régula censura las actitudes ociosas

5 “Los cuerpos que burlan las convenciones de su cultura y no llevan las prendas apropiadas, son subversivos en lo que respecta a los códigos sociales básicos y corren el riesgo de ser excluidos, amonestados o ridiculizados” (traducción mía).

de Artemia de manera que tanto el lenguaje como los discursos de la narradora y de la protagonista establecen una tensión entre la honradez y el deseo, esto es: entre la mujer trabajadora, que cuida la moralidad,⁶ y la mujer ociosa que aspira a ser objeto de deseo masculino, dos extremos presentes a la vez en las exigentes apelaciones de la cultura masiva hacia la mujer.

En tres ocasiones sucesivas, tras diseñar, copiar y poner a la vista el vestido, Artemia vuelve a su casa y descubre la reproducción de su ritual en los medios: el periódico le informa que otra persona no solamente ha usado un vestido idéntico al que ella creó, sino que además ha realizado la misma *performance* nocturna: “[Artemia] Me leyó una noticia: en Tokio, en un suburbio, una patota de jóvenes había violado a una muchacha a las tres de la mañana. El vestido provocativo que la muchacha llevaba era transparente y con manos y pies pintados” (OCAMPO, 1984: 50). Se podría interpretar que, como ha señalado Walter Benjamin al hablar de la pérdida del aura, la reproducción que el diario hace de la conjunción entre paseo, mujer y vestido ocasiona la pérdida del aquí y ahora del original. De modo que la exposición pública de lo que había sido una copia manual de una obra de arte – en manos de Régula – se convierte finalmente en una especie de espectáculo repetitivo reproducido por los medios de comunicación en las noticias internacionales. En el disgusto de Artemia ante la reproducción podemos identificar las diferencias entre la alta costura como una organización de tendencia individualista que glorifica la expresión de las diferencias personales, y la cultura de masas como un factor de estandarización y uniformidad de la imagen (LIPOVETSKY, 1996: 107). La preferencia de Artemia por la identificación con mujeres de lugares lejanos (Budapest, Oklahoma, Tokio) en detrimento de la caracterización con lo que tiene más cerca (la mujer industriosa, la modista que trabaja en su casa) es también un rasgo de diferencia social.

2. Los estereotipos y la prensa: “las copionas son las que tienen éxito”

La repetición es un rasgo de cultura. Con eso quiero decir que podemos basarnos en la repetición para proponer en cierto modo una tipología de las culturas.

Roland Barthes

⁶ Esta característica se observa por ejemplo, cuando Régula tras describir su cuarto de trabajo sentencia que: “una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada pero es todo en la vida de una mujer honrada” (OCAMPO, 1984: 47).

La Alta Costura es la institución más significativa de la moda moderna; sólo ella ha tenido que poner en marcha de modo permanente todo un arsenal de leyes a fin de protegerse contra el plagio y los imitadores.

Gilles Lipovetsky

La copia, la repetición y la reproducción son tres partes de un proceso que en el cuento lleva a que un hecho artístico sea noticia en los diarios. En la transferencia del dibujo al género, Régula – cuyo nombre, como el de Artemia, es significativo en cuanto alude a la regla,⁷ la norma, lo que debe hacerse – se niega a confeccionar el vestido y sólo accede tras los reiterados reclamos de la joven ociosa. El traslado del dibujo al molde y la confección del atuendo implican su creatividad, puesto que al no ser modista debe ingeniárselas para materializar el diseño: “Con un molde, yo cortaba cualquier vestido; pero sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal. Lloré gotas de sangre” (OCAMPO, 1984: 47-48). La consternación de la modista, traducida en frases hechas de carácter religioso, permite observar en el pedido de Artemia un desafío a su moral, lo que se evidencia principalmente en su sacrificio y sufrimiento: “[Artemia] Me tenía dominada. A veces yo trabajaba hasta las cinco de la mañana, con los ojos desteñidos por la luz para concluir pronto”, “Ahí empezó mi desventura, los vestidos eran por demás extravagantes”, “Rebajé cinco kilos cosiendo ese dichoso vestido; rompí varias agujas de puro nerviosa” (OCAMPO, 1984: 47-50).

Así como copia vestidos, a lo largo del cuento se observa también en boca de Régula la copia de discursos ajenos en la implementación de frases hechas que petrifican una norma de comportamiento social, censurando las actitudes de la artista. Estas cristalizaciones, como las prendas y los paseos de Artemia, se repiten a lo largo del cuento: dos veces Régula observa que una mujer no debe ser ociosa porque “dicen que la ociosidad es la madre de todos los vicios”⁸, de esto se deduce otra sentencia implícita: una persona no debe ser viciosa. De la misma forma en dos oportunidades se repite un refrán que desde el primer párrafo

7 En Latín, regula: regla (*ad regulam aliquid dirigere*, someter algo a una regla; *habere regulam qua vera iudicentur*, sentar un principio con que juzgar lo que es verdadero; *lex est iuris atque iniuriae regula*, la ley es la norma de lo justo y de lo injusto) (AAVV: 427).

8 Líneas más adelante Régula vuelve a señalar: “La señorita Artemia era perezosa. No es malo que lo sea el que pueda, pero dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (OCAMPO, 1984: 47).

anticipará semánticamente el fin de la historia: “hay bondades que matan, como dice mi tía Lucy”⁹. Por otra parte, la narradora ve con horror la exhibición de un vestido que viola las normas del recato.¹⁰ Esto se hace presente en la repetición de expresiones exclamativas religiosas y acotaciones morales ante la imagen de la muchacha engalanada¹¹ o bien ante las noticias del periódico: “Mamma mía”, “– ¡Dios mío! ¡Virgen Santísima!”, “El siguiente vestido me sacó canas verdes [...] Yo, Régula Pontinari, metida en esas; no parecía posible”, “Me dio pena y horror la perversidad del mundo” (OCAMPO, 1984: 45-51). Se evidencia aquí la ambigüedad entre la admiración y el espanto ante un objeto que no sigue los cánones establecidos por el sentido común y la industria masiva. Por otra parte, el uso de un lenguaje popular, caracterizado por los refranes, frases hechas y la implementación del artículo definido para nombrar a Artemia (“la Artemia”), es una marca de pertenencia de clase que, junto con la alusión al cine y a la prensa, permite identificar a una narradora pequeño-burguesa consumidora de la cultura masiva y partícipe de la opinión común.

La desaprobación y la censura moral de Régula sobre el desafío de la joven artista se reproducen en las violaciones relatadas por las noticias del periódico, que es a la vez el agente de contratación de la modista.¹² En la prensa nos encontramos con otro tipo de copia: la reproducción de alcance masivo que convierte el paseo expositivo de vestido y mujer en una crónica policial:¹³ el relato de la violación y muerte de una joven en manos de un grupo indefinido de hombres violentos.

9 Unos cuantos párrafos más adelante Régula repite: “Hay bondades que matan, como dije anteriormente”(OCAMPO, 1984: 47).

10 En ese sentido, podemos relacionar la reacción de Régula ante Artemia con los postulados de Ostrov acerca de las mujeres que hacen y salen en los cuentos ocampianos: “Al salirse del lugar recomendable al que se hallan confinadas, estas mujeres se condenan en otra categoría que la tradición literaria les ha reservado: el ‘monstruo’” (1996, 22, subrayado de la autora).

11 Esta imagen de la conjunción mujer/vestido se repite incluso en su reflejo: “La Artemia se complacía frente al espejo”(OCAMPO, 1984: 49).

12 “La señorita Artemia me tomó por el diario” (OCAMPO, 1984: 46)

13 Con respecto al discurso narrativo de la crónica policial, Lyotard/Malidier/Robin señalan en él: “la correspondencia entre el orden de la historia y el relato constituye un operador que permite borrar las huellas de la ‘actividad narrativa’: entre el relato y la historia ninguna intervención del narrador, lo que produce el efecto de objetividad. Otro efecto producido por esta correspondencia es el de ‘consecuencia’: basta que dos segmentos estén ubicados en posición de sucesión cronológica para que se produzca un apoyo de uno sobre el otro, de manera que aparezcan no solo asociados en posición temporal, sino también en función categorial: causalidad, finalidad, etc.” (apud LINK 1992: 78).

El relato periodístico de la *performance* de Artemia trasladado a otra mujer, habitante de otra región del mundo (Budapest, Tokio, Oklahoma), se detiene en el último paso del rito de exhibición que la protagonista llega a cumplir apenas al final del cuento: la violación. El periódico dejaría ver la pérdida de la originalidad de ese acontecimiento mediante la presencia de otras mujeres similares a Artemia y de otros hombres, los del grupo impersonal, que censuran su “extravagancia” mediante el abuso colectivo y rompen con la conjunción del hecho artístico al desgarrar el género de la vestimenta y atacar el cuerpo.

En cuanto a la pérdida de originalidad en la reproducción, el ritual que se repite tres veces sin terminar es reiterado sucesivamente en las noticias del periódico y se completa en tres lugares diferentes. En ese sentido, podemos interpretar junto con Benjamin que la reproducción de una obra de arte puede dejar intacta su consistencia, pero en cualquier caso *deprecia su aquí y ahora* (1982: 22, subrayado nuestro), es decir, reduce su autenticidad, esto último es lo que genera la envidia de Artemia: “—Debió de sucederme a mí [...] es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi *jumper* el que llevaba esa mujer. El *jumper* que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí” (48), “No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres se me copien” (OCAMPO, 1984: 48-50).

Las cuatro violaciones que aparecen en el discurso impersonal del género periodístico – parafraseado en el macrodiscurso confesional de la narración – son llevadas a cabo por una “patota”, es decir un grupo de hombres más o menos multitudinario e impersonal que en cierto modo parece sugerir la vinculación entre multitud y barbarie. La identidad se pierde en el carácter genérico del montón que sanciona el uso de un vestido que viola algunas de las normas sociales del buen vestir: “Naked or semi-naked bodies that break with cultural conventions of gender, are potentially subversive and treated with horror or derision”¹⁴ (ENTWISTLE, 2000: 8). De esa manera, Artemia llevaría al máximo la imagen estereotipada de la mujer como un objeto de admiración estética, desafiando las normas del buen gusto al obedecer extremadamente el mandato de lucirse, para lo cual complementa algunas partes íntimas de su cuerpo con las pinturas lujuriosas de sus vestidos. Esa transgresión será castigada por la opinión de la mayoría manifestada en el discurso de la prensa, que mediante la moraleja de las violaciones traslada un imperativo al

14 “Los cuerpos desnudos o semidesnudos que rompen con las convenciones culturales, especialmente las de género, son potencialmente subversivos y se los trata con horror o burla” (traducción mía).

conjunto de la sociedad: la crónica del abuso sexual parece enseñar a los lectores del periódico que la conjunción entre vestido y mujer no es una obra de arte, que la función primordial de la vestimenta es social y no estética, que una muchacha no debe salir de su casa a altas horas de la noche, ni exhibir su intimidad.

La última violación no sólo negaría el género femenino sino que también afirmaría el sentido común, la copia y lo repetitivo: los abusos que anteceden a este último acto eran episodios repetidos llevados a cabo sobre mujeres que copiaban el modelo original triturando su aura. La última vestimenta que exhibe Artemia, el traje masculino, neutro, sombrío, borra todo rasgo de originalidad artística y traduce la consagración de la ideología igualitaria como la ética conquistadora del ahorro, del mérito, del trabajo de las clases burguesas (LIPOVETSKY, 1996: 101). Podemos interpretar que solamente cuando Artemia se uniforma, cuando mediante el uso del traje se pierde en el cuerpo social traducido como “patota”, logrará realizar su deseo, pulsión erótica que se presenta en forma de castigo: una multitud anónima de hombres la violará por pretender pasar desapercibida en su medio. Frente a la alta costura, que se opone a la estandarización, a la uniformidad de la imagen, al mimetismo de las masas y glorifica la expresión de las diferencias personales, la moda masculina es igualitaria. En ese sentido, Ostrov ha señalado: “En la realidad construida en el texto sólo parece ser posible una relación homosexual y sodomita, es decir, una relación que se funda en el deseo de lo mismo y que tiene como corolario la negación del sexo femenino como tal” (1996, 25).

3. Consideraciones finales:

En el análisis de “Las vestiduras peligrosas” (1970) hemos encontrado tensiones entre originalidad artística y reproducción (mecanismo que permite la producción, distribución y consumo en la cultura de masas), que dan paso a otras oposiciones y relaciones paralelas: la conjunción entre el ocio, el refinamiento y la pretensión de originalidad que la narradora encuentra en la protagonista admiten una identificación entre alta costura y “alta cultura”, estas a su vez se oponen al binomio traje/cultura de masas, ambos signados por la ideología igualitaria. Como se ha observado, en este cuento la traducción de dibujos en vestidos hace que aquellos pierdan parte de su función estética para integrarse a las normas del mundo social. No obstante, la combinación del vestido con el cuerpo de la mujer se muestra como un intento de creación de un hecho artístico realizado con

materiales no convencionales. Podemos interpretar que la repetición de su exposición en la prensa tritura su “aura” y traduce una censura por parte de la opinión pública hacia la seducción erótica de la conjunción vestido/mujer, sanción que puede verse en la proliferación de frases estereotipadas según las cuales nada ni nadie debe destacarse por su diferencia u originalidad (AMOSSY Y HERSCHBERG, 2001).

Referencias bibliográficas

AAVV. *Vox. Diccionario Ilustrado: Latino-Español. Español-Latin*. Barcelona: Bibliograf, 1999.

AMOSSY, Ruth; PIERROT HERSCHBERG, Anne. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: _____. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1982.

ENTWISTLE, Johanne. *The Fashioned Bodies. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.

LINK, Daniel (Comp.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubile*. Buenos Aires: La Marca, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1996.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Ocampo, Silvina. *Los días de la noche*. Madrid, Alianza, 1984.

Ostrov, Andrea. “Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”. *Hispanamérica. Revista de literatura*. Agos, 1996, 21-28.