

La niña *queer* y su *performance* melancólica en la versión filmica de “Cornelia frente al espejo” de Silvina Ocampo

PONENCIA LEÍDA EN LAS *II JORNADAS DE CINE, TEATRO Y GÉNERO*, INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO (IAE), UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, BUENOS AIRES (ARGENTINA), 30 DE NOVIEMBRE Y 1º DE DICIEMBRE DE 2017.

Dra. María José Punte
UCA, IIEGE (UBA)

I. “Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces estar acostada me hizo creer en el amor”¹

Ser y parecer, la lógica del *nonsense*, surrealismo y absurdo, son todos aspectos que han sido desplegados en torno de los textos de la escritora Silvina Ocampo, y que atraviesan tanto sus análisis críticos como sus interpretaciones. Una de ellas es, sin duda, la película “Cornelia frente al espejo”, transposición filmica del texto homónimo. Este cuento largo, que según Matilde Sánchez constituye “uno de los relatos más originales y significativos que ha dado la literatura rioplatense en los últimos años” (Ocampo 1991, 508), fue llevado al cine en el 2012 por Daniel Rosenfeld (guionista y director) y Eugenia Capizzano (guionista y actriz principal). Desde un análisis que privilegia la cuestión central de esta lógica del sinsentido ocampiano, Natalia Biancotto hace notar con agudeza ciertos deslizamientos que se producen en la lectura que realiza el film del cuento, sobre todo en lo que concierne al tono que adopta la película. La extrañeza del cuento es la que provoca cierto efecto de lectura. La película, según Biancotto, se aparta sensiblemente de la textualidad de Ocampo, a la que “hace migrar” hacia

¹ Las citas textuales que sirven como subtítulos están tomadas del texto de Silvina Ocampo. Si bien la película transcribe de modo textual párrafos y frases del cuento, los reordena siguiendo la técnica ocampiana del collage, pero no necesariamente hace un traspaso del texto original completo.

lo que ella define como un “tono angustioso”. La versión filmica funciona claramente como una partitura sobre la que se escribe una variación. Es decir, termina narrando un “desvío posible” o un “avatar” de esa extrañeza original del texto de Ocampo. El elemento central pasará a ser una angustia existencial que, de acuerdo con Biancotto, no está en el texto. En segundo plano, sin que por otro lado se pierdan del todo, quedarán aquellos rasgos que Ocampo retoma de las versiones del relato de Alicia de Lewis Carroll vinculados a la lógica del *nonsense*, la de “un lenguaje siempre diferido y una experiencia que nunca llega a nombrarse” (Biancotto 2014, 223), la esencial insensatez de la existencia como un problema del lenguaje.

Por otro lado, si bien estamos de acuerdo con que la película deja a los espectadores impregnados de una indudable melancolía, no resulta tan evidente que sea posible descartar de plano que esos afectos estén en el cuento de Ocampo y que hayan dado pie, por lo tanto, a esa lectura del film. La atmósfera mórbida del nuevo texto, o de su re-lectura, queda muy subrayada por los recursos propios del dispositivo fílmico tales como la música, la fotografía o la actuación, tanto como por algunas de las decisiones narrativas de esta transposición. Así y todo, y sin descartar por completo la tesis de Biancotto, la lógica que campea en el texto de Ocampo no se separa de una gama de afectividades y problemáticas que están presentes a lo largo y a lo ancho de toda su obra anterior, y que el texto de Cornelia parece llevar a cierto paroxismo. La vuelta de tuerca que pretendemos dar en el presente texto gira en torno de pensar en el tipo de melancolía del que estamos hablando cuando decimos que hay una serie de sujetos ocampianos, que se ve bien en la figura de Cornelia, que están presos en una forma de melancolía. Es lo que intentamos reflejar en el primer subtítulo, con el cual además parafraseamos al texto filmico. El afecto, ¿es efecto de una “postura”? ¿Qué es lo que postula allí la voz narradora? Los sentimientos (la felicidad, el amor), son -según esta voz- resultados de una manera que tiene el cuerpo de acomodarse en el espacio, una pose. No estamos aquí

ante un problema de juegos del lenguaje, sino de cuerpos materiales que determinan formas de estar y, en consecuencia, formas de sentir. No solo lo que mostramos al mundo es el resultado de una *performance* (en sentido butleriano). También parece serlo, según Silvina Ocampo, aquello que creemos sentir.

II. “Vine a esta casa porque era el único lugar donde nos encontraríamos a solas, pero me había olvidado de que existían fantasmas”

La lectura que hacemos aquí de este cuento pasa por la teorización que hace Kathryn Stockton en torno a la infancia desde lo que ella llama el “infante *queer*”. Su punto de partida es que detrás de todo niño se esconde un *queer*, porque lo que caracteriza al ser infante son los desvíos. Adquieren la forma de crecimientos inusuales que se vinculan en gran medida con otras maneras de comprender la temporalidad, y también en los modos de realizar las substituciones metafóricas, que hacen crecer significados inesperados. Es posible ver estas figuras antes que nada en las ficciones, que hablan de modos más complejos de concebir la subjetividad². Una idea de crecimiento que lo concibe como un movimiento lineal y teleológico (por lo tanto, ineluctable), no parece tener en cuenta otros tipos de desarrollos o de dinámicas. La forma postulada por Stockton es la de un crecimiento no unidireccional, que no va en la dirección esperada o que se desvía de la norma³. En estas figuras que analiza,

² Stockton establece una clasificación organizada en cuatro categorías, que ella utiliza como modelos narrativos. Están en los textos ficcionales y funcionan como posibles desvíos de la infancia. Son: 1) el niño fantasmal gay, que subyace en la contradicción de tratar a los niños como ya designados sexualmente y a la vez asexuales. Implica la posibilidad de ver -de modo retrospectivo- en el adulto gay al niño gay que se supone que era; 2) el niño detenido en el homosexual adulto: se sintetiza en una definición que viene de Freud, la de un “*arrested development*”, que parece explicar la homosexualidad como un desarrollo trunco en el adulto; 3) el niño *queerizado* por Freud, que es el niño sexual con deseos agresivos colocado en el centro de la narrativa edípica; 4) el niño normativo, o hecho *queer* por su inocencia. A estas cuatro figuras suma la del “intervalo animal”, quien acompaña al infante generando nuevas derivas lateralizadas y canalizan aquello que no se puede decir de modo explícito (2004, 282-311).

³ Cuando menciona al niño como *queer*, Stockton se refiere al hecho de que se ha solidificado una noción incontaminada de niño que en realidad es una forma de violencia de nuestra cultura, bajo la forma de un ideal

corporizadas por infantes, es posible percibir un sistema de proyecciones que se mueven hacia los costados, armando juegos de sombras que se expanden de forma irregular en torno suyo. El crecimiento no se da de modo lineal y vertical, como se espera que sea, sino que produce desvíos hacia los costados (*sideways*) y la convivencia de tiempos yuxtapuestos. Crean en torno del sujeto una zona variable, cambiante e ininteligible, consecuencia de que no siempre resulta posible entender los motivos de actuación de los infantes⁴. Esto es lo que produce en la mirada adulta sentimientos de inquietud, incluso de temor, que hablan más de las angustias y ansiedades adultas que de lxs niñxs en sí.

Como ya analizamos en otra ocasión, la obra de Ocampo está atravesada de todas las formas de esta infancia *queer* que desgrana Stockton (Punte 2016). Pero la figura de Cornelia resulta ser la más paradigmática al respecto. Este personaje, enfrentado al espejo para dar cuenta de su vida pasada, que se siente vieja a pesar de confesar solo veinticinco años, genera esos volúmenes iridiscentes en torno suyo, y que en la película toman cuerpo en los otros personajes. La película aborda la idea del desdoblamiento del sujeto mediante el recurso a diálogos con estos otros, que son a la vez Cornelia⁵. Se divide en tres episodios, en los que una Cornelia joven (Eugenia Capizzano) conversa con una versión adulta y maternal de ella misma (Eugenia Alonso), con el ladrón (Rafael Spregelburd) y con el amante (Leonardo Sbaraglia). Son, obviamente, todas facetas de su propia personalidad o momentos de su

apreciado superlativo. Nuestra figura del niño revela una seria tentativa por asir el tiempo y atenuar sus efectos. El niño es *queer* por la sencilla razón de que es “extraño” al adulto en su separación temporal y todavía no *straight*, por lo tanto, ni heterosexual ni homosexual (2004, 283).

⁴ A propósito de esto, dice Stockton: “the problem of motive as a form of explanation when it is more often a living, growing, cubist form of dramatically mismatched feelings and movements from different temporalities and multilayered sideways inclinations” (2009, 157).

⁵ Cornelia es un ejemplo acabado de ese masoquismo del que habla Stockton en su capítulo 1, que es una reacción al aplazamiento del goce implicado en la demora del infante en hacer ejercicio de su sexualidad. Con la intención de proteger al niñx del “daño” que implica lo sexual, se le está quitando la posibilidad de la agencia en su propio placer (2009, 62). Paradójicamente, la demora en la asunción del sexo puede llegar a ser muy sexual, y conduce al hablar, que puede convertirse en una enorme fuente de placer, un gozo doloroso e imaginativo. La cuestión del masoquismo pasa por esa forma de “gozo verbal”.

historia pasada, que emergen de su confrontación con el espejo en ese acto de “confesión” que concreta en la casona que ahora pertenece a su tía⁶. La película concluye con su declaración de que “Soy lo único que no conozco. Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte, ya se fue todo lo que no soy yo” (Ocampo 1988, 55). Es decir, que ese acto de confrontación consigo misma no la conduce a una comprensión definitiva de sí, sino que continúa con su dispersión subjetiva. Cornelia se pierde en ese vórtice oscuro e ininteligible, lo que en el film se muestra como la salida de la casa y la entrada en el bosque, con el cual se funde. Al igual que en el cuento de Ocampo, queda discursivamente abierta la opción por el suicidio. Pero el hecho de que nunca se concrete de manera explícita, hace que esta interpretación siga siendo una más, no excluyente.

En cuanto a las otras figuras de infancia *queer* propuestas por Stockton que aparecen aquí, la más llamativa es la de la niña fantasma, que se llama Cristina Ladivina (o La adivina), y de la cual Cornelia dice que no se sabe si es una niña o una enana disfrazada de niña. Se la ve tras una puerta vidriada, que impide un cabal reconocimiento. Cornelia se conmueve por la insistencia de la niña en querer ver las muñecas, que tampoco son tales, porque resultan ser los maniqués de su tía costurera. La niña fantasma está ahí para recordarnos que es una niña la que corporiza una clave de la historia que ahora Cornelia nos quiere revelar, y que materializa lo no enunciable, como veremos a continuación⁷. También está presente en ella la

⁶ Con respecto al tema de la “confesión”, Judith Podlubne lo vincula con el tema de la construcción de la intimidad, que en los cuentos de Silvina Ocampo aparece siempre ligada al acto de contar la propia vida y de revelar así los secretos, deseos, pasiones o faltas. Los medios pueden ser variados (cartas, monólogos, charlas telefónicas, diálogos privados), pero estas conversaciones adquieren la “fuerza ilocucionaria” de la confesión (2004, 1). En parte, tiene que ver con que esa intimidad le resulta al sujeto “insostenible”. Pero en realidad, mediante este acto la subjetividad parece fortalecerse a partir de aquello que considera su falta. Hay en ese gesto una “mórbida satisfacción narcisista” (3). Funciona más bien como un principio de individuación, que se manifiesta en un extrañamiento, un hacerse extraño a uno mismo (6).

⁷ La figura del niño fantasmal resulta muy reveladora según Stockton en su estudio de la condición *queer* del infante porque a través suyo se despliega toda una serie de temáticas vinculadas con lo oculto y lo negado a la mirada adulta: “As it emerges as an idea, it begins to outline, in shadowy form, the pain, closets, emotional labors, sexual motives and sideways movements that attend all children, however we deny it” (2009, 3).

idea de Stockton de una detención en el tiempo, de algo que quedó estancado como un desarrollo detenido. Se vincula con un ideal normativo que no ha tenido lugar, lo que condena a ese sujeto a vagar como un fantasma⁸.

III. “En un marco dorado conmigo amaste y odiaste a Elena Schleider”

En el cuento, Cornelia habla todo el tiempo y de los temas más disímiles, en un discurrir algo absurdo, pero que refleja bastante bien un monólogo interior sin rumbo. Este monólogo permite ver el funcionamiento del sistema de fantasías. Sin embargo, ya desde el comienzo se introduce la preocupación que constituye el núcleo de ese discurrir, y que va a narrar hacia el final. Se trata de un episodio del fin de su infancia, que funciona como “llave” que abre algunos significados. De hecho, cuando termina su anécdota, el espejo le hace notar: “Me ha contado una parte de su vida. ¿Acaso es la más importante? Falta la otra. ¿No tuvo cinco, seis, siete, ocho, nueve años? ¿No tuvo viruela o rubeola? ¿No tuvo miedo de la oscuridad? ¿No le contaron cuentos?” (Ocampo 2014, 48). Por otro lado, también es significativo que en la película se exhiba al ladrón en el gesto de manipular las llaves.

En la película la anécdota se ubica también hacia el final, como un relato que esta narradora, que evoca el gesto de Scherezada de narrar para alargar la vida, le hace a su interlocutor (Daniel en el cuento, “el amante” en la película). Es una historia algo convencional, el del

⁸ Esto remite a lo que plantea el psicoanalista Serge Leclair a partir de su análisis de una fantasía tan recurrente como inquietante, y que se relaciona con el tópico de la muerte del niño. Leclair plantea que uno de los fundamentos de la práctica psicoanalítica es la revelación de un trabajo que subyace a una pulsión de muerte, y que consiste en matar al “niño maravilloso”. Este niño es el que atestigua los deseos y sueños de los padres, antes que nada, bajo la forma de una nostalgia de la mirada materna. Es una representación inconsciente primordial en la que se anudan anhelos, nostalgias y esperanzas, pero a la vez encauza lo real de los deseos del sujeto. Leclair constata que esta situación narcisista primaria concitó menos atención que otros fenómenos “satélites” tales como las fantasías de asesinato del padre o de despedazamiento de la madre, ambos pilares del relato edípico. A esa representación del representante narcisista primario, una parte maldita, que es objeto de asesinato tan necesario como imposible, la llama “infans”, porque no habla ni hablará nunca (2009, 23).

pasaje siempre conflictivo de la niñez a la adolescencia. Cornelia suele pasar los veranos en la casa de campo de una amiga de la madre, Elena Schleider. Allí, bajo el ala protectora de esta mujer más mundana, goza de otras libertades. El episodio ocurre cuando tiene once años y demarca el final del tiempo de la infancia. Otro habitué de la casa es Pablo, un estudiante de ingeniería (por lo tanto, algo mayor), con el que Cornelia establece una intensa complicidad. Pero resulta que Pablo es amante de Elena Schleider. El descubrimiento de esta relación produce la ruptura de varios pactos que cree tener Cornelia. Como venganza, ella roba la cigarrera de oro que Pablo le regala a Elena (se convierte en “ladrona”), que vende para comprar un anillo de “compromiso” que ella pretende regalar a Pablo. Este episodio parece ser el relato de un primer rechazo amoroso, que le produce una herida narcisista, y provoca su caída en el “pecado”, por lo tanto, la pérdida del paraíso. Lo cierto es que el otro elemento en esta triangulación amorosa, el verdadero objeto de adoración de Cornelia, es su anfitriona, a la que ella admira “por nada y por todo. Porque está dentro de ella misma como dentro de una casa” (18). De modo que la historia adquiere una deriva, que está hablando de otras sutilezas en la configuración psíquica del personaje.

El modo de la melancolía que atraviesa este texto parece remitir más bien a lo que Judith Butler trabaja como una “melancolía de género”, vinculado al sistema de identificaciones, y a lo que implica tener que rechazar uno de los elementos en la configuración de la diferencia sexual. Butler sostiene en *Mecanismos psíquicos del poder* que el género es un tipo de melancolía o uno de los efectos de la melancolía. La identificación melancólica es un elemento central en el proceso por el cual el ego asume un carácter de género. Freud habla de la pérdida del objeto y de cómo se lo internaliza, pasando a formar parte de la identidad del ego. Butler concluye en primer lugar que la identificación melancólica permite la pérdida del objeto en el mundo exterior porque le ofrece una manera de preservar ese objeto como parte de la constitución subjetiva y así evitar la pérdida en tanto que pérdida total. Para Butler, el género

no es aquello expresado por la sexualidad, sino que es entendido aquí como compuesto de aquello que permanece no articulado en la sexualidad, aquello que primero debió ser rechazado para luego ser internalizado como un objeto del cual no se pudo realizar el duelo. La *performance* o *acting out* alegoriza una pérdida que no puede ser elaborada. El género mismo podría ser entendido, en parte, como el *acting out* de un duelo irresuelto. Se suma entonces otro factor que *queeriza* al texto, además de la circulación de los infantes descritos por Stockton. Lo *queer* radicaría en los desvíos que debe tomar el sistema de identificaciones que configuran la subjetividad y en otras posibles travesías.

La melancolía del texto no es solo resultado de un efecto de extrañeza, sino un afecto que transita la textualidad mediante varios elementos. El cuento enmarcado revela aquello que ha sumido en la melancolía al personaje de Cornelia, la asunción del género aceptable para las prescripciones, lo que implica internalizar ese objeto de deseo perdido. Pero además la fija en ese *acting out* del género, que en la película la actriz subraya en una hiperfeminidad, que contrasta con la otra Cornelia, la adulta. La temática de la actuación, que se supone tiene que ver con su frustrada carrera de actriz, remite a esta idea del género como *performance*. Cabe preguntarse cuál es el verdadero objeto de su deseo, si Pablo o Elena Schleider. Más allá de que ella admire a Elena, a quien toma como modelo o paradigma, Pablo es enlistado como uno de los objetos que pertenecen a esta mujer admirada (junto con sus frasquitos de perfume, collares y flores, peinetas “que parecen caramelos”, libros y fotografías)⁹. Pablo es el elemento que está triangulando una relación sumamente apasionada, que va en dos direcciones, entre Elena y Cornelia. En parte se puede decir que hay una reescritura de los cuentos de hadas en

⁹ Esta enumeración aparece enunciada cuando el espejo le pregunta por qué quiere tanto a Elena. Ella responde que por poseer esos objetos y porque no es como las otras personas. “Es cuestión de simpatía”, afirma. A lo que el espejo le contesta “Más que simpatía. Me parece que la admiras profundamente”. Y ella responde que sí, la admira y dice: “Es como estar enamorada” (Ocampo 2014, 38). Más adelante, y luego de su anagnórisis y todo lo que desencadena, Cornelia dirá que “La odié como sólo se odia a una persona que uno ha adorado” (45).

este episodio, sobre todo a raíz de los celos que Elena Schleider confiesa tener hacia la niña de once años. El sistema de celos del relato remite a lo que se pregunta Butler: “¿en qué medida los celos heterosexuales están a menudo compuestos por la incapacidad de reconocer el deseo entre personas del mismo sexo?” (2006, 199). Pero también parece quedar claro que Pablo es un elemento secundario en la corriente de sentimientos que van de Cornelia a Elena. Una vez pasado este episodio, Cornelia se desinteresa de Pablo como si fuera un elemento descartable. En realidad, si seguimos a Butler en como ella entiende el funcionamiento del deseo (partiendo de Lacan), la estructura del deseo es triádica: “No es que yo quiera que el Otro me quiera, sino que quiero en la medida en que he aceptado el deseo del Otro y he modelado mi deseo según el deseo del Otro” (2006, 198). Butler complejiza la situación de esta tríada, porque el tercero está dentro de la relación como una pasión constituyente, pero a la vez está en el “exterior” como el objeto de deseo parcialmente irrealizado y prohibido (2006, 201).

Si bien la primera reacción ante la lectura es suponer que el sentimiento de agobio de Cornelia tiene que ver con el sistema de prescripciones impuesto por la familia y por la sociedad, queda flotando en el texto otra sospecha, vinculada con los afectos que la traman, y que se cuelan por las rendijas. Se enhebran, como dice Butler, en una misma madeja esas pasiones que son tanto homo- como heterosexuales, y generan esos “momentos de indecibilidad productiva”, situaciones en la que se busca “traspasar el género” como condición de erotización (2006, 203). Butler se termina preguntando, de una manera que resulta significativa para el texto ocampiano: “¿Se puede encontrar al Otro a quien amar aparte de todos los Otros que han habitado alguna vez en el lugar de ese Otro?” (2006, 209). La película exuda melancolía porque la respuesta a esta pregunta, ya desde el texto ocampiano, se propone como negativa.

Bibliografía citada:

BIANCOTTO, Natalia (2014). “Avatares de la rareza: “Cornelia frente al espejo” (2012), de Daniel Rosenfeld”. En *Actas del IV Congreso de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual “Documental/Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política”*. Buenos Aires, ASAECA, 220-227. <http://asaeca.org/download/avatares-de-la-rareza-cornelia-frente-al-espejo-2012-de-daniel-rosenfeld/>

BUTLER, Judith (2001 [1997]). “Género melancólico/Identificación rechazada”. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid, Cátedra, 147-165.

BUTLER, Judith (2006 [2004]). “El anhelo de reconocimiento”. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós, 189-216.

LECLAIRE, Serge (2009 [1975]). *Matan a un niño. Ensayo sobre el narcisismo primario y la pulsión de muerte*. Trad. Victor Fischman. Buenos Aires, Amorrortu.

OCAMPO, Silvina (2014) [1988]. *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aire, Lumen.

OCAMPO, Silvina y Sánchez, Matilde (1991). *Las Reglas del Secreto: Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez. México, FCE.

PODLUBNE, Judith (2004). “La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius*, Dossier Silvina Ocampo, 9 (10). Consultado en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d04/3730>.

PUNTE, María José (2016). “La niña *queer*, o de cómo Silvina Ocampo nos espía a través de Lucrecia Martel”. Ponencia leída en el *III Coloquio Internacional. Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*. Rosario, Facultad de Ciencias Médicas, 23 y 14 de mayo de 2016.

STOCKTON, Kathryn B. (2004). “Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal”, en Bruhm, Steven and Hurley, Natasha (Eds.). *Curiouser. On the queerness of children*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 277-311.

STOCKTON, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.