

El potencial escénico en los cuentos de Silvina Ocampo

Clara Mengolini¹

Resumen. Los cuentos de la escritora argentina Silvina Ocampo suelen ocurrir en espacios cerrados, donde el detallismo y la acumulación de objetos adquieren enorme protagonismo. Los personajes adoptan roles, visten disfraces y llevan máscaras. Gracias a la combinación de todos estos elementos es posible afirmar que la narrativa de Ocampo tiene una fuerte carga de espectacularidad. En el presente artículo examino dos versiones para el teatro: *No inventes lo que no quieras que exista* (2014) de Agustín Pruzzo y *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013) de Alfredo Martín. Para los fines de este análisis, me centraré en los siguientes elementos teatrales: el espacio, los objetos, la iluminación, la máscara y el silencio. Los diccionarios teatrales de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis me resultaron especialmente útiles para pensar en estos conceptos. Asimismo, también fueron apropiados los trabajos de Peter Brook y Rafael Portillo.

Palabras clave: Argentina, Silvina Ocampo, cuentos, fantástico, género, mujeres, teatro, máscaras, disfraces.

[en] The theatrical potential in Silvina Ocampo's stories

Abstract. The stories of the Argentinean writer Silvina Ocampo usually take place in closed spaces, where details and the accumulation of objects have an enormous importance. In addition, the characters wear costumes and masks. Combining all these elements makes it possible to affirm that Ocampo's narrative has a substantial load of spectacularity. In this article, I examine two plays inspired by Ocampo's stories: *Don't Invent what You Don't Want to Exist* (2014) by Agustín Pruzzo and *Every Costume is Repugnant to those Who Wear it* (2013) by Alfredo Martín. For this analysis, I will focus on the following theatrical elements: space, objects, lighting, mask, and silence. I found Anne Ubersfeld's and Patrice Pavis's theatrical dictionaries especially helpful. Likewise, the works of Peter Brook and Rafael Portillo were also appropriate.

Keywords: Argentina, Silvina Ocampo, stories, fantastic, gender, women, theatre, masks, costumes.

Sumario: 1. Introducción. 2. *No inventes lo que no quieras que exista* (2014). 3. *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013). 4. Conclusión.

Cómo citar: Mengolini, C. (2023) El potencial escénico en los cuentos de Silvina Ocampo, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 173-185.

1. Introducción

Silvina Ocampo, como cuentista, novelista, traductora y poeta, durante mucho tiempo permaneció a la sombra de grandes escritores, como lo fueron su esposo Bioy Casares y su mejor amigo Jorge Luis Borges, sin embargo, hoy es considerada una autora esencial de la literatura latinoamericana del siglo XX (Enríquez, 2018: 46). Algunos de los ensayos y libros que se han escrito sobre la obra de la escritora examinan principalmente temas como el horror, la feminidad, la tensión entre las clases sociales, las relaciones matrimoniales y la infancia. La mayoría de sus relatos han sido catalogados como cuentos fantásticos, cargados de una dosis de surrealismo y crueldad, donde “lo monstruoso ocurre, pero de manera tan trivial que se vuelve inquietante” (Molloy, 1978: 249).

Muchas de las imágenes descriptas en los cuentos de Ocampo aparecen como composiciones visuales para ser observadas. Las tramas suelen ocurrir en espacios cerrados, el detallismo y la acumulación de objetos, así

¹ College of Liberal Arts, Mercer University, Macon, Estados Unidos.
Correo: mengolini_c@mercer.edu

como también las deformidades corporales de los personajes adquieren muchísima importancia. En diversas ocasiones, los protagonistas adoptan roles, visten ropas extravagantes y llevan máscaras. La combinación de todos estos componentes, espacio, cuerpos, máscaras, disfraces, contiene un impacto visual. En este sentido, Josette Féral en “Acerca de la teatralidad” (Féral, 2004: 91-92) define la teatralidad como “identificación o creación de un ‘espacio otro’ del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece”. El cuento entonces se transforma en un cuento para ser “visto” y “escuchado”, ya que hay situaciones en las que los personajes se encuentran siendo testigos de escenas insólitas². Barthes por su parte, afirma que la teatralidad “es una densidad de signos, sensaciones, gestos y luces en el escenario” (Barthes, 1972: 26). Teniendo estas dos definiciones en consideración, es posible afirmar que la narrativa de Ocampo tiene una fuerte carga de espectacularidad. Posiblemente esta sea la razón por la cual en los últimos quince años un significativo número de dramaturgos, cineastas y artistas argentinos eligieron la obra de Silvina Ocampo como material escénico³.

En el presente artículo examino dos versiones para el teatro: *No inventes lo que no quieras que exista* (2014) de Agustín Pruzzo y *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013) de Alfredo Martín. Haber presenciado en Buenos Aires las obras de Alfredo Martín y Agustín Pruzzo me permitieron confirmar que muchos de los elementos de la obra de Ocampo tienen un fuerte potencial escénico. Para los fines de este análisis, me centraré en los siguientes elementos teatrales: el espacio, los objetos, la iluminación, la máscara y el silencio. Los diccionarios teatrales de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis me resultaron especialmente útiles para pensar en estos conceptos. Asimismo, también fueron apropiados los trabajos de Peter Brook (*El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, 1968) y Rafael Portillo (*El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica*, 1995).

En las páginas que siguen propongo que la obra de Silvina Ocampo ha despertado fascinación en muchos directores de teatro no solamente por la cantidad de recursos teatrales con los que cuentan muchos de sus cuentos, sino también porque el uso frecuente de máscaras, espacios y disfraces revelan problemáticas sociales y filosóficas que de otro modo hubieran quedado ocultas. Ocampo por medio de la escritura y Pruzzo y Martín a través de sus obras presentan de una forma palpable y concreta asuntos como la marginalidad, la violencia de género, la infidelidad, la autenticidad y la lucha de clases sociales. Mi experiencia en Buenos Aires me sirvió para confirmar que los cuentos de la escritora que están cargados de signos escénicos son un atractivo material de dramaturgia⁴ principalmente por su nexo inherente con el teatro y porque los temas controversiales que plantean siguen vigentes en la Argentina del siglo XXI.

2. *No inventes lo que no quieras que exista* (2014)

Agustín León Pruzzo es actor, director, dramaturgo y docente argentino. Su experiencia como dramaturgo lo ha llevado a trabajar con textos refractarios, es decir textos que no fueron escritos para el teatro. Entre sus obras más recientes se destacan *En la sombra de la cúpula* (2016) inspirada en crónicas de Roberto Arlt y *Un mar oculto* (2018) sobre poemas de Alfonsina Storni. *No inventes lo que no quieras que exista* es un unipersonal basado en cuentos de Silvina Ocampo e interpretado por Florencia Carreras. Las tres obras fueron

² En “La casa de los relojes” un grupo de niños observa una escena siniestra donde un tintorero le plancha la joroba al relojero del barrio. En “El árbol grabado”, los invitados observan durante una fiesta de cumpleaños cómo el abuelo le da ocho latigazos a su nieto. Si consideramos la teatralidad según Féral, las miradas de los niños y de los invitados transforman a estos dos eventos en sucesos teatrales.

³ El uso frecuente de elementos teatrales en la narrativa de Ocampo es posible que tenga relación con cierto interés que Ocampo tenía por el teatro. En el año 1956 escribió una obra titulada *Los traidores*, con la ayuda de Juan Rodolfo Wilcock. En 1977 estrenó *El perro mágico*, la única obra teatral que Ocampo pudo representar. Escribió seis obras más que no han sido publicadas (Ulla 42).

⁴ En el año 2013 el diario argentino *Página 12* publicó una nota titulada: “Ocampo, ese material de dramaturgia”. Esta nota hacía referencia al estreno de tres obras teatrales: *Reliquia*, *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* y *Dirán que fue la noche*, todas basadas en cuentos y poesías de Silvina Ocampo. En este mismo artículo, Carlos Rapolla, director del periódico, dice así: “Silvina es un ícono de nuestra cultura. Que en la actualidad haya en cartelera una ‘movida Ocampo’ habla de su vigencia y de su poder de seducción, que actúa como un imán para cualquier director de teatro o cine”. En efecto, en el año 2001, “El vestido de terciopelo” fue adaptado por Lilian Morello y César Repeto para una serie televisiva titulada *Cuentos de película*. En el 2002, Inés Saavedra dirigió *Cortamosondulamos*, una obra teatral basada en relatos y poesías de Silvina Ocampo. Siete años después, la misma directora, puso en escena, *Divagaciones*, inspirada en la obra poética de Silvina Ocampo. En el 2009, Alejandro Maci estrenó *Inveniones*, una obra basada en textos autobiográficos de la escritora, en las anécdotas que recuerdan sus amigos y en otros textos íntimos. Tatiana Sandoval y Mónica Salerno produjeron *La siesta* en el 2010. Sandoval explica que no emplearon ningún cuento específico, sino que se inspiraron en el mundo de Ocampo en su totalidad. En el 2012 la escritora y actriz Aldana Cal escribió *El escondite*, un monólogo que fue parte de un ciclo de teatro que se llevó adelante en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Cal explica que se inspiró principalmente en una de sus visitas a Villa Ocampo, la enorme mansión donde las Ocampo solían veranear. Durante el 2012 el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires proyectó la película *Cornelia frente al espejo*, del director Daniel Rosenfeld. En el 2014, *No inventes lo que no quieras que exista* fue estrenada bajo la dirección de Agustín Pruzzo.

presentadas en *Estudios Caracol*, un espacio atípico en la cúpula de un histórico edificio en la ciudad de Buenos Aires.

No inventes lo que no quieras que exista estuvo cuatro años consecutivos en cartelera con la sala completa y entradas vendidas todas las semanas. Recibió además excelentes críticas de los mejores diarios del país, entre ellos *Página 12*, *Clarín* y *La Nación*. Igualmente, tanto el director como la actriz fueron convocados por varios programas radiales y televisivos para entrevistas.

Según cuenta Carreras, *No inventes lo que no quieras que exista* nació a partir de la lectura de uno de los cuentos:

Investigando autores la encontré a Silvina Ocampo y cuando leí ‘Rhadamanthos’ quedé fascinada con ese personaje, lo vi en mi cabeza, me imaginé la situación y me tiré a actuarlo en la casa de una amiga que hacía una especie de tertulia todos los jueves, como fue bien, probé otro y otro más.

Carreras y Pruzzo seleccionaron cinco cuentos de Ocampo los cuales tienen como denominador común la figura de la mujer atormentada. “La paciente y el médico” presenta a una mujer enamorada y obsesionada con su doctor; en “Rhadamantos” una mujer escribe cartas falsas para destruir la imagen de una amiga; “La oración” es la confesión de una mujer que admite haber engañado y matado a su esposo; en “El lazo” la protagonista da cuenta de la tortuosa relación que la unía a su mejor amiga y en “El sótano” una mujer vive sola y aislada en el sótano de un viejo edificio⁵. Florencia Carreras opinó con respecto al proceso de adaptación teatral:

Tratamos de diferenciar los personajes, investigar el cuerpo de cada una de ellas, sus movimientos y la complejidad que podía encontrarse en sus expresiones. Nos centramos en contar cinco mundos, que cada una de las mujeres tuviera una particularidad, en la voz, en el cuerpo, en el caminar, que la hiciera identificable.

Agustín Pruzzo decidió presentar la obra en la cúpula de *Estudios Caracol*, un magnífico espacio en lo alto del edificio Bencich. La cúpula que se encuentra en el corazón del microcentro porteño ofrece por su altura, una impresionante vista de la ciudad de Buenos Aires. El edificio que cuenta con ostentosas columnas y escaleras de mármol fue diseñado en el año 1925. La elección de este lugar fue crucial porque le permitió a Pruzzo romper con la separación espacial que tradicionalmente existe entre la escena y el público, de este modo el espectador tenía la libertad de ubicarse en cualquier lugar para presenciar los monólogos representados por Carreras. Los cuentos fueron interpretados en cinco habitaciones diferentes, por lo que exigió que la gente recorriera la cúpula junto a la actriz y que se sumergiera en cada cuento como si hubieran sido parte del relato mismo. En este sentido, el director señala:

Cuando decidimos pasarlo a la cúpula se trataba de trabajar no con escenografía, sino con instalación. Que la gente entrara a un lugar donde la ficción no terminara en ningún lado. Que entraran a ese mundo y que se pararan donde se pararan. Entonces ya estás adentro de la casa y estás adentro del sótano y así (Pruzzo, entrevista personal, 2014).

En muchos cuentos de Ocampo los enfrentamientos entre los diferentes grupos sociales provocan una sensación de sofocamiento y angustia⁶. Ocampo para retratar ese sentimiento de asfixia emplea sótanos, dormitorios o habitaciones atiborradas de objetos que muchas veces dan la impresión de una puesta en escena teatral. La cúpula del edificio Bencich fue un hallazgo acertado para darle cuerpo, forma y color a los espacios siniestros que se encuentran en los cuentos de la escritora. El público que no superaba las veinte personas se sumergía en estos espacios oscuros desde donde se podía advertir la antigüedad de las paredes y de los techos roídos por el tiempo y la humedad. Toda la obra sucedió a la luz de las velas y con las esporádicas apariciones de un violinista que aparecía cada vez que finalizaba un monólogo. La angustia que se lee en algunos de los relatos de Ocampo, Pruzzo consiguió visualizarla mediante este montaje intimista que forjó al espectador a presenciar las voces de estas mujeres sufridas a muy pocos metros de distancia. En esta dirección, Peter Brook

⁵ “La paciente y el médico”, “La oración” y “El sótano” pertenecen a *La furia y otros cuentos* (1959), mientras “Rhadamantos” y “El lazo” pertenecen a *Las invitadas* (1961).

⁶ “La casa de los relojes” sucede en una tintorería colmada de objetos y olores; “Las fotografías” es un cuento que describe una secuencia insufrible de fotografías donde diferentes integrantes de una familia posan en pequeñas habitaciones de la casa y en “El vestido de terciopelo” una mujer muere asfixiada al probarse un vestido en la recámara de su habitación.

en *El espacio vacío* dice así: “Cualquier experimentador se interesa por su relación con el público. En su búsqueda de nuevas posibilidades sitúa al espectador de distintas maneras. Un proscenio, un ruedo, una sala perfectamente iluminada, un granero o cuarto abarrotados, condicionan hechos diferentes” (Brook, 1968:127). En efecto, gracias a esta cercanía con los personajes interpretados por Carreras, hay momentos en los cuales el público intervenía como si hubieran sido ellos también parte de la obra. Respecto a esto, Pruzzo opina: “Desde el momento en que el público invade el espacio de ficción y la actriz tiene que adaptar su desempeño según como este se ubique y se acomode, hay siempre en escena una variable impredecible, que las obras convencionales no tienen”. Es por eso que la puesta estaba concebida con una gran flexibilidad, como para que se adaptara a posibles obstrucciones de espacio y comentarios que la gente dentro del espacio de ficción podía llegar a generar. El director concretizó escénicamente la atmósfera siniestra de Ocampo, pero también se la acercó literalmente al público. Esta aproximación espacial buscaba arrinconar al público y hacerle ver la crudeza de sus problemas y miserias a tan sólo centímetros de su cara.

Si consideramos el contexto socio-histórico de la Buenos Aires de inicios del siglo XX, no es casual que los cuentos de la escritora provoquen esta sensación de sofocamiento.

Adriana J. Bergero en *Intersecting Tango: Cultural Geographies of Buenos Aires 1900-1930* explica que la llegada masiva de inmigrantes europeos y los avances en la industria y en la tecnología transformaron el mapa urbano de Buenos Aires según estratos sociales. Con la primera etapa de modernización en Argentina surgió una ciudad nueva, destinada política y culturalmente a legitimar la oligarquía argentina. Las élites de 1880 emplearon discursos políticos y urbanos para destacar el carácter parisino de Buenos Aires, especialmente en Barrio Norte, el área residencial de la oligarquía, donde la arquitectura, el urbanismo y el uso del espacio fueron esenciales para diferenciarse de otras áreas culturales de la ciudad. Bergero lo describe así: “*Buenos Aires was a spatial/symbolic site of tensions and representations, in contact and contradiction with one another, all expressing the intense class struggle that marked Argentina’s first stage of modernization*” (Bergero, 2008: 14-15). Es necesario aclarar que Silvina Ocampo y su esposo vivían en un espléndido departamento ubicado precisamente en el corazón de Barrio Norte. Es interesante notar que la escritora retrata con cierta ironía a las protagonistas pertenecientes a estos círculos elitistas que ella misma consideraba pretenciosos. Pruzzo emplea estratégicamente la cúpula del edificio Bencich que se encuentra en el centro del Barrio Norte para aludir tal vez a este mapa espacial que fue transformando la geografía de la Buenos Aires de aquellos años.

Mientras los espectadores suben por una de las escaleras, se escucha de alguna habitación cercana la música de un violín. El público se encuentra de pronto con el músico y lo siguen hasta una de las habitaciones en donde es representado el primer cuento: “La paciente y el médico”. Este relato ocurre en una habitación. La protagonista, que está obsesionada con su médico, le envía cartas de amor todos los días. Al no recibir respuesta alguna, decide fingir su suicidio para llamar la atención del doctor. El doctor se demora mucho en llegar a la casa, por lo que se asume que la mujer termina muriendo. En este primer espacio los espectadores se ubican en diferentes lugares del dormitorio. Hay una cama y una mesita de luz con el retrato de un hombre y cerca de la ventana hay una mesa con una máquina de coser. La actriz interpretó fragmentos literales del cuento original: “Empecé a mandarle cartas escritas en diferentes colores de papel, según mi estado de ánimo”. A medida que iba diciendo estas palabras, la mujer le iba mostrando a la audiencia los sobres que había utilizado para escribirle las cartas de amor al médico. Igualmente, cuando comienza a planificar su suicidio dice tal como la narradora del cuento: “Me echaré sobre la cama, con el vestido que me hice el mes pasado”. El vestido inspiró al director a colocar una máquina de coser en la habitación, de este modo, la actriz estaría haciendo algo --coser el vestido-- mientras relataba la historia de su amor. Igualmente, cuando se prepara para morir tiene el veneno en sus manos.

De cada cuento Pruzzo y Carreras fueron seleccionados diferentes objetos, según la complejidad del personaje y la voz que decidieran darle. Anne Ubersfeld en *Diccionario de términos claves del análisis teatral* define la función estética del objeto teatral de esta manera: “El objeto figura materialmente en escena y tiene por su forma y color, un valor; en tanto lexema, es un elemento de un texto. Y como tal, puede ser una figura retórica, metáfora o símbolo” (Ubersfeld, 2002:85). Es así que los sobres de colores en tanto lexema, simbolizan el amor, la locura y el vínculo entre la paciente y el médico. El veneno por su parte, representa la desesperanza y la tristeza de la mujer enamorada. La locura de la mujer se evidencia en las mil y una cartas enviadas, la compulsiva confección del vestido y el veneno, todos objetos tangibles que le dan una dimensión real al conflicto amoroso. En consecuencia, la obsesión de la paciente que se percibe cuando se lee el cuento de Ocampo se ve concretizada durante la interpretación de Carreras. La historia que narra la actriz en ese reducido cuarto provoca una sensación agobiante para los que se encuentran presenciando el monólogo. En relación con esto, Pruzzo explica:

Los cuentos pueden traer reflexiones filosóficas, sociológicas, humanas, pero el actor va a meterte un cuerpo. El actor va a ser el instrumento para que aparezca lo psicológico y todo lo demás. Por supuesto que depende de la sensibilidad del espectador, pero lo que te está diciendo la obra es que estas mujeres que sufren vos también y ahí está la reflexión del ser humano.

La atmósfera asfixiante atravesó toda la obra de Pruzzo y para cada monólogo el trabajo de escenografía que se hizo con los espacios fue similar. En relación con esto, Ubersfeld opina que “la iluminación del escenario es uno de los elementos decisivos del espacio teatral” (66). En efecto, Pruzzo utiliza estratégicamente las luces, las sombras y los rincones más sórdidos de la cúpula para narrar “Rhadamantos” que sucede durante un velorio, “La oración” que transcurre en un confesionario, “El lazo” en un hospital psiquiátrico y “El sótano” en un sótano. Para “Rhadamantos” la sala estaba en penumbras, salvo en una esquina en donde el personaje de Virginia estaba sentado en un escritorio, frente a una máquina de escribir redactando las cartas de venganza. Luego hay un cambio de luz que fue utilizado para evocar la noche del velorio.

En “La oración” la actriz estaba arrodillada en el umbral de una puerta, en pose de rezo, mirando hacia el techo. En esta oportunidad, la luz tenue de unas velas colocadas en el piso la iluminaba de modo lúgubre. Aquí, la actriz interpreta a una mujer aparentemente oprimida por su esposo: “Soy maestra de piano y hubiera sido una gran pianista si no fuera por mi marido, que se ha opuesto. A veces, cuando invitamos gente a casa, insiste para que toque tangos o jazz. Humillada, me siento al piano y le obedezco con desgano, porque sé que le agrada a él”. En esta dirección, son pertinentes las ideas de Luce Irigaray en *This Sex Which Is Not One: “Women’s social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to ‘masculine’ systems of representation which disappropriate her from her relation to herself and to other women”* (Irigaray, 1985: 85). Se evidencia una forma de control social sobre la mujer, donde la voz la tiene el hombre y es la voz del hombre la que le ordena a la mujer ser un objeto pasivo y obediente. En referencia a esto, Adriana Mancini en *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* cita a Victoria Ocampo, (hermana de Silvina), quien en su autobiografía describe las limitaciones que aún persistían en el siglo XX: “Escribir para las mujeres de la época era escandaloso tanto como manejar un auto por las calles de Buenos Aires” (Mancini, 2003:16). Este sometimiento pasivo de parte de las mujeres con el fin de complacer al hombre se insinúa reiteradas veces en los cuentos de Silvina Ocampo⁷.

“El lazo” es otra confesión, pero de una mujer que recuerda la relación tortuosa y perversa que la unía a su mejor amiga. En esta ocasión, Carreras encarnó a una mujer loca vestida de blanco como si estuviera encerrada en un hospital psiquiátrico. El monólogo lo ejecutó desde una esquina de la sala. La luz que la iluminaba desde el piso hacia arriba provocaba una sombra tenebrosa en la pared que estaba roída por la humedad. Es evidente que el recurso de la “candleja” le resultó a Pruzzo ideal. Las candlejas debido a su ubicación dan una luz muy marcada de abajo hacia arriba dibujando un rostro fantasmal. La imagen de la mujer desequilibrada y atormentada estaba acompañada por sombras y luces siniestras que se proyectaban detrás de la pared. En esta dirección, Rafael Portillo en *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica* dice así: “La iluminación contribuye a crear un determinado clima o atmósfera en una escena. Si jugamos con diferentes puntos de luz, diferentes intensidades y colores podemos crear sobre el escenario un ambiente nocturno, violento, mágico, tenebroso” (Portillo, 1995:136). Es así que, para lograr una atmósfera de soledad y angustia, sentimientos que por lo general provocan los velorios, los hospitales o los sótanos, Pruzzo supo hacer un efectivo uso del espacio y de las luces. Las situaciones de estas mujeres no despiertan empatía, sino desagrado. El sentimiento de desagrado también es frecuente en varios relatos de Ocampo⁸. Estas mujeres desequilibradas, atormentadas y oprimidas que Pruzzo elige llevar al escenario nos transportan una vez más a la Buenos Aires del 1900 que Bergero describe en el estudio anteriormente citado. Según Bergero, esta fue una etapa de desorden y confusión. La población inmigratoria y la rápida industrialización habían transformado a la ciudad y a sus habitantes. La autora le dedica especial atención a las mujeres:

Buenos Aires was a place where intersecting discourses spoke about the city and its women. To listen to those discourses in all their simultaneity is both a fascinating and disturbing experience ... cynical, cruel women; women guilty of infanticide; women workers exploited to the limit of their bodies; solitary lovers and weeping men; and above all people-especially women- who took their own lives. Daily life in Buenos Aires between beginning of the twentieth century and 1930-what took place in the city’s private and public domains-was

⁷ “Las vestiduras peligrosas”, “Los celosos” y “Azabache” son solo algunos ejemplos.

⁸ En “La casa de los relojes” el relojero tiene una enorme joroba; en “Las fotografías” la niña enferma tiene pies deformes y en “Malva” la protagonista se muere pedazos del cuerpo hasta hacerse sangrar.

absorbed into countless social texts and imaginaries that spoke of crises, fractures, and chaos from kaleidoscopic points of view (2).

Pruzzo consigue trasladar a la cúpula este efecto “caleidoscópico de caos, fracturas y crisis” que menciona Bergero. Diferentes aspectos escénicos le permitieron materializar la atmósfera turbulenta de la Buenos Aires descrita. Las habitaciones oscuras y roídas por la humedad del tiempo, la luz de las candelillas iluminando el rostro de la protagonista, el efecto de las sombras tenebrosas en las paredes, la música del violín de fondo, y por supuesto la actuación de Carreras, fueron todos componentes visuales y sonoros que en su conjunto dieron con el efecto deseado para capturar la atmósfera ocampiana. En palabras del director: “quería hacer estos relatos más vivos, más inquietantes, más peligrosos”.

Por último, “El sótano” sucede en una habitación que tiene una bañera antigua, algunas sillas con trapos colgando y un botellón cargado de alcohol. Carreras viste ropas de prostituta y gesticula y habla violentamente. En esta oportunidad interpreta a Fermina, la protagonista del cuento. Luego de describir su vida en el sótano, se acerca a una de las ventanas y comienza a gritar desahogado. En el relato de Ocampo, Fermina es una mujer marginada que repudia a las familias adineradas de clase alta. Este cuento apareció publicado cuatro años después de finalizado el segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1952–55). Durante el gobierno de Juan Domingo Perón, las clases bajas comenzaron a tener derechos y privilegios que antes les eran negados. Estas nuevas regulaciones enojaron a muchos sectores de la población, provocando así roces entre las clases altas y las clases populares apoyadas por el gobierno. Graciela Mateo en “La economía social en la Argentina peronista (1946-1955)”, cita al coronel Perón: “¿Qué representa el colaboracionismo entre argentinos? La ayuda mutua, de un hombre para el otro hombre, la ayuda del pueblo al Estado y la ayuda del Estado al pueblo” (Mateo, 2014:83-4). Según Perón, quienes no sentían este interés de colectividad, no tenían “sentimiento patriótico para su país”. Esta doctrina peronista que tenía como principal objetivo la redistribución de la riqueza provocó fuertes disgustos en sectores de la clase alta argentina. En muchos de sus relatos Ocampo da cuenta de la tensión de clases que se incrementó mucho más durante los años peronistas⁹.

Los conflictos y miserias de la Argentina del siglo XX se develan muy sutilmente en los personajes que la escritora retrata en su narrativa. En efecto, durante muchos años fue una escritora incomprendida. Según Enrique Pezzoni “todo aparece a tal punto contaminado que es imposible dictaminar qué es infracción y qué es obediencia” (Pezzoni, 1982:13). Jorge Luis Borges en un prólogo que le dedica dice así: “en los relatos de Silvina Ocampo hay un rasgo que aún no he llegado a comprender: es un extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua” (Mancini, 2003:22). Edgardo Cozarinsky por su parte afirma que “durante décadas, Silvina Ocampo fue ‘el secreto mejor guardado’ de las letras argentinas. Admirada por los mejores escritores, recibió sólo menciones breves, incómodas, en manuales e historias de la literatura” (*La Nación* 2003). Cozarinsky en esta misma nota explica también que “desde hace pocos años, como si hubiese sido necesaria la muerte de la autora, la obra de Silvina Ocampo encuentra nuevos lectores, cada vez más numerosos y apasionados”. De modo parecido, Mancini opina: “escritores que atónitos descubren ‘hoy’ una obra ‘admirable’, guiones para cine y televisión, puestas teatrales, documentales sobre su vida y obra, ... son muestra del reconocimiento de una literatura mordaz e irreverente que construyó y sostuvo un lugar en el estrecho espacio del sistema literario argentino” (36). La obra de Agustín Pruzzo confirma y concretiza visualmente esta atmósfera “cruel” que se lee en muchos de los cuentos. Además, el público al haber estado inmerso dentro de las habitaciones y no en un espacio separado—como sucede en un teatro tradicional—pudo percibir de manera mucho más cercana cada uno de los monólogos. La puesta en escena transporta entonces al espectador a otros niveles de reflexión, como lo puede ser la desesperación del encierro, sea en un sótano, un dormitorio o un confesionario. No obstante, ese encierro no nos está hablando de un espacio físico, sino de un encierro metafórico que puede hallarse en la ama de casa oprimida o en la prostituta marginada.

En la actualidad, las problemáticas son otras, pero la necesidad de “romper” con los espacios sigue estando pendiente para muchas mujeres. De acuerdo a la historiadora Graciela Di Marco, la concurrencia de doce mil mujeres en la provincia de Rosario en el año 2003 marcó un punto de inflexión para los “Encuentros de Mujeres” que comenzaron en los años ochenta. Estos encuentros fueron iniciativa de un grupo de mujeres feministas argentinas que había participado en la *Tercera conferencia internacional de la mujer* convocada por las Naciones Unidas en 1985. Los encuentros son autónomos y se realizan una vez al año en alguna

⁹ Algunos de los cuentos ocampianos en los que se puede evidenciar la tensión social son: “El vestido de terciopelo”, “La propiedad” y “El verdugo”, entre otros.

provincia elegida. Desde entonces han tenido como objetivo, la legalización del aborto, las reivindicaciones vinculadas a la violencia de género y la demanda por un trabajo digno (Di Marco, 2010:54-55). De modo parecido, la investigadora Claudia Laudano explica que la manifestación *Ni Una Menos*, que reunió el 3 de junio de 2015 a unas cuatrocientas mil personas en diferentes ciudades argentinas para cuestionar la violencia de género fue la mayor movilización en la historia del país (Laudano, 2017). Es así que esas mujeres encerradas, oprimidas o sofocadas que Ocampo retrata en sus relatos y que Pruzzo eligió representar en su obra, también dialogan con la mujer actual argentina. En palabras del director, “la obra es un espejo de la fragilidad, de la desolación y de la preocupación del ser humano”.



Cúpula de *Estudios Caracol* en el edificio Bencich, Buenos Aires



“Rhadamantos”



“El lazo”

3. *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* (2013)

Alfredo Martín, psiquiatra y artista, ha dirigido y actuado en más de cuarenta obras de teatro durante los últimos quince años. En el 2019 presentó *La vida puerca*, una pieza inspirada en *El juguete rabioso* del escritor argentino Roberto Arlt. Martín explica que su gusto por la literatura es la razón por la cual recurre constantemente a textos no teatrales para escribir sus guiones. El dramaturgo confiesa además que su particular posición de director, actor y psicoanalista contribuye a la riqueza de sus obras (Martín, entrevista personal, 2014).

En el año 2013 dirigió *Todo disfraz repugna a quien lo lleva*, basada en cuentos de Silvina Ocampo. La obra mantuvo la sala completa durante un año entero, recibiendo excelentes críticas de numerosas revistas teatrales y diarios nacionales. Christian Lange, director, artista y escritor, dijo así: “El espectáculo tiene numerosos méritos, entre ellos haber entretrejado los materiales narrativos y creado una verdadera dramaturgia que es a su vez atmósfera y mundo, mundo enteramente femenino, verdadero gineceo, de voces múltiples, de voces narrantes que se prestan los cuerpos para dar vida a cada uno de los relatos” (Lange, 2013). La obra fue nominada además por mejor dirección artística a los premios *Luisa Vehil*.

Esta obra nació a partir de un ejercicio teatral que siete jóvenes --Paula Hartwig, Lucía Gómez, Florencia Horak, Yanina Florenzano, Mariana Grigioni, Victoria Rodríguez Montes y Dolores Pérez Demaría-- debieron realizar cuando aún eran estudiantes de teatro en la escuela de dramaturgia porteña *Andamio 90*¹⁰. Las jóvenes actrices decidieron encarnar a las mujeres que aparecen retratadas en los siguientes cuentos: Fermina, la prostituta de “El sótano”, la peluquera que narra la historia de una mujer que desprecia a su esposo en “El asco”, la niña atormentada que rememora la anécdota de un abuso sexual en “La calle Sarandí”, la joven que recuerda un trágico viaje de bodas en el “Amor”, la niña perversa que coloca una araña venenosa en la peluca de una novia en “La boda”, la esposa que descubre la infidelidad de su esposo en otro relato también titulado “La boda” y la amiga chismosa de “Las fotografías”. Las actrices se entusiasmaron tanto con lo que habían logrado durante la actividad que decidieron ir en busca del director Alfredo Martín para que juntos hicieran algo con los siete cuentos que ellas ya habían previamente seleccionado para su curso teatral. Las actrices ya

¹⁰ *Andamio 90* es un teatro independiente argentino, ubicado en la ciudad de Buenos Aires. Fue fundado por Alejandra Boero el 9 de diciembre de 1990. Algunos de los directores argentinos que han trabajado en este teatro son: Agustín Alezzo, Rubens Correa, María Rosa Gallo, Lidia Lamaison, Graciela Dufau y Lito Cruz, entre otros.

conocían el trabajo de investigación y adaptación que el dramaturgo había estado realizando entre la literatura y el teatro, fue por eso que decidieron convocarlo.

El lugar elegido para representar el sombrío sótano que alberga a estas conflictivas mujeres fue el *Teatro del Borde*, espacio ubicado en el barrio de San Telmo¹¹. Comienza la obra con la sala en penumbras y se escucha de fondo una música francesa. Igual que en el cuento “El sótano”, cuelgan de las paredes algunos trapos, también hay un sofá, un par de alfombras y una mesa con un par de sillas. Hay en escena cinco actrices: una está sentada cerca de la escalera, otras dos mujeres leen y dibujan, otra duerme sobre un sofá y otra mujer está ordenando papeles y cartas. Todas llevan faldas, blusas y vestidos de tonos y estilos similares que reproducen la moda de los años cincuenta cuando Ocampo publicó estos cuentos.

La música poco a poco empieza a desaparecer y se escucha a lo lejos la voz de Fermina, la protagonista del cuento “El sótano”. Fermina comienza a describir el sótano y a medida que va hablando, lo recorre, rozando con sus dedos levemente al resto de las muchachas. Luego, la mujer que está sentada frente a la mesa empieza a relatar la historia de Rosalía, la protagonista de “El asco”, y al hacerlo señala con el dedo índice a una de las mujeres que se encuentra sentada sobre el piso. Otra de las mujeres que se suelta el cabello de manera violenta (acaso como transformándose en un nuevo personaje), cuenta la historia de Filomena, la mujer que descubre la infidelidad de su esposo en “La boda”¹². Las actrices se interrumpen para contar sus respectivas historias y el tono de sus voces va *in crescendo*, hasta que de pronto, otra mujer se levanta y cuenta otro relato también titulado “La boda”. La narradora de “La boda” es una niña, por lo que la actitud que adopta la actriz es en consecuencia, infantil. A medida que cuenta la historia, corretea y da saltitos por todo el sótano, mirando y hablándole al resto de las mujeres que la escuchan inmóviles desde sus lugares. La infancia atraviesa gran parte de la obra de Ocampo y el director Martín quiso prestarle atención a ese aspecto:

Creo que Silvina siempre escribió como ese niño que miraba el mundo adulto y podía criticarlo desde ese lugar. Eso también es lo que hace a Silvina teatral. Toma esos mandatos como roles, como guiones, entonces pareciera que por momentos se sale, se ríe y luego los vuelve a ocupar.

Martín quiso plasmar esta actitud en la obra, pues las siete mujeres que conviven en el sótano cuentan sus historias simultáneamente y también interactúan, se interrumpen, se rozan, se completan las frases o responden al unísono como si la vida fuera un juego constante. Las actrices interpretan a personajes muy disímiles: una prostituta, una peluquera, una vecina chismosa, una esposa o una niña atormentada. Todas se desplazan por el sótano e intercambian lugares tomándose turnos para representar cada uno de los papeles. Las siete actrices dan la impresión de estar entretejiendo una única historia o siete historias diferentes. La duda queda flotando en el espectador que termina por olvidar quién representa a quién, y el efecto que logran las actrices es el de una misma mujer que está sacándose y colocándose máscaras continuamente. Por la rapidez y la soltura de las voces es un juego en apariencia feliz pero las máscaras que van adoptando representan siempre relatos macabros que tienen que ver con muertes, infidelidades o traiciones.

La máscara, según el *Diccionario de Teatro* (1996) de Patrice Pavis, “deforma adrede la fisonomía humana, dibuja una caricatura y refunde totalmente el rostro” (Pavis, 1980:282). Esto es precisamente lo que trasmite la obra de Martín, siete mujeres alternándose para contar una historia más macabra que la otra. Al hacerlo sus rostros se vuelven de manera irreversible máscaras o caricaturas deformes. No es casual el uso recurrente de la máscara en los cuentos de Ocampo. A diferencia de su hermana Victoria que disfrutaba de la exposición pública y de los eventos sociales, Silvina rara vez ofrecía entrevistas y se resistía a ser fotografiada. Según Victoria, “Silvina era una persona enmascarada de sí misma” (Heker, 1998:223). En las fotografías de cuando era joven se la ve cubriéndose la boca con el pelo y en las fotos más cercanas a la vejez, aparece con unos enormes anteojos negros de marco blanco. En una carta que le escribió en el año 1970 a su hermana Angélica, dijo así: “Creo que pasada cierta edad mejor sería no pintarse o más bien ponerse una máscara... yo no me pinto porque no podría soportar de mirarme tanto tiempo en el espejo” (Fangmann, 2007:182).

Al igual que en la obra de Pruzzo, también la ambientación escénica está en relación con la angustia o el sentimiento evocado. El recuerdo de “La calle Sarandí” es bastante sórdido y el sótano se oscurece lúgubrememente cada vez que la mujer reconstruye lo que le había sucedido de niña. Por ejemplo, mientras dice:

¹¹ San Telmo es uno de los barrios más antiguos de la Ciudad de Buenos Aires. Es una de las zonas mejor conservadas de la ciudad y se caracteriza por sus edificios coloniales y sus calles hechas de adoquines. Durante los fines de semana es común ver artistas callejeros, músicos, bailarines de tango, titiriteros y estatuas vivientes.

¹² “La calle Sarandí” pertenece a *Viaje olvidado* (1937). “Las fotografías”, “El sótano”, “El asco” y “La boda” a *La furia y otros cuentos* (1959). “Amor”, y el otro cuento titulado “La boda” a *Las invitadas* (1961).

“La sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso y subía hasta el techo”, el resto de las actrices miran al igual que ella el recorrido de la sombra en el piso y en el techo del sótano. Los silencios y sonidos también se articulan con el cuento: “Una respiración blanda de sueño invadía el silencio”. Aquí, la audiencia escucha el sonido intenso de una respiración profunda, como si el recuerdo estuviera invadiendo la sala entera. El silencio en esta instancia de la obra bien podría calificarse como “silencio descifrable”: “Se trata del silencio psicológico de la palabra reprimida. Percibimos con bastante claridad lo que el personaje se niega a revelar, y la obra se funda en esta dicotomía entre lo no-dicho y lo descifrable” (Pavis 421-22). En esta oportunidad, lo “no-dicho” alude al recuerdo del abuso sexual. El espectador debe descifrar aquello que la mujer no quiere o no puede verbalizar. El abuso sexual al que hace referencia el cuento “La calle Sarandí” es también relevante hoy. Laudano en el mismo estudio anteriormente citado, describe el caso de un video casero subido a *YouTube* por una joven argentina de veinte años en el que denunciaba acoso callejero y el temor a ser abusada por parte de trabajadores de una empresa eléctrica frente a su casa. Este video se tornó viral, con amplia repercusión mediática en el marco de la semana internacional contra el acoso callejero. De esta manera, comprobamos que un cuento que fue escrito en los años treinta sigue siendo igual de relevante en la Argentina del siglo XXI.

El personaje que recuerda el abuso sexual finaliza diciendo: “No quise ver nada más y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos”. Tan pronto como termina con esta frase, todas ocultan sus rostros con sus manos, tal como aparecen en el cartel que promocionó la obra durante mucho tiempo, y coincidentemente tal como lo hacía la misma Silvina Ocampo cada vez que se la intentaba fotografiar. Las siete mujeres cubriéndose los rostros tiene un efecto bastante poderoso, pues las actrices logran capturar la esencia de la obra en un sólo gesto: la cara cubierta que simboliza la idea de la máscara. En *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Judith Butler dice así: “*The distinction between the ‘inside’ truth of femininity, considered as a psychic disposition or ego-core, and the ‘outside’ truth, considered as appearance or presentation, produces a contradictory formation of gender in which no fixed truth can be established*” (Butler, 1990: 234). Es difícil de establecer una verdad porque la mujer es una construcción que sigue roles y sistemas regulados e ideados por patrones masculinos. La obediencia es tal que progresivamente termina por “perderse en este rol de la feminidad” que decide interpretar (Irigaray, 1985: 84). En la obra de Martín, las siete mujeres en escena proyectan desde sus historias personales este conflicto en donde la identidad femenina está en permanente riesgo.

Hacia el final de la obra se termina por confirmar que la idea del disfraz y la máscara es el denominador común que comparten las mujeres de esta obra. En efecto, una de las actrices dice: “todo disfraz repugna a quien lo lleva” y que es además el título de la obra¹³. Luego la misma actriz agrega: “Soy un mero disfraz de mí misma, si algún crimen cometí, ¿estaré pagándolo?”, frase que pertenece a otro cuento de Ocampo titulado “La máscara”. El director opinó al respecto:

Los disfraces terminan siendo mortíferos, se encarnan tanto en el individuo que terminan al servicio de eso, jugando como una impostura. Cuando advierten que eso ha sucedido, ya es demasiado tarde. Hay algo de ellas que ya se ha entregado a ese juego y no pueden volver, no tiene retorno. La consecuencia es la propia vida y es lo que se narra en la obra.

Las reflexiones de Martín coinciden con lo que les ocurre a muchas protagonistas en los cuentos de Ocampo, donde la mujer termina por ser una suma de disfraces y máscaras fijadas por la sociedad, la familia o los esposos¹⁴. *Todo disfraz repugna a quien lo lleva* pone en escena esta problemática sin tener que hacer uso de máscaras reales, es decir, no hay caretas de cartón en la puesta teatral. La máscara está presente de manera tácita, pero a la vez es imposible no advertirla. Los relatos que se acoplan y completan consiguen que el espectador confunda a Fermina (“El sótano”) con Rosalía (“El asco”) o a Humberta (“Las fotografías”) con Filomena (“La boda”). La confusión que se percibe por la eficacia de los relatos que se interceptan y complementan hace que los personajes no sean fijos ni fáciles de diferenciar. Las actrices interpretan mujeres inestables e insatisfechas que para poder sobrevivir a sus realidades necesitan la máscara de la esposa leal, la buena vecina o la prostituta feliz. Tal como lo explica el director, las mujeres acaban siendo víctimas de esas máscaras que debieron llevar para satisfacer mandatos sociales o exigencias culturales.

¹³ La cita “todo disfraz repugna a quien lo lleva” pertenece originalmente a otro cuento de Silvina Ocampo titulado “Los retratos apócrifos”.

¹⁴ Algunos de los cuentos en los cuales aparece la idea de la mujer como enmascarada de sí misma: “La máscara”, “El banquete”, “Los celosos”, “El vestido de terciopelo” y “Cornelia frente al espejo”.

Es necesario contextualizar la Argentina de aquella época para comprender por qué en la obra de Ocampo la mujer aparece como una suerte de “impostura” regida por determinados patrones sociales de conducta. Dora Barrancos en su libro *Mujeres, entre la casa y la plaza* explica que entre las décadas del 30 y del 50, la sociedad argentina cambió notablemente. En 1932, la cámara de diputados votó por dos proyectos de gran importancia a favor de las mujeres, el sufragio y el divorcio. El período de entreguerras significó también un quiebre en la moral sexual femenina. Las faldas se acortaron, los cabellos se hicieron más sueltos y los avisos publicitarios mostraban los cuerpos femeninos en actitudes algo eróticas. Durante estos años, las mujeres de las clases medias y medias bajas disminuyeron el número de hijos. Esa decisión estaba ligada a una nueva subjetividad femenina que suponía no verse atada a la vida doméstica. Sin embargo, la enorme mayoría de los hombres estaba de acuerdo en que era indispensable la presencia de la esposa en la casa, que los hijos la requerían y que nadie podía reemplazarla. Muchas mujeres se convencían de este mandato y a su vez convencían a otras (Barrancos, 2012:1-7). En referencia a esto, Barrancos cita al sociólogo Pierre Bourdieu: “las ideaciones patriarcales han obrado como una fuerza inexpugnable que legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica, que es en sí misma una construcción social naturalizada” (Barrancos, 7). Fue en este clima de grandes cambios para la mujer en la sociedad argentina y también en el mundo, que Ocampo publica sus cuentos poblados de mujeres rebeldes, sumisas y oprimidas. De acuerdo con Mariana Enríquez, “el feminismo parecía resultarle algo ajeno a Ocampo: ella había sido, siempre, una mujer libre. Le dijo a Noemí Ulla: ‘Si me lo explicaran contestaría que soy feminista en esto sí y en esto no’” (Enriquez, 2018:153). Es indudable que en muchos de los cuentos de Ocampo existe una tendencia a romper con la imagen de la mujer recatada. Varios de sus personajes se rebelan ante su condición de sometimiento. En la actualidad, tal como lo atestiguan Laudano y Di Marco en sus investigaciones, sigue siendo un tema vigente la lucha feminista en Argentina. El ocho de marzo de 2015, en distintos lugares del país se destacó la violencia femicida y entre los reclamos centrales, las mujeres repetían: “No es un caso aislado, se llama patriarcado”. En esta movilización denunciaron la retórica mediática que insistía en culpabilizar a las víctimas por su vestimenta o estilos de vida (Laudano 3).

Silvina Ocampo escribe muchos de estos cuentos en la década del cincuenta, cuando la mujer en Argentina comenzaba a independizarse del modelo tradicional que la limitaba a confinarse en el hogar y la familia. Sin embargo, a pesar de todos los espacios sociales y políticos que había conseguido conquistar, la presión por alcanzar determinados estándares de belleza, clase y status nunca dejaron de ser una preocupación central. No sólo sus cuentos dan cuenta de ello, la obra de Alfredo Martín que retoma esta misma problemática sigue teniendo la misma validez y eficacia en la Argentina de hoy.



“Todo disfraz repugna a quien lo lleva”



“Todo disfraz repugna a quien lo lleva”

4. Conclusión

Las razones por las que la obra de Ocampo ha sido y sigue siendo material para el teatro, la televisión o el cine son numerosas y diversas. Lo cierto es que ya a veinte años de su muerte, Silvina Ocampo sigue siendo una fuente inagotable para los artistas.

En las obras analizadas, los directores lograron trasladar al escenario la inquietante y original extrañeza del mundo ocampiano. Agustín León Pruzzo llevó a la cúpula de *Estudios Caracol*, cinco cuentos interpretados por una misma actriz. El uso no convencional del espacio permitió que el espectador se sumergiera dentro del relato mismo como si fuera él también parte de la historia narrada. La sensación de asfixia que provocan algunos de los cuentos, Pruzzo consigue concretizarla en su obra mediante los monólogos interpretados por Florencia Carreras. Alfredo Martín reunió de forma simultánea en un mismo sótano siete cuentos que en su conjunto recrearon la idea de un juego de máscaras.

La mirada es un elemento imprescindible para que exista el teatro. El espectador va a ver algo en escena y todo lo que se representa tiene el propósito de provocar un impacto visual sobre el público. Los cuentos de Ocampo están saturados de signos sensoriales y las historias descritas son fácilmente imaginadas por el lector. La mirada está presente no sólo por la acumulación de detalles, sino también porque los personajes mismos están muchas veces mirando algo que capta su atención. Con todo esto en consideración, queda preguntarse cuál era la mirada de Silvina Ocampo. El mundo de Ocampo que está poblado de pelucas, postizos y espejos da la idea de un mundo inestable, mentiroso y muchas veces cruel. La escritora escribe sobre reuniones familiares y personajes comunes, pero al hacerlo reflexiona también sobre injusticias de clase, el lugar de la mujer en la sociedad y el abuso del poder. La literatura fue posiblemente para ella el lugar para expresar lo que la perturbaba. Lo hizo con una enorme sensibilidad y sus cuentos hoy siguen más vigentes que nunca.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1972). *Critical Essays*. “Baudelaire’s Theater”. Evanston: Northwestern University Press.
- Barrancos, Dora (2012). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bergero, Adriana (2008). *Intersecting Tango: Cultural Geographies of Buenos Aires 1900–1930*. Pittsburgh: U. of Pittsburgh Press.
- Brook, Peter (1969). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- Cozarinsky, Edgardo, "Silvina Ocampo: la ferocidad de la inocencia", *La Nación*. Julio, 2003. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/silvina-ocampo-la-ferocidad-de-la-inocencia-nid508832/>
- Di Marco, Graciela (2010), "Los movimientos de mujeres en la Argentina y la emergencia del pueblo feminista", *La Aljaba. Segunda época*, vol.14, (51-67).
- Enríquez, Mariana (2018). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama.
- Fangmann, Cristina (2007), "Ese infinito recinto impenetrable: Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo", *Ipotesi-Revista de estudios literarios*, vol. 11, núm. 2 (47-60), 2007.
- Féral, Josette (2004), "Acerca de la teatralidad", en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida M. Córdoba. Buenos Aires: Galerna.
- Heker, Liliana (1998), "Silvina Ocampo y Victoria Ocampo: la hermana mayor y la hermana menor", en *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press.
- Laudano, Claudia (2017), "Movilizaciones# NiUnaMenos y# VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y# ElFeminismoLoHizo", en *11 Seminario Internacional Fazendo Género y 13 Women's Worlds Congress*.
- Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma.
- Martín, Alfredo (2014). Entrevista personal, Buenos Aires, 2014.
- Mateo, Graciela y Ximena A. Carreras Doallo (2014), "La economía social en la Argentina peronista (1946-1955) Una mirada desde el discurso oficial", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 24, no 2 (79-104), 2014.
- Molloy, Sylvia (1978), "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, vol. 2, no. 2 (241-51), diciembre de 1978.
- Ocampo, Silvina (1999). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Pezioni, Enrique (1982), "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden", en *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza editorial.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, ideología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pruzzo, Agustín León (2014). Entrevista personal, Buenos Aires, 2014.
- Portillo, Rafael (1995). *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Roberts, Brenda (2015), "Alfredo Martín, una perspectiva distinta sobre el teatro independiente", Sept. 2015. Disponible en: <https://agendapropiaua.wordpress.com/2015/09/14/alfredo-martin-y-el-teatro-independiente/>
- Sabatés, Paula (2013), "Ocampo, ese material de dramaturgia", *Página/12*. Mayo, 2013. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-28627-2013-05-12.html>
- Soler, Romina (2014), "Entrevista con Florencia Carreras", *La ventana. Arte y cultura*. Julio, 2014, <http://laventanaarteycultura.blogspot.com/2014/07/entrevista-florencia-carreras.html>
- Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Ulla, Noemí (2012). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.