

**DE LA OBRA DE ARTE A LA REPRODUCCIÓN: “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS”
(1970) DE SILVINA OCAMPO****From the Piece of Art to Reproduction: “Las vestiduras peligrosas” (1970) by Silvina Ocampo.****Autora:** María de los Ángeles Mascioto**Filiación:** Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.**E-mail:** mariamascioto@gmail.com**RESUMEN¹**

En el presente artículo analizaremos algunos aspectos que producen tensiones entre el arte, su exposición y su reproducción en el cuento “Las vestiduras peligrosas” (1970) de Silvina Ocampo. En primer lugar, la conversión de una obra de arte en vestido permite una identificación entre Alta Costura y “Alta cultura” en oposición al binomio traje/cultura de masas. En segundo lugar, la aparición en los diarios de la conjunción vestido/mujer 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**

This paper analyzes some aspects that produce tensions between art, its exposition and its reproduction in the short story “Las vestiduras peligrosas” (1970) by Silvina Ocampo. First, the conversion from a piece of art to a dress allows the identification between Haute Couture and “High culture” in opposition to the suit/mass culture couple. Second, the appearance on the newspapers of the conjunction dress/woman 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.

El cuento “Las vestiduras peligrosas” forma parte de Los días de la noche (1970). La importancia que en esta colección de relatos se le da al gusto y a la moda se refleja en las tensiones entre ser y parecer, originalidad y estandarización, y se traduce en el discurso literario mediante el empleo de lugares comunes que llevan a una despetrificación de los códigos marcados por la convención². La moda contemporánea apareció como la primera manifestación de un consumo de masas, homogénea, estandarizada, indiferente a las

fronteras (Lipovetsky 81). Tanto el desarrollo de la confección industrial como el de las comunicaciones de masa atenuaron las diferencias heterogéneas en la indumentaria de las diferentes clases sociales, estableciendo distancias entre la reproducción en serie y el diseñador como un genio artístico (Lipovetsky 81-88).

En “Las vestiduras peligrosas” (1970) 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 vestir³, 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”.

A simple vista, encontramos en el cuento tensiones entre la artista y la trabajadora; el vestido y el traje; el original y la copia; la esfera artística y la esfera social; el arte, su exposición y su reproducción. Estas tensiones se reproducen en el relato de Silvina Ocampo en primera instancia, mediante la conversión de una obra –un dibujo– en un objeto –un vestido de alta costura– cuya función práctica –tapar el cuerpo– es 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.

Sacar de un dibujo un vestido

*¿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”.

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 mano⁴. 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 45). Esa ociosidad lleva a una diferenciación entre la protagonista, una mujer de clase alta, y la narradora, una trabajadora. En este sentido, según Veblen, el trabajo ostensiblemente productivo perjudicaría la reputación de las mujeres respetables, por lo cual, se tomarían recaudos especiales en la apariencia del vestido de las mujeres, “con objeto de dar a entender al observador el hecho (con frecuencia ficticio) de que la usuaria no se ocupa ni puede ocuparse habitualmente en ningún trabajo útil” (185).

Régula, la narradora, se presenta como falsa modista⁵ 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 estética que poseían en tanto diseños para adquirir una función social: se transforman en vestimentas. De acuerdo con Mukarovsky (1977), la función estética es dominante en el arte mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario con respecto a otras funciones, como la función práctica, la función social o la comunicativa. Esta 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, esto nos permite observar una diferencia fundamental entre los vestidos de Alta Costura y el traje: éste último debe satisfacer la estética de las personas y no solo el puro proyecto creador (Lipovetsky 89), de manera tal que la función estética de la vestimenta se subordine a su función práctica.

No obstante, Artemia concibe sus creaciones como hechos artísticos: al estar sobre su piel predomina en los vestidos su función estética, lo cual se puede ver, en primer 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). En esa conjunción se encuentra el placer del arte, como afirma Barthes: en el lugar donde los bordes de las telas producen el efecto de un bostezo se constituye el erotismo; y el lugar más erótico del cuerpo resulta ser la piel que brilla entre dos telas, entre dos bordes, la puesta en escena de una aparición-desaparición.

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. Pese a que en la vestimenta 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” (48). 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 primer 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” (49), el segundo “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” (49-50). La conjunción entre admiración y rechazo permite ver la oscilación de la obra de arte entre los estados pasado y futuro de la norma estética, es decir, entre la norma pasada y su violación: “Aun violando

la norma lo máximo posible, el placer es la sensación dominante producida por el arte, y el desagrado es el recurso de su intensificación” (Mukarovsky 67).

En oposición lineal al exhibicionismo que Artemia hace de su obra, Régula la incita a quedarse en su casa, a mantenerse oculta⁶. 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. Este 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”⁷ (Entwistle 7). Como parte de la clase trabajadora, Régula censura las actitudes ociosas de Artemia, de manera que entre el discurso de la narradora y el de la protagonista se establece una tensión entre la honradez y el deseo, esto es: entre la mujer trabajadora, que cuida la moralidad⁸ 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. Paralelamente, Mukarovsky ha señalado que: “cada clase social, e incluso cada medio (por ejemplo, el campo, la ciudad) tienen su propio canon estético, que pasa a ser uno de sus rasgos más característicos” (73).

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” (50). 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 (Régula, la mujer industrial, la modista que trabaja en su casa) es rasgo de diferencia social.

Se podría interpretar que, como ha señalado Walter Benjamin (1936) 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. Benjamin ha observado que: “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, lo que se atrofia es el aura de ésta [...]. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (22). De este modo, en el cuento 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 107).

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.

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 regla⁹, 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” (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” (47).

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 lugares comunes que petrifican una norma de comportamiento social, censurando las actitudes de la artista. Según Ammosy y Herschberg, en la modernidad, los lugares comunes dotados de un contenido, y más o menos independizados de su rol argumentativo, “se transformaron en objeto de sospecha por contar con la aprobación de la gran mayoría: no remiten a las fuentes comunes del razonamiento sino a ideas que se han vuelto demasiado comunes y son rechazadas en tanto tales” (24). 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” (45-7), de esto se deduce otra sentencia implícita: una mujer no debe ser viciosa. De la misma forma, en dos oportunidades se repite un refrán que desde el primer párrafo anticipará semánticamente el fin de la historia: “hay bondades que matan, como dice mi tía Lucy” (45-47). Estos refranes reproducen una censura moral que liga semánticamente la transgresión con el castigo y la muerte, anticipando el desenlace del cuento.

Las frases repetidas dejan ver el horror que causa en la narradora la exhibición de un vestido que viola las normas del recato¹⁰. 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” (48), “– ¡Dios mío! ¡Virgen Santísima!” (49), “El siguiente vestido me sacó canas verdes [...]. Yo, Régula Pontinari, metida en esas; no parecía posible” (50), “Me dio pena y horror la perversidad del mundo” (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 permiten 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 pantalonera. 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: el relato de la violación y muerte de una joven en manos de un grupo indefinido de hombres violentos. En este sentido, es importante recordar el protagonismo que se le ha dado en la primera mitad del siglo XX argentino a las crónicas policiales en diarios masivos y sensacionalistas como *Crítica* y *El Mundo*. La sección policial de *Crítica* se caracterizaba por mezclar realidad y ficción, periodismo y literatura, por establecer una alianza con el público lector, que brindaba al diario información no oficial sobre los casos policiales más conocidos, y por autodenominarse “la voz del pueblo” gracias al vínculo estrecho que estableció con los perseguidos de la justicia (Caimari, 2004). Podemos encontrar este último aspecto en el discurso confesional de Régula, donde da su versión de los hechos.

Paralelamente, el relato policial también tiene un recorrido amplio en la literatura argentina que va desde los folletines populares distribuidos semanalmente a precios módicos¹² hasta los cuentos policiales de Jorge Luis Borges publicados en *Sur*, la revista de la élite letrada porteña.

Lyotard, Maldidier y Robin en *El juego de los cautos*¹³ observan que en la crónica policial se borran las huellas de la “actividad narrativa” mediante la correspondencia entre el orden de la historia y el relato: no hay entre el relato y la historia ninguna intervención del narrador, lo cual produce el efecto de objetividad. En el cuento de Ocampo, el relato periodístico de la performance nocturna trasladado a otra mujer, habitante de otra región del mundo, se detiene en el último paso del rito de exhibición que la protagonista no llega a cumplir hasta el final del cuento: la violación. El periódico dejaría ver la pérdida de la originalidad de este 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 este 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”¹⁴ (22), 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” (50). La autenticidad del vestido de Alta costura y de la performance artística se desprecia en la medida en que se reproducen masivamente.

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”, vocablo del lunfardo que hace referencia a un grupo de hombres más o menos multitudinario e impersonal. Hay en este grupo masivo una pérdida de la identidad que permite la vinculación entre multitud y barbarie. El conjunto de hombres 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”¹⁵ (Entwistle 8).

De esta manera, Artemia llevará al máximo la imagen estereotipada de la mujer como un objeto de admiración estética, mediante el desafío de 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. Esta trasgresión será castigada por la opinión de la mayoría, manifestada en el discurso de la prensa que, mediante la moraleja de las violaciones, traslada el imperativo de las frases hechas al 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 y del trabajo de las clases burguesas (Lipovetsky 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 dar forma real a su deseo, pulsión erótica que se presenta en forma de castigo: una multitud anónima de hombres la violará por pretender pasar desapercibida en medio de ella. 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 este 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” (25).

De este modo, las tensiones entre originalidad artística y reproducción (mecanismo que permite la producción, distribución y consumo en la cultura de masas) dan paso en este cuento 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 que la crónica policial 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).

Bibliografía

- AAVV. Vox. Diccionario Ilustrado: Latino-Español, Español-Latin. Barcelona: Bibliograf, 1999. Impreso.
- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. Estereotipos y clichés. Buenos Aires: Eudeba, 2001. Impreso.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Madrid: Taurus, 1982. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 2000. Impreso.
- Barthes. Le Plaisir du texte, Seuil: París, 1973. Impreso.
- Caimari, Lila. Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955. Buenos Aires: Siglo XXI. 2004. Impreso.
- Entwistle, Johanne. The Fashioned Bodies. Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge: Polity Press, 2000. Impreso.
- King, John. El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Buenos Aires: Gaglianone, 1985. Impreso.
- Link, Daniel (comp.). El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo, Buenos Aires: La Marca, 1992. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Mukarovsky, Jan. Escritos de Estética y Semiótica del Arte, Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Impreso.
- Ocampo, Silvina. Los días de la noche, Madrid: Alianza, 1984. Impreso.
- Ostrov, Andrea. "Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". Hispamérica. Revista de literatura. Agos. 1996: 21-28. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires: Catálogos, 1985. Impreso.
- . La batalla de las ideas (1943-1973). Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- Veblen, Thorstein. Teoría de la clase ociosa. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso.
- Williams, Raymond. Sociología de la cultura. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Fecha de recepción: 04/03/11
Fecha de aceptación: 24/05/12

1 Este artículo forma parte integrante de la tesis de licenciatura en letras "Sociedad y cultura de masas en la cuentística de Silvina Ocampo (1959-1970)", aprobada en la Universidad Nacional de La Plata en junio de 2010.

2 Cfr. María de los Ángeles Mascioto, Tesis de Licenciatura en Letras: Sociedad y cultura de masas en la cuentística de Silvina Ocampo (1959-1970). La Plata, UNLP, 2010.

3 En este 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" (7).

4 De acuerdo con esto, Lipovetsky señala que "La apología del bienestar, la búsqueda de lo agradable, la aspiración a una vida más libre, más feliz, más fácil, han supuesto un proceso de humanización de lo sublime [...], un ennoblecimiento de las cosas útiles, de los 'caprichos', de las

fantasías decorativas, de las bellezas y refinamientos temporales: perifollas, fruslerías, 'pequeños apartamentos', decoraciones del interior, miniaturas" (98).

5 "Yo había trabajado de pantalonera antes de conocerla y no de modista como le dije" (45).

6 De acuerdo con esto, Benjamin ha observado: "el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta: [...] ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas" (29).

7 "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).

8 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" (47).

9 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 iniuriarum regula, la ley es la norma de lo justo y de lo injusto) (AAVV. 427).

10 En este 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'" (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" (49).

12 Cfr. Sarlo: El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927), 1985.

13 Compilación realizada por Daniel Link.

14 El subrayado es mío.

15 "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).