



“LA MÁQUINA ‘CORNELIA FRENTE AL ESPEJO’:
SUB-VERSIONES ANTE EL GÉNERO Y LA IDENTIDAD”

“The ‘Cornelia frente al espejo’ machine: sub-versions of gender and identity”

María Agustina Silvestri

IIDyPCa - CONICET - UNRN

Resumen

El presente trabajo se dedica al análisis de la composición entre el cuento “Cornelia frente al espejo”, escrito por Silvina Ocampo en 1988, y el film de título homónimo dirigido por Daniel Rosenfeld, estrenado en 2012. A estos fines, se toman en consideración elementos y conceptos de la teoría feminista del cine, las teorías queer y el posestructuralismo francés. Lejos de posicionarse como una crítica literaria y/o de cine de cada una de las obras de manera individual, el desarrollo del trabajo se inclina a distinguir las operaciones ejecutadas por la máquina texto-film en tensión con preguntas sobre el género (o, más precisamente, los procesos de generización) y la identidad. En este sentido, la composición de las obras -con sus mutuas afectaciones- se presenta aquí como un corpus semiótico-narrativo que funciona como sustrato sobre y desde el cual distinguir la construcción de un lector-espectador con características específicas, así como las tonalidades afectivas, imágenes, símbolos y disrupciones que la máquina texto-film le ofrece.

Palabras clave: tecnologías - género – identidad - femineidad

Abstract

The following article analyzes the story “Cornelia frente al espejo,” written by Silvina Ocampo in 1988, and the movie released in 2012 with homonymous title, directed by Daniel Rosenfeld, as one composition. To that end, elements and concepts of the Feminist Film Theory, Queer Theories and French Post-Structuralism are taken into consideration. Far from pretending to position itself as a literary and/or film review of

each one of the works individually, this article aims at distinguishing the operations performed by the text-movie machine at play with questions on gender (or, more precisely, the process of genderization) and identity. In this sense, both pieces -with their mutual interplays- are presented in one composition as a semiotic-narrative corpus that works as foundations on and from which the building of a reader-spectator with specific features may be distinguished. The various affective tonalities, images, symbols and disruptions offered by the text-movie machine may also be identified.

Key-words: technologies - gender - identity - femininity

Sumario: Introducción. Las potencias de una melancolía no melodramática. Tecnologías del género y rituales de adorno. De la parodia como conjura del melodrama. Del espejo como máquina de guerra. Conclusiones y derivas: hacia una salida del mundo de los signos.

Introducción

En el año 2012, Daniel Rosenfeld estrenó la película “Cornelia frente al espejo”, cuyo título concierne al cuento homónimo, publicado por Silvina Ocampo en el año 1988. Si bien es vasta la producción teórica en torno al texto de Ocampo, la relación que se establece con el film no ha sido estudiada de manera tan exhaustiva. Además de las razones relativas a la popularidad del cuento y a una fecha de publicación más longeva que la del film, es posible que esta diferencia sea relativa a la intención preponderante de encontrar aspectos homologables entre la película y el cuento. Es decir, considerando la diferencia entre la notoriedad del cuento de Ocampo y lo relativamente *under* de la película de Rosenfeld, habitualmente la crítica ha tendido a enfocarse en la existencia (o no) de una relación de semejanza o complementariedad entre la producción menos masiva y la obra desde la que ésta se inspira. Habida cuenta de las diferencias evidentes entre el cuento y el film, pareciera que este último no ha sido de particular interés para los análisis y estudios académicos.

Sin embargo, la aparente expectativa de que “la película cuente el cuento” podría implicar un reduccionismo que funcionara suponiendo un ideal de transposición “adecuada” entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico, e incluso una consubstancialidad de la imagen y la palabra. Si se considera que ambas son ficciones

necesarias para existir como existimos, pero no suficientes, opuestas ni totalizantes, aparece el interés sobre las mutuas imbricaciones y suplementariedades. La película no puede contar el cuento, pues sólo el cuento puede contarse a sí mismo. Inversamente, el cuento no podría mostrar la película, aunque esto último no presenta conflictos desde el momento en que es la obra cinematográfica la que queda reducida a una mera deriva de la narración. Si el cuento resulta compuesto con la imagen (y, desde ésta, con la sonoridad, el movimiento, la temporalidad, etc.), irremediablemente, dado que hay más signos implicados, el conjunto adquirirá más consistencia, parecerá más próximo a una identidad. No obstante, esta última será también irremediablemente provisoria.

Lejos de condenar las variaciones como avatares, fallas o desviaciones de un supuesto origen esperable, el presente trabajo atenderá a servirse de la composición entre el cuento y el film, dando por sentada la mutua afectación entre una obra y otra. Se considerará, entonces, la película como implicando al cuento y viceversa, aunque sin llegar a suponer (ni a esperar) una mimesis absoluta. En todo caso, luego de desarrollar las razones principales de interés en la película en tanto transgresora del cine clásico, se atenderá a la *máquina* texto-film. Desde esta perspectiva, se tenderá a desarrollar un análisis del conjunto, la intersección, las combinaciones posibles entre ambas piezas, tomando para ello elementos y conceptos de la teoría feminista del cine, las teorías queer y el posestructuralismo francés.

En suma, este trabajo se inclinará hacia distinguir *qué hace* la máquina texto-film “Cornelia frente al espejo”, qué operaciones ejecuta el conjunto en tensión con preguntas sobre el género y la identidad. Dado que el punto de vista desde el cual se realiza el visionado-lectura no pretende sostener una ilusión de neutralidad u objetividad, cabe mencionar que el presente trabajo es escrito por una femineidad no Mujer, sudaca y pansexual.

Las potencias de una melancolía no melodramática

Daré inicio a este análisis exponiendo algunos puntos que han suscitado mi interés en la película desde una mirada feminista del cine, lo que ha sido el germen para urdir las posteriores preguntas en torno a la máquina texto-film. Pues, si bien el film expone personajes evidentemente organizados según una matriz sexo-genérica binaria y heterosexual, al considerar tales elementos entramados con el cuento, es posible no descartar la obra como una producción estrictamente normativa que tienda a coagular sentidos. En todo caso, la teoría feminista del cine nos permitirá detectar en el film algunos aspectos que producen desplazamientos respecto del cine clásico.

Resulta claro que, en una primera aproximación, sería posible pensar que la obra dirigida por Rosenfeld funciona enfatizando la figura de Cornelia desde los estereotipos en torno a lo femenino propios del cine clásico (Kaplan, 1983): “la mujer” como figura / objeto a ser mirada, bella, delicada, enigmática, misteriosa, portadora de una carencia o un dolor. Pues, tristemente, Cornelia parece querer morir y ser salvada a la vez. En particular, la escena en que la protagonista se conmueve contemplando la muerte del cisne interpretada por Pávlova en la televisión, suscita el tono emocional habitualmente delicado y melancólico de lo feminizado en las construcciones melodramáticas. De hecho, Biancotto (2012) destaca -en su experiencia de visionado- el tono angustioso y asfixiante que encuentra en esta producción cinematográfica. Cabría considerar que tal modalidad de (re)construcción de “lo femenino” pudiera tender, en una espectadora femenina o feminizada, a reforzar -mediante la identificación con *la* personaje- la sensación de desamparo e inutilidad propia de los cuerpos feminizados en el entramado socio cultural cis hetero patriarcal. En este sentido, podría pensarse que la película estaría operando como un engranaje del aparato de captura de “lo femenino”.

Sin embargo, cabe distinguir aquellos aspectos por los que la película se distancia de una producción melodramática clásica. Pues el film no sobre-escribe al cuento una trama relativa a dramas edípicos/familiares ni a las *limitaciones impuestas* a las mujeres como existencias de destinos lamentables, elementos que resultan centrales en el melodrama (Kaplan, 1983). Es decir que, aunque la película pueda proponer un tono melancólico, de todas maneras no reúne las características de un melodrama (lo cual, además, obturaría cualquier posibilidad de hacer máquina con el texto de Ocampo). He aquí un vector de interés: a la vez que el film se inclina hacia una espectadore no-masculine (mediante cuestiones tales como el protagonismo de una -aparente- mujer, un tono emocional melancólico y/o una estética delicada), se distancia de una operatoria melodramática que funcione como aparato de (re) construcción de roles impotentes en existencias feminizadas.

En adición, en la obra de Rosenfeld, los personajes generizados como varones no funcionan como héroes ni como villanos. Por su parte, Cornelia tampoco se ubica como receptora del deseo de aquellos, ni se comporta de manera pasiva. Se presentan, de hecho, escenas donde la propia mirada de Cornelia resulta incómoda e intrusiva para algún varón. El ladrón, por ejemplo, se muestra intimidado y aturrido por las insistentes preguntas de Cornelia, enmarcadas en una actitud que no se corresponde con el clásico temor esperable de una señorita de la alta sociedad al encontrarse con un delincuente en su casa. Si, siguiendo a Moreno (2013) la figura de “el mirón” requiere de una otre inocente (y no un *partenaire* o alguien que

deliberadamente se muestre), Cornelia -con su ahínco en indagar y en confesarse- impide la construcción de esta figura y produce así desplazamientos de sentido. Da la impresión de que, si Cornelia pudiera ser efectivamente atacada o lastimada por el ladrón, no sería por causa de otra cosa que por la consistente intimación de ser asesinada que ella misma expresa. Lo que es más, esta solicitud parece exceder la bravura del varón y, a fin de cuentas, es él quien desaparece de escena tras ser envenenado por Cornelia.

El desacato de Cornelia tampoco determina que exista un movimiento unidireccional tendiente a convertir en objeto a los personajes masculinos. Ni ella ni aquellos se encuentran cristalizadas como objeto(s) para el otro. El hecho de que el film no produzca pautas claras de sumisión y dominio (Kaplan, 1983) entre los personajes resulta significativo, pues resiste la organización binaria de roles de acuerdo a la expresión de género. En este sentido, el film cuestiona, desarma o al menos interpela la idea de que las pautas de dominio y sumisión relativamente estáticas resulten condición indispensable en las tramas relacionales entre cuerpos de sexo-género binarios en la civilización occidental -y, por tanto, en su cine-. Aún desde una posición de hiper-femineidad, Cornelia no se configura en un rol de sumisión, ni tampoco vira hacia un rol de dominación. Tampoco lo hacen los personajes “masculinos”.

No se trata, entonces, de que Cornelia ocupe una posición “masculina” y los varones ocupen una posición “femenina”, pues ello no sería más que una mera inversión que dejara intacta la estructura de roles binarios, opuestos (aunque mutuamente constituyentes) y con una evidente jerarquía de poder. En el desarrollo del film, sumisión y dominio no son roles distribuibles entre los personajes en tanto rasgo de carácter o “naturaleza” del género, sino que determinan -en todo caso- actitudes fugaces, intercambiables y de intensidad variable que todos los cuerpos-personajes encarnan en algún momento de manera provisoria.

Hasta aquí, algunas de las razones por las cuales las relaciones entre los personajes del film producen efectos disruptivos sobre las narrativas del cine clásico. Ahora bien, será conveniente también examinar las relaciones que el film compone con el espectador. Pues, evidentemente, los modos en los cuales cada espectador es atravesado por la película, las maneras en que las identificaciones “femeninas” o “masculinas” son solicitadas, estructuradas y potenciadas en las producciones cinematográficas, están íntimamente conectadas con el género de el espectador (de Lauretis, 1989).

Si, como mencioné anteriormente, consideramos que el film tiende hacia la construcción de un espectador no-masculino, será importante distinguir qué afectos potencia en el mismo. Ya que, si bien resulta perceptible que la película se inclina a

producir un tono emocional melancólico, cabe destacar que éste último va entramado a una experiencia de placer que no se reduce a fantasías masoquistas. Tanto como al personaje de Cornelia, la cuestión de la estética y la belleza permea otros personajes y escenarios. Dentro de una casa burguesa y ostentosa en semi-penumbbras o en el fastuoso jardín en torno a la misma, el placer de mirar por parte de le espectadore envuelve no sólo a la protagonista, sino también otros elementos y personajes cuidadosamente situados y adornados. Los escenarios en sí mismos, envueltos en una iluminación teatral suave y vaporosa, conforman cuadros sumamente atractivos. El placer escopofílico (Mulvey, 1989) se presenta condimentado con la sensación, por parte de le espectadore, de estar contemplando un escenario onírico, surreal, apenas revelado. En palabras de Kaplan (1983), el film convierte a le espectadore en *voyeur*.

A sabiendas de que el cine puede funcionar como tecnología tendiente a re-constituir cada vez el sistema sexo-género (de Lauretis, 1989), resultará deseable y necesaria la realización de películas (trans)feministas que, a la vez que apelen a una espectadore no-masculine sin recurrir a identificaciones victimistas o impotentes, satisfagan su ansia de placer. Estas condiciones, que resultan aparentemente paradójicas desde una mirada melodramática o edípica, pueden encontrarse combinadas en el film de Rosenfeld.

En suma, la inexistencia de pautas estables de dominación - sumisión, la apelación a una espectadore no-masculine mediante el empleo de una estética y un tono emocional generalmente atribuidos a “lo femenino” (además, por supuesto, de la posición de protagonismo ocupada por una femineidad) y la invitación a la experiencia de placer por parte de le espectadore mediante el ofrecimiento de posición de *voyeur*, son aspectos que han suscitado mi interés en la película en tanto su posibilidad de componerse, de hacer máquina con el texto. Desde aquí en adelante, entonces, continuaré atendiendo ya no al film en sus particularidades cinematográficas de interés, sino al compendio producto de la intersección y de las mutuas afectaciones entre ambas obras.

Tecnologías del género y rituales de adorno

Como ya he mencionado, resulta evidente que los personajes principales de la película, en su expresión de género, responden a un ordenamiento heterosexual y binario. Cornelia y la mujer adulta lucen como mujeres, Daniel y el ladrón lucen como varones. Esto no resulta una novedad, y aún así creo que es posible -y deseable- hacer una aprehensión de la máquina texto-film desde una perspectiva queer, especialmente si se consideran los aspectos transgresores que la película manifiesta

con respecto al cine clásico. Además, dado que el film es producido en el marco de la matriz de inteligibilidad heterosexual, sería absurdo exigirle -como punto de partida- que se encargara de resolver la incómoda condición de estar dentro del sistema de género, al mismo tiempo que produciendo desplazamientos en los roles binarios. Si lo queer no puede ser una identidad, sino un modo de nombrar las abyecciones producidas por la misma matriz normativa, no podría partirse de la expectativa de que una obra (o un compendio) *sean* queer. En todo caso, será posible discernir en la máquina texto-film movimientos contranormativos a la vez que (inevitables) efectos de generización.

Realizada esta salvedad, podremos avanzar hacia distinguir cuáles son los guiños que “Cornelia frente al espejo” hace hacia la noción del género no como algo natural o una propiedad de los cuerpos, sino como el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de tecnologías complejas (de Lauretis, 1989). Estas tecnologías, a la vez que construyen el género como representación, tienen implicaciones concretas y medianamente rastreables en la subjetividad y en la vida material de los individuos. En “Cornelia frente al espejo”, el funcionamiento de dichas tecnologías puede ser rastreado en la atención dedicada a los rituales de adorno.

Pues la hiper-femineidad de Cornelia se muestra rodeada de una serie de objetos específicos (cintas para el pelo, flores, sombreros, plumas, peinetas, frasquitos de perfume, pieles, la cigarrera y el alfiler de oro, etc.); se menciona el temor a la obesidad; se declara la admiración por el cutis sin granos ni barritos de Elena Schleider. Así, los adornos, los rituales en torno a ellos y las tecnologías sociales que operan como cánones de belleza hegemónica integran el dispositivo que produce la femineidad en *las* personajes. Ante esta apreciación, cabría pensar que la utilería cosmética funcionaría para acentuar el dimorfismo biológico, y podría destacarse cómo estas prácticas contribuirían a exacerbar la segregación y clasificación de los cuerpos según el sistema sexo-género. En este sentido, las vertientes más conservadoras y esencialistas del pensamiento feminista han considerado que la ropa, los adornos y los cosméticos se entranan en redes de opresión y alienación que convierten a las mujeres en objetos sexuales o decorativos (Guerra, 2012). Desde esta perspectiva, sería posible asumir que el uso de estas tecnologías y la producción de estos rituales por parte de las figuras “femeninas” de “Cornelia frente al espejo”, fueran meros actos de sumisión o auto-torturas voluntarias ligadas a supuestas fantasías masoquistas.

Ahora bien, hemos visto ya que “Cornelia frente al espejo”, como máquina texto-film, resiste interpretaciones simplistas: Cornelia no se encuentra reducida a un rol de sumisión ni el agenciamiento con le espectadore-lectore tiende a favorecer en

elle identificaciones represivas o impotentes. Si Cornelia -y los demás personajes- se entregan o se muestran atravesadas por los artificios y tecnologías del adorno, el fundamento de este comportamiento puede ser mucho más interesante.

En esta dirección, Guerra (2012) resalta que el adorno del cuerpo cumple funciones significativas en tanto código y que, si bien luego de la Revolución Francesa estas tecnologías resultaron asimiladas por la industria de la belleza y ligadas mayormente a la condición “femenina”, las praxis de adorno pueden encontrarse presente de diferentes maneras en diversos grupos sociales. Estas prácticas exhiben en la superficie del cuerpo signos que conciernen a cuestiones identitarias y a la relación de cada individuo con su entorno, por lo que resultan indicadores de construcciones culturales y universos de significados.

Claro que existen articulaciones entre la industria de la moda y de la belleza con el hetero-capitalismo patriarcal, tanto como corporaciones que manufacturan, venden y difunden cánones estrictos de belleza. Sin embargo, si, siguiendo a de Lauretis (1989), la representación del género es su misma construcción, podemos pensar que los rituales de adorno no sólo funcionan como meros artefactos de opresión, sino que su práctica pone en juego también potencias disruptivas. Tal como lo sugiere Guerra (2012) sería pertinente reparar en las diferencias entre el complejo comercial e ideológico que promueve el consumo de las mercancías de la belleza, y la práctica del adorno como artificio.

En este sentido, cabe destacar que la máquina texto-film “Cornelia frente al espejo” no parece tener ningún interés en esconder la producción de artificios: los menciona, los pone en evidencia permanentemente. Desde tal actitud, la mostración de una mascarada podría funcionar, más que como dispositivo de disciplinamiento, como práctica que verifica lo ilusorio y lo frágil de la generización heterosexual. Lo que es más, la ambientación en los años cuarenta-cincuenta de la burguesía argentina -de algún modo precedente al auge capitalista de la industria de la belleza- no propone al ritual de adorno como cuestión *marketinizada* ligada al consumo. Encontrándome con la máquina “Cornelia frente al espejo” durante el régimen capitalista fármaco-pornográfico, se hace palpable la diferencia entre los *rituales* de adorno asociados al cuidado (de los objetos-reliquias tanto como, quizás, del propio cuerpo) y el empleo de dispositivos microprostéticos de control de la subjetividad como dispositivos de generización y entristecimiento, tendientes al consumo masivo de objetos descartables para un cuerpo descartable a su vez (Preciado, [2008] 2017). En la máquina texto-film, los rituales de adorno funcionan con carácter oximorónico: los objetos concretos de la moda y el adorno construyen, de manera explícita, la “esencia” inesencial de “la” mujer (Guerra, 2012).

Los adornos, entonces, suponen la posibilidad de construir una supuesta esencia relativa al sexo-género sobre la superficie de los cuerpos. Es por ello que los rituales de adorno pueden también funcionar como prácticas de desestabilización: las fabricaciones momentáneas de una ilusión de esencia sobre la superficialidad misma del cuerpo ponen en jaque la substancialidad del género (y de la identidad), como atributo natural y permanente de los cuerpos. Resulta oportuno señalar, además, que estas tecnologías no operan sólo sobre las figuras “femeninas” de “Cornelia frente al espejo”, sino que se presentan de modos variables en los otros personajes. Daniel, por ejemplo, hace uso de bigotes postizos. Cuando Cornelia los despega, ninguno de los dos se sobresalta. El uso del bigote postizo como artificio de los caracteres de género asociados a la masculinidad parece no ser tanto un elemento de sorpresa, como la evidencia de una práctica corriente. En la escena del bigote postizo, ambos personajes -pese a su expresión de género binaria- aparentan manifestar indiferencia con respecto a lo que es o no “auténtico”.

Por último, importa recordar que el ritual de adorno asimismo produce una experiencia de placer. En la contemplación, la estimulación sensorial y el disfrute del cuerpo adornado (y de los adornos mismos), las existencias minoritarias accedemos, quizás, a una vivencia gozosa que irrumpe la habitual dependencia de la mirada del Hombre. Tal vez por ello es que Cornelia tiene la impresión de que Elena Schleider “está dentro de ella misma como dentro de una casa” (Ocampo, 1988, p. 38).

De la parodia como conjura del melodrama

Hasta el momento, hemos distinguido cómo “Cornelia frente al espejo” -aún cuando implica un tono emocional melancólico-, se distancia de los elementos del melodrama que tienden a producir identificaciones entristecedoras y represivas. Además, hemos observado que la presencia destacada de rituales de adorno -aún si estos últimos pueden funcionar como tecnología de producción del género en tanto diferencia sexual-, pone en evidencia el carácter ilusorio de una tal clasificación “natural” de los cuerpos. Luego, cabe la pregunta acerca de la relación entre estos aspectos. En este sentido, procuraré desarrollar cómo, en “Cornelia frente al espejo”, la exacerbación de los rituales de adorno implica un tono emocional teñido por la rareza y melancolía, que se fuga tanto de la felicidad compensatoria como del melodrama victimista.

Butler ([1993] 2019) desarrolla otra maquinaria conceptual que nos permite vislumbrar las potencias subversivas de los rituales de adorno, sin ignorar cómo estos mismos pueden también funcionar abonando a la reificación del género como

substancia. Pues, para esta autora, el género responde a una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida y sostenida por una necesaria repetición estilizada de actos que dan apariencia de substancia al disimular reiteradamente su génesis. Esta formulación nos permite comprender el género como un ideal regulatorio, y la performatividad como operación discursiva y material de la identidad de género (Butler, 1998).

Es decir que, lejos de una identidad substancial, lo que se encuentran son gestos, actos y rituales que crean el efecto, la ilusión de un núcleo organizador, pero que lo hacen, tal como hemos captado según el carácter oximorónico de los rituales de adorno, en la superficie del cuerpo. Estos actos son performativos “en el sentido de que la esencia o identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, [1990] 2007, p. 194), de manera tal que la misma interioridad es efecto y función del discurso social. Luego, resulta evidente que la performatividad del género no remite a una mera cuestión voluntarista; pues, dado que el género implica la supervivencia cultural, su actuación evoca una estrategia en un marco de coacción determinado por sistemas obligatorios. Es en este escenario que acontece la producción de estilos corporales que, alternadamente, personifican o desvían las ficciones culturales, de acuerdo a las condiciones de (re)producción, desvío y mutación de los guiones normativos disponibles.

Como potencia de desvío de la matriz heterosexual, Butler destaca el acto de la parodia en las prácticas culturales de las travestidas y la estilización sexual de las identidades *butch / femme*. Pues -en la medida en que evidencian el vínculo contingente entre el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género- estas prácticas reorganizan los modos de pensar -y vivir- la experiencia de género. La parodia no se ubica como la reproducción satirizada de un original, sino que -al contrario- parodia la noción misma de originalidad, mostrándose como un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones. Es por ello que, si bien Butler recurre al concepto de parodia, asimismo destaca -retomando a Fredric Jameson- que es posible que el concepto de *pastiche* resulte aún más próximo al efecto de burla de la noción misma de un original, debido a que el *pastiche* no se encuentra ya acompañado de un impulso satírico o de una risa que pudiera sostener aún el sentimiento de que existe algo “normal” en comparación con lo cual aquello que se imita resulta cómico. El *pastiche* se propone como parodia neutra o parodia que ya no tiene sentido del humor. En este sentido, “Cornelia frente al espejo” organiza un *pastiche femme* tan melancólico como visualmente placentero, que, en su

carácter de parodia neutra, implica un desvío en los guiones vitales melodramáticos organizados por la matriz heterosexual.

Luego, en la progresión de su desarrollo teórico, Butler emplea el concepto de subversiones (o actos corporales subversivos) para nombrar aquellas prácticas que, desde el interior mismo de la matriz de poder cis-hetero-normativa, de alguna manera rearticulan, transforman o desestabilizan las normas sexo-genéricas que producen, regulan y reifican a los cuerpos de modo binario. Estas prácticas implican, entonces, posibilidades de desplazar el orden simbólico-normativo desde su interior, dado el carácter fallido constitutivo a toda norma -evidenciado en la necesidad de repetición de la misma- y -por tanto- en la inacabada materialización de la diferencia sexual de acuerdo a la cis-hetero-norma. Así, las prácticas subversivas dejan de ser comprendidas como parodia sino, más bien, como resignificación o reapropiación de las tecnologías (Butler, [1990] 2007).

En este sentido, la máquina texto-film “Cornelia frente al espejo”, a la vez que pone de manifiesto la circulación de tecnologías complejas del género y sus efectos sobre los cuerpos, no deja de exponer lo artificioso de tales mecanismos. Dejando en evidencia lo frágil e ilusorio de la belleza, Cornelia se contempla en el espejo y fracasa en el intento de verse entera (Klingenberg, 1994). Si bien la protagonista no se presenta como una trans-femineidad, encuentra en el espejo una multiplicidad de identidades y producciones sexo-genéricas que no acaban de integrarse.

Por aquí encontramos algunas claves para profundizar sobre estos adornos y rituales que configuran un pastiche *femme*, melancólico y no victimizante. Pues, tal como lo destaca Punte (2017), Butler desarrolla una noción de melancolía asociada al efecto de la producción-coacción normativa sobre los cuerpos en la configuración de “la diferencia sexual”. En este sentido, la melancolía sería un efecto de la producción del género, tanto como el género un efecto de identificaciones melancólicas. Luego, el género podría funcionar como *performance* o *acting out* del duelo relativo a la pérdida (o a la transformación en abyecciones) de los elementos que desbordan la matriz de inteligibilidad heterosexual.

El pastiche “Cornelia frente al espejo”, a la vez que conjura el género melodramático, no puede dejar de producir un efecto melancólico al poner en evidencia que la Cornelia que se mira al espejo no es una síntesis de sus reflejos, no es la original, sino acaso un mero efecto de estilización. El tono melancólico pudiera dar cuenta de cómo, en Cornelia, estaría circulando la negociación con la matriz de inteligibilidad que reclama una (id)entidad continua y coherente, para (tal vez) poder existir como sí misma del otro lado del espejo.

Así, al distanciarse del género melodramático, el tono melancólico permite aún otros deslizamientos. Quizás, una resignificación o reapropiación de las tecnologías que tendiera hacia el despojo de la identidad (o, al menos, a la consciencia de su carácter ilusorio) podría permitir -a otra eventual Cornelia- conservar los afectos alegres y subversivos de los rituales de adorno y otras tecnologías complejas, aún sin recaer en una mera felicidad de consumo compensatoria. La melancolía no melodramática parece presentarse como aferramiento a la ilusión de llegar a ser una sí-misma o bien como efecto de no agenciarse (aún) con los elementos subversivos de los actos corporales de estilización. En este sentido, Cornelia parece transitar un intersticio: si bien se pone en evidencia lo ficcional de su hiper-femineidad, el tono melancólico de la máquina texto-film parece aún ligado al duelo inacabado por la identidad o a la fantasía de su eventual re-composición.

Del espejo como máquina de guerra

Si bien hemos delineado cómo en “Cornelia frente al espejo” los rituales y objetos de adorno se presentan como tecnologías que apelan a la construcción de una identidad sobre la superficie del cuerpo, el espejo de Cornelia -a diferencia de otros- desmiente tal integridad o al menos invita a poner de manifiesto su carácter ficcional. Mientras los personajes femeninos de la literatura moderna habitualmente se contemplan en el espejo para encontrar “su propio ser” en una imagen que organice la realidad dando testimonio de su identidad y consistencia (Klingenberg, 1994); Cornelia, frente al espejo, accede a una multiplicidad.

Pues, desde la lógica del *nonsense*, “Cornelia frente al espejo” insinúa de maneras sutiles los devenires de un sujeto extraño. En la máquina texto-film no existe figura narradora ajena a la historia que aporte cohesión, sólo se presentan flujos y cortes, fragmentos escasos de sentidos que los aglutinen. En consecuencia, las figuras, separadas entre sí, son sugeridas como “reflejos”: carecen de propiedades intrínsecas o de permanencia, sólo existen como agenciamientos maquínicos en situación. Además, los encuentros posibles entre los personajes parecen más bien transiciones entre una y otra, mediatizadas en cada caso por Cornelia. Las voces-personajes no hablan entre sí ni persisten durante la extensión de la obra, sólo acceden a referirse cada una a la anterior mediante la estabilidad de la protagonista, a su vez puesta en tensión mediante la dispersión de sus reflejos.

Luego, los (des)encuentros suceden mientras Cornelia se dirige al espejo y sentencia que es un compendio de todas las personas que ha amado (Ocampo, 1988, p. 12). Sea que se trate de una alusión a la construcción de identidad mediante

sucesivas identificaciones erótico-amatorias, o bien de amores fragmentariamente narcisistas en torno a una multiplicidad, lo que adviene, en lo parecía *un* personaje hiper-feminizado, es un compendio de *otredades*, incluso personajes “masculinos” (el ladrón, Daniel). En la diversidad de voces-personajes en juego, “Cornelia frente al espejo” propone una dimensión de multiplicidad. El espejo, en este caso, ya no será un objeto que aporte consistencia identitaria a quien se contempla pero tampoco su mero caleidoscopio. Si la “identidad” aparece como un conjunto indiscernible de otras voces (Panesi, 2004), una unidad ficcional y esencialmente múltiple con potencia de rebeldía ante los guiones vitales normativos (Klingenberg, 1994); el espejo pareciera vaticinar y mostrar, en movimientos de disgregación, un sujeto configurado y generizado en la experiencia de relaciones variadas, tan múltiple como insoslayablemente contradictorio (de Lauretis, 1989).

Aquí la máquina texto-film produce, entonces, otro movimiento peculiar. El espejo, empleado habitualmente como aparato que inviste a quien se contempla de una aparente consistencia imaginaria, ya no construye identidad ni interioridad, sino que aparece como el umbral a una fuga de sentidos. En otras palabras, opera como máquina de guerra (Deleuze y Guattari, [1980] 2004): provoca una multiplicidad pura y sin medida, un medio de irrupción de lo efímero, una metamorfosis que desbarata las reducciones a lo Uno como también a lo binario. El espejo confrontado con Cornelia no es aparato de captura identitaria sino espacio liso sobre el que se produce un movimiento perpetuo, sin meta ni destino. Así, mediante la complicidad con el espejo, Cornelia deshace el lazo identitario y traiciona el ideal regulatorio del individuo continuo, cerrado y coherente. Por supuesto, esto no significa que, desde la mirada que tiende a la coagulación de sentidos, Cornelia -o el sujeto relativo a ella- adquiera un rol heroico. Al contrario, al agenciarse con la máquina de guerra Cornelia parece no entender nada; pues quien hace tal cosa es habitualmente visto como condenado sin futuro, reduce a su propio furor que vuelve contra sí mismo. Quien se agencia con la máquina de guerra se vuelve una pura exterioridad difícil de comprender para el pensador occidental. De un modo análogo, desde la perspectiva de la interioridad y la genealogía, el espejo-máquina de guerra sólo puede comprenderse bajo la forma de lo negativo.

Se trata, entonces, de una cuestión de perspectiva de cada quien que se encuentre con esta máquina texto-film que murmura, a su vez, el secreto del espejo como máquina de guerra. Pues, cuando se mal-entiende desde una captura homogeneizante, cuando triunfa la lógica de la trascendencia, el destino de la máquina de guerra sólo puede comprenderse como reducido al disciplinamiento o a la pura abolición, a volverse contra sí misma y devenir una máquina de suicidio (Deleuze y Guattari,

[1980] 2004). Sin embargo, si en la confrontación con el espejo Cornelia no alcanza un entendimiento definitivo de sí misma, sino que continúa con su dispersión, no necesariamente se deriva de ello la comisión de un suicidio. Desde el momento en que la máquina texto-film no presenta un final unívoco, ampliar la percepción hacia posibilidades múltiples quizás nos permita imaginar otros escenarios que no queden coagulados a los reduccionismos binarios. Tal como lo desarrolla Punte (2017), el final que opta por el suicidio es una interpretación no excluyente, entre otras posibles.

Llegado el caso de una apreciación atravesada por el disparate o el despropósito, la máquina texto-film se presenta ante la lectura-visionado con una función que alude a la del espejo para Cornelia. Una vez puesta en evidencia la fragilidad de la imagen y del relato, desagregada la linealidad, la continuidad, la coherencia, cabe preguntar(se) qué efectos y afectos se perciben. Así como Cornelia queda dispersa en un no-final abierto, quien se agencie con la máquina texto-film bien puede ensamblarse desde la ilusión identitaria -lo cual redundaría en una comprensión de la obra con un final tendiente o bien al disciplinamiento o bien al suicidio melodramático- o con mover sus estratos para producir otras errancias contingentes.

Acaso, por la periferia de la máquina, Cornelia y le lectore-espectadore encuentren líneas de fuga que no redunden en la pura abolición, que no devengan líneas de muerte. Tal vez puedan seguirse líneas como trazos de un andar nómada, despojado de género-identidad como substancia, esencia o añoranza, y, por tanto, más alegre que melancólico. No un puro cuerpo sin órganos, sino viajes hacia agenciamientos con potencias subversivas. Si la máquina “Cornelia frente al espejo” delira que no hay un yo que no sea su propio disfraz (Klingenberg, 1994), sería, entonces, inútil buscar a un “yo” que se aplacara o se suicidara. Desde perspectivas que admitan ser teñidas por la rareza de “Cornelia frente al espejo”, también podría existir la posibilidad de que Cornisa-Cornelia visite modos de combinar con la impermanencia, maneras de agenciarse del saber de que no hay ningún ser detrás del hacer.

En definitiva, “la muerte de una persona no es igual a la muerte de un espejo” (Ocampo, 1988, 53). Si el espejo es la máquina mediante la que Cornelia se comunica con la multiplicidad, lo que el sentido construye como “muerte” de Cornelia no es en realidad la muerte pues no es muerte de un ser acabado, mucho menos un suicidio melodramático. Si ante los trozos del espejo se hace la promesa de buscarse en todos los pedazos, acaso la búsqueda no sea menos que una producción de modos laterales de existir. No (necesariamente) un suicidio, sino (quizás) un devenir.

Pues, el concepto de “devenir” (Deleuze y Guattari, ([1980] 2004), implica necesariamente agenciamientos y alianzas contranatura (inter-reinos, términos heterogéneos), no producidos por filiación sino por contagio, no mediante una genealogía

trazable sino en multiplicidad. “Devenir” no podría referir, entonces, a “algo que Cornelia hace”, sino una forma de proliferación que insistiera en aborrecer lo instituido (las capturas de la inteligibilidad, de la identidad, entre otras) y que efectúa una potencia de multiplicidad que desencadena y hace vacilar el yo.

Deleuze y Guattari ([1980] 2004) destacan a su vez una (aparente) contradicción: si bien el devenir pasa por la multiplicidad; es en tal multiplicidad que existe un “individuo” excepcional, un elemento preferencial, y es mediante la alianza con él que se sucede el devenir. Este “individuo” y/o elemento constituye la figura de le / lo anomal como fenómeno de borde. Lejos de ser mero “representante” de una multiplicidad, le / lo anomal existe una posición periférica que permite estar entre bandas, sin pertenecer a ninguna, y, gracias a ello, ser susceptible de tramar relaciones de alianza. Es por ello que tal aparente contradicción a la vez existe y se disuelve; “la multiplicidad hacia la que (el yo que hemos imaginado) tiende, es la continuación de otra multiplicidad que actúa sobre él y lo distiende por dentro. Por eso el yo sólo es un umbral, una puerta, un devenir entre dos multiplicidades” (Deleuze y Guattari, [1980] 2004, p. 254). Parafraseando, la multiplicidad que el espejo como máquina de guerra provoca es la continuación de otra multiplicidad bordeada por le anomal Cornisa-Cornelia-CristinaLadivina-Daniel-(etcétera), pues traman una alianza de manera tal que ambas se distienden mutuamente. Quizás, el espejo y Cornelia se rompen sin destruirse, en un devenir de involución creadora.

Conclusiones y derivas: hacia una salida del mundo de los signos

Para el desarrollo del presente análisis, hemos partido distinguiendo algunos aspectos de interés del film “Cornelia frente al espejo”. Para ello, hemos considerado algunos elementos de la teoría feminista del cine. En tal articulación, hemos encontrado que la película no presenta características que respondan a la categoría de melodrama, aún si manifiesta un tono emocional melancólico o angustioso, pues no produce pautas fijas de dominación/sumisión, no desarrolla un drama edípico ni tuerce el argumento hacia las limitaciones impuestas a “la mujer”. Por el contrario, el film apela a un espectador no-masculino sin redundar en identificaciones victimistas, y le ofrece la posibilidad de ocupar una posición de *voyeur*, brindando elementos para la satisfacción del placer escopofílico.

Luego, hemos puesto atención sobre la presencia ostensible de rituales de adorno a modo de tecnologías del género en la máquina texto-film “Cornelia frente al espejo”. Lejos de suponer que el interés por la belleza queda ligado a una mera actitud represiva, hemos desarrollado cómo los rituales de adorno también pueden funcionar

como herramienta que construye esencias aparentes y substancias superficiales sobre los cuerpos. Hemos notado, entonces, las potencias disruptivas y desestabilizantes de tales prácticas, en la medida en que desarticulan las nociones del género y de la identidad como atributos naturales y permanentes de los cuerpos.

A continuación, hemos reparado en los efectos de la exacerbación de las prácticas de adorno en tanto actos de estilización, sobre los personajes que integran el texto-film tanto como sobre quien accede a esta máquina en calidad de lector-espectadore. En este sentido, hemos encontrado que el pastiche -como parodia neutra que logra burlar la idea de un original sin apelar al humor- funciona como artimaña de distanciamiento de la lógica melodramática. Por otra parte, hemos hallado posibles conexiones entre el tono melancólico que la máquina texto-film implica y la hiper-femineidad de Cornelia. Pues, en tanto el duelo relativo a la pérdida de los elementos que desbordan la matriz de inteligibilidad heterosexual no se encuentra resuelto, la hiper-femineidad podría comprenderse como una performance o un *acting-out* compensatorio.

Por último, nos hemos enfocado en las potencias del espejo que propone la máquina texto-film. Así, hemos distinguido cómo éste opera como máquina de guerra que desarticula las nociones de identidad, continuidad y consistencia, pues favorece la percepción de y el agenciamiento con la multiplicidad. En este sentido, -y aceptando la invitación del espejo- hemos abandonado la comprensión de Cornelia como mero individuo, para distinguir allí la figura de le / lo anomal como fenómeno de borde. Luego, el (aparente) final de “Cornelia frente al espejo” puede ser percibido de otro modo que el de la interpretación del suicidio. Si Cornelia y el espejo se rompen en pedazos y suspenden la ilusión de ser, cada quien, Uno, el acontecimiento último de la máquina texto-film adquiere las condiciones de un devenir. Así, lejos de una mera abolición, hemos percibido que -dependiendo desde qué posición cada quien se encuentre con “Cornelia frente al espejo”- existe la posibilidad de un final abierto a la creación de un tercer cuerpo.

Hecho este recorrido, cabe la posibilidad de entrever en “Cornelia frente al espejo” una incitación a salir del mundo de los signos (Deleuze, [1980-1981] 2019). Pues, a la vez que da cuenta de la equivocidad de las palabras, de la imagen, de las interpretaciones, de las abstracciones, Cornelia percibe asimismo un mundo de expresiones unívocas en el cuerpo. Si “ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad” (Ocampo, 1988, p. 11), quizás sea posible distinguir en “Cornelia frente al espejo” algunas claves para aprender a seleccionar las alegrías y disponer el cuerpo a encuentros que tiendan a un incremento de las potencias, en lugar de seguir demandando y emitiendo signos que nos retengan en un estado de confusión absoluta. En todo

caso, tensionar a la máquina “Cornelia frente al espejo” con preguntas acerca del cuerpo, los afectos y las potencias desde una perspectiva spinozista podrá ser continuación y deriva del presente desarrollo.

Bibliografía

- BIANCOTTO, Natalia (2012). Avatares de la rareza: Cornelia frente al espejo, de Daniel Rosenfeld.
- BUTLER, Judith ([1990] 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- _____. ([1993] 2019). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. México.
- DE LAURETIS, Teresa (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix ([1980] 2004). 1227 - Tratado de nomadología: la máquina de guerra. En *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles ([1980-1981] 2019). Salir del mundo de los signos. En *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus.
- GUERRA, Lucía (2004). Cuerpo de mujer y rituales del adorno en “Ifigenia” de Teresa de la Parra. *Letras femeninas*, 30(1), 129-140.
- KAPLAN, Ann (1983). ¿Es masculina la mirada?. En *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- KLINGENBERG, Patricia (1994). Silvina Ocampo frente al espejo. *Inti*, (40/41), 271-286.
- MORENO, María (2013). Gradiva sin Freud: Dior. En *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires, Mardulce.
- MULVEY, Laura (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London.
- OCAMPO, Silvina (1988). Cornelia frente al espejo. En *Cornelia frente al espejo*. Barcelona, Tusquets Editores.
- PANESI, Jorge (2004). El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo. *Orbis Tertius*, 9(10).

PRECIADO, Paul Beatriz ([2008] 2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

PUNTE, María José (30 de noviembre y 1 de diciembre de 2017). La niña queer y su performance melancólica en la versión filmica de “Cornelia frente al espejo” de Silvina Ocampo. *II Jornadas de Cine, Teatro y Género*, IAE, UBA, Buenos Aires.

ROSENFELD, Daniel (2012). *Cornelia frente al espejo* [cinta cinematográfica]. Argentina: Argentinacine, INCAA y Hubert Bals Fund.

Recibido: 03/03/2021
Aceptado: 29/06/2022