

Intersticios en el borde entre el Yo y el Otro en la obra temprana de María Inés Silva Vila

Claudio Paolini

(Consejo de Formación en Educación -
Universidad de la República, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)¹

Resumen: La obra de María Inés Silva Vila no ha sido demasiado atendida por la crítica contemporánea. En este sentido, este trabajo pretende ser un aporte que coadyuve a otorgar una mayor visibilidad a un sector de su obra, así como ser otra contribución en el contexto del escaso corpus crítico existente. Se estudian dos cuentos –“La muerte tiene mi altura” y “Una pluma de pájaro”– de *La mano de nieve* (1951) en que se revelan elementos pasibles de ser relacionados con el discurso psicoanalítico, problematizando los vínculos y las discordancias entre realidad e irrealidad, equilibrio y perturbación; y el modo en que se manifiestan intersticios en el borde entre el Yo de las protagonistas y un Otro.

Palabras clave: Narrativa uruguaya, Borde, Otredad, Psicoanálisis, Silva Vila.

Abstract: The work of María Inés Silva Vila has not been too studied by the contemporary critics. In this sense this article intends to be a contribution to a greater visibility of a part of her work, as well as to contribute to the existent meagre critical body of work. Two short stories will be studied: “La muerte tiene mi altura” (“Death Has My Own Height”) and “Una pluma de pájaro” (“A Bird’s Feather”) from *La mano de nieve* (1951) (*The Hand of Snow*) in which some elements, worthy to be related with the psychoanalytical discourse, are revealed, problematizing the link and the discrepancies between reality and unreality, balance and disruption. The article will also focus on the way in which the interstices in the edge between the protagonist’s Self and the Other are manifested.

Keywords: Uruguayan narrative, Border, Otherness, Psychoanalysis, Silva Vila.

1. Investigador, docente y crítico. Licenciado en Letras y Psicólogo (Universidad de la República, Uruguay). Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo) y en el Centro Regional de Profesores del Centro (Florida). Miembro titular de la Comisión de Carrera de Letras, de la Comisión de Investigación Científica y del Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Actualmente, dirige el “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay” (G.I.L.F.U.), además de haber integrado otros equipos de investigación. Dirigió la Comisión Organizadora e integró el Comité Académico de las tres ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-16). Ha participado como expositor en numerosos congresos internacionales y ha realizado trabajos de investigación publicados en revistas arbitradas, actas de congresos y libros en Argentina, España y Uruguay. Publicó el libro *Teatro uruguayo y los pliegos del realismo* (2014) y fue coeditor del libro *Palacio Salvo y otros poemas (Poesía, crítica y correspondencia)* (2005), de Juvenal Ortiz Saralegui. Fue miembro del Consejo Editor de la revista montevideana *Hermes Criollo*, e integró el Comité de Referato de *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, publicación argentina en Internet.

Las primeras producciones de María Inés Silva Vila (Salto, 1926-Montevideo, 1991) fueron dadas a conocer en el semanario *Marcha*, y en las revistas *Asir*, *Escritura y Mundo Uruguayo*; siendo distinguidas algunas de ellas con premios en varios Concursos literarios.² Estos reconocimientos constituyeron el estímulo para la publicación de su primer libro *La mano de nieve*, en 1951. También presentó otro libro de cuentos, *Felicidad y otras tristezas* (Montevideo: 1964), que incluye los relatos de su libro inicial más otros;³ dos novelas, *Salto Cancan* (Montevideo: 1969) y *Los rebeldes del 800* (Montevideo: 1971); y una recopilación de artículos testimoniales –*Cuarenta y cinco por uno* (Montevideo: 1993)– que habían aparecido en el semanario montevideano *Jaque*.⁴ Sobre sus dos libros de cuentos, Mario Benedetti ([1961] 1997) expresa que en Silva Vila se manifiesta “una falta de ostentación, una timidez, un retraimiento, que le impiden casi siempre llamar a las cosas por su nombre. Las llama por su sombra, claro, y eso forma parte de su atractivo: o también por su reflejo, o por su remedo, es decir por alguno de sus irreales aledaños. Sin duda, ese modo de acercamiento integra la innegable seducción de ese mundo imaginario” (“María Inés” 350). Si bien sus dos primeros libros están fuertemente conectados con lo fantástico, el resto de su obra se concentró más en un proyecto realista y hasta próximo a la novela histórica, como es el caso de *Los rebeldes del 800*.⁵

En este trabajo se pondrá foco sobre dos cuentos de *La mano de nieve* (1951) en que se manifiestan intersticios en el borde entre el Yo de las protagonistas y un Otro.

En “La muerte tiene mi altura” se exponen unos minutos de la vida de una mujer a través de la presentación de un desdoblamiento de la realidad.⁶

En la voz de una narradora en primera persona y en tiempo presente, se describe una persecución. Una joven vestida con traje de novia está corriendo. Escucha los pasos

2. Una primera versión de este trabajo fue presentada como la Conferencia inaugural del III Seminario y I Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, realizado en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo), en octubre del 2016.

3. Entre los cuentos de *La mano de nieve* y los reproducidos en *Felicidad y otras tristezas* existen variantes, a este respecto, Pablo Rocca (1996) señala que “revelan un ajuste expresivo en procura de una mayor austeridad que redundará en cierta uniformidad estilística con los textos” (“Prólogo” 9-10) del último libro.

4. Años después de su fallecimiento se dieron a conocer algunos cuentos inéditos en las antologías *El visitante y otros cuentos* (Montevideo: 1996) y *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos* (Montevideo: 2001). Según Graciela Franco (2011), todavía permanecen inéditos cinco cuentos.

5. Para un primer acercamiento sobre lo fantástico en la obra de Silva Vila y otros autores, publicada en las revistas del medio siglo XX uruguayo, ver mi trabajo: “Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes” (2009).

6. “La muerte tiene mi altura” obtuvo el Primer Premio en un Concurso de cuentos, en 1948, organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, y con un jurado integrado por Rubén Arean, José Bergamín, José Pedro Díaz, Francisco Espínola y Carlos Martínez Moreno. Se dio a conocer en *Mundo Uruguayo* (Montevideo: 28 Oct. 1948).

de otra mujer que la persigue y entiende que nunca le “perderá de vista” (63),⁷ pero comprende que igualmente tiene que apresurarse porque, en palabras de la protagonista, “en ella reconozco la niña que hace diez años conocí en la Iglesia y que ahora tiene mi misma altura. No debe importarme ni la lluvia, ni los letreros apagados balanceándose sobre mi cabeza. No puedo detenerme” (63).

Mientras es perseguida, la narradora alude a “un recuerdo que ha permanecido ajeno” (64), en la contemplación de una niña de nueve años, llamada Andrea, en una iglesia; y que al aproximarse, “advirtió que se parecía a ella, a sus propios retratos de hacía algún tiempo; era como si el aire se hubiera convertido en un espejo que retuviera aún su imagen” (67).⁸

Acto continuo, se presenta un diálogo entre la narradora y la niña, en que, luego de una presentación muy cercana a lo onírico, la niña le describe a la protagonista los acontecimientos que esta última había vivido durante el día, previo a la persecución. En este sentido, se manifiesta una inconsistencia temporal, en la medida que el personaje recordado en una escena de muchos años atrás relata los hechos que le ocurrieron a la narradora en el presente del cuento. Asimismo, se produce un cambio de voz: el emisor que describe las acciones deja de ser la mujer que huye y recuerda y se transfiere a la niña –trasladando la voz de un narrador autodiegético a uno intra-homodiegético (Genette, [1972] 1989)–. De este modo, la niña enuncia que la mujer se había levantado a las ocho de la mañana en el día previo a su boda; que había desayunado con sus hermanos y padres; que antes de salir había conversado por teléfono con Pablo, su futuro esposo; que había ido a la tienda de modas a probarse el vestido de novia por última vez; y que, a pesar de no saberse muy hermosa, en el segundo en que “te dejaron mirar en el espejo, pensaste que nunca te habías visto tan linda. Sentiste ganas de llamar a la gente que estaba afuera, esperando, para que te viera y se alegrara contigo” (71). Una descripción que no solo refiere los eventos acontecidos, sino que también incluye los pensamientos y sentimientos experimentados por la mujer. Teniendo en cuenta este enfoque, y como sostiene Rosalba Campra (2008), el cuento se vincula con una de las innovaciones introducidas por los relatos fantásticos de las últimas décadas, como es “la de dar la palabra a las criaturas del otro lado” (*Territorios de* 148).

Y en ese momento de felicidad, continúa contando la niña, fue cuando la llamaron por su nombre, Andrea, y apenas se reconoció; y le informaron que Pablo había sufrido

7. Todas las citas de los cuentos de Silva Vila pertenecen a la primera edición de *La mano de nieve* (1951).

8. En el contexto de una encuesta llevada a cabo por Ángel Rama sobre cómo algunos escritores habían ideado sus personajes, Silva Vila (1965) expresa: “En los cuentos de *La mano de nieve*, los personajes nacen de mis propios miedos adolescentes: el miedo de perder la individualidad en una identificación aterradora; el miedo a la muerte; a la pérdida de los seres queridos; al desamparo” (“Transacción con” 15).

un accidente. Al tiempo que pensaba que su novio estaba muerto, aunque le habían dicho que no era grave.

Seguías mirándote, inmóvil, como una de las novias de la vidriera. La cortina se levantó un poco y surgió otra imagen en el espejo, detrás de la tuya. Casi antes de mirarla te diste cuenta que era otro reflejo tuyo, pero de milagro. Sabías desde el primer momento que era tu propia cara la que se acercaba, tras el espejo, a tu imagen verdadera. [...] Cuando advertiste que las dos imágenes se iban a confundir en una y sobre todo, cuando advertiste que la más alejada, la que en realidad no eras tú a pesar de tener tu rostro, tenía tu misma altura, creíste, como aún crees ahora, que también había llegado la hora de tu muerte. Te pareció que si permanecías quieta, ella helaría primero tu imagen y que después avanzarían las dos juntas hacia ti para recorrerte de frío y de silencio. Fue eso lo que te impulsó a salir corriendo, vestida de novia, de la casa de modas. (73-74)

La acción relatada por la otra ha llegado al instante en que el cuento había dado inicio, a través de la narradora inaugural. De esta forma, se ha revelado la causa de una persecución que es llevada a cabo y padecida por la misma persona. Una huida que es desencadenada, en primer lugar porque la otra está vivenciada por la protagonista como una figura ominosa –próxima al concepto de *das unheimliche* planteado por Sigmund Freud ([1919] 1992)–, como alguien conocida pero inquietantemente terrorífica. Y, en segundo término, por el temor a la muerte provocado por dicha vivencia. Asimismo, puede interpretarse como el escape de una mujer, a punto de contraer matrimonio, de la niña que fue y que, en alguna medida, aún sigue siendo. Por otra parte, y en lo que refiere a la imagen reflejada en el espejo, se podría tender un nexo con la formulación de Jacques Lacan ([1964] 2008) sobre la pulsión escópica, en cuanto a que el mirar y el ser mirado son dos ejercicios de un mismo deseo. En este sentido, la persona se reconoce y se configura a sí misma a través de la otredad de la mirada: “Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto” (*El seminario 11* 113). De este modo, el espejo sería una frontera que se instituye como un espacio divisorio y a la vez vinculante con la alteridad.

La exposición de la segunda narradora continúa hasta que, en un instante de la historia, se presenta una transformación: “Y tú seguías corriendo con el temor de los pasos y de los monstruos agazapados en el tul. Andrea, Andrea. Yo soy Andrea. Los letreros se balancean y me amenazan por encima de la lluvia...” (74). La voz de enunciación ha cambiado del tú al yo, volviendo a tomar el control del relato la narradora del inicio del cuento, la que se sentía perseguida.

La mujer persiste en su corrida hasta que se encuentra en la calle con el novio, que está vivo y solo tiene una venda en la cabeza. De pronto, se percata que sobre

el cristal de una vidriera cercana se reflejan las imágenes de dos muchachas: la suya y la de su perseguidora. Pablo se aproxima y se integra a la imagen reflejada en la vidriera. Andrea está con el vestido de novia arrugado y embarrado pero igual él la abraza. Mientras se estrechan entre sus brazos, ella observa que la otra se los queda mirando y que todavía tiene el “vestido de novia, blanco, sin una mancha, ni una arruga en el tul” (76), y de improviso “tiembla y desaparece” (76). Según Gilles Deleuze ([1968] 2002), la tendencia por la repetición está ligada con lo discordante: “Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión” (*Diferencia y 23*).

El cuento revela la transposición de tiempos y de identidades diversas en una misma persona. Los tiempos se superponen cuando los momentos recordados se articulan con las acciones del presente –la persecución del principio deriva en la evocación de la iglesia de la infancia, y el recuerdo escapa de la dimensión del pretérito y se instala en el presente, y ese ahora retoma el episodio inicial–. Y las identidades se amalgaman a través de la percepción de dos personas que en realidad son una sola –próximo a un recurso típico de lo fantástico, como el del doble–. En el encuentro en la iglesia, la niña rememorada es percibida por la narradora como igual a sí misma en la infancia. Más tarde, frente al espejo de la tienda, la mujer advierte la presencia de otra idéntica y amenazadora; se manifiesta como una aprensión a perder el control, a transformarse en un ser sin una identidad estable. Michel Foucault ([1984] 2003) se refiere a “la inquietud de sí” como patrimonio exclusivo del ser humano, en la medida que es consciente de sus libertades y de sus limitaciones, y que, en función de ello, debe también cuidarse de sí mismo.

En la escena final, ambas se observan a través del reflejo de la vidriera. Las dos transposiciones están articuladas por los cambios de narradora. Desde un punto de vista simbólico, estas mutaciones traslucen un conflicto de identidades; el conocer la existencia de otro igual se revela como un saber que descubre un borde con intersticios que vulneran la concepción de una realidad entendida como indivisible y sin paradojas. Un enigma que es vivido, al percibirse la intromisión de elementos ajenos, como una desestabilización del Yo. Conjuntamente, la mujer se encuentra frente a un cambio trascendente de su vida –está a un día de contraer matrimonio– y necesita enfrentarse y dejar atrás a los resabios de su infancia, hecho que se concreta con la desaparición de la otra al final del relato.

Por otra parte, observamos que se puede realizar un conexión con lo que plantea Theodor Adorno ([1954] 2003), refiriéndose a la obra de Marcel Proust, sobre que cuando “el comentario se entreteje de tal modo con la acción que desaparece la diferencia

entre ambos, el narrador está atacando una componente fundamental de la relación con el lector: la distancia estética. Ésta era inamovible en la novela tradicional. Ahora varía como las posiciones de la cámara en el cine” (“La posición” 46-47).

En el otro cuento, “Una pluma de pájaro”, la narradora, desde una ventana, está observando la plaza ubicada en frente de su casa.⁹ A través de esa contemplación, le agrada imaginar que, en el espacio de esa plaza humilde y sombría, se erige “una manzana de casas transparentes y antiguas, de escaleras crujientes y miradores milagrosos. Allí hay relojes que dan otra hora y calendarios que marcan otros días distintos a los nuestros y que, sin embargo, se les parecen” (77-78).

Ella conoce a todos sus habitantes. Una noche hubo una fiesta en una gran terraza. Las mujeres de vestido largo y los hombres de frac bailaban un vals al son de un altoparlante que amplificaba la música de una radio, mientras a un costado, los miembros de una orquesta permanecían inmóviles y mudos; como si todos fueran partícipes de una ceremonia de espectros.

En el mismo edificio en que se había llevado a cabo la fiesta, “vive una muchacha llamada Alicia. Debe tener mi edad. Su casa, de varios pisos, es la más grande y la más vieja de toda la plaza: tiene muchas ventanas y muchos salones vacíos” (80). Una casa que antes había sido un convento habitado por monjas que, de noche, “se acostaban en un ataúd, por si la muerte las sorprendía en el sueño” (81). Como en otros relatos de Silva Vila, el temor a la muerte y su entorno se hacen presentes, y a través de una imagen macabra.

Alicia ocupa el apartamento del tercer piso, justo frente a la ventana de la narradora, y vive junto a la Sra. Leopardi, una mujer enferma que nunca sale de su cama. Alicia es la única que la cuida y le suministra los medicamentos. El día del baile, la joven había concurrido ataviada con un vestido blanco, hallado en un cofre antiguo. Gastón Bachelard ([1957] 2000) expresa que en “el cofrecillo se encuentran las cosas *inolvidables*. [...] El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial” (*La poética* 88).¹⁰ Pero al llegar al lugar del baile no se animó a entrar y permaneció en el dintel de la puerta; como si se sintiera culpable por haber asistido a una fiesta. La Sra. Leopardi debía tomar un medicamento a las doce de la noche, cuando el reloj hizo sonar su primera campanada, la muchacha se marchó rápido y cuando estaba próxima a llegar se le desprendió uno de sus calzados de raso. “Estaba apurada. Pensó en dejarlo, pero recordó que ningún príncipe se lo traería después. Lo recogió y siguió con él en la mano, corriendo con más dificultad” (84). Aquí

9. Hasta donde hemos investigado, “Una pluma de pájaro” es el único cuento de *La mano de nieve* que no había sido publicado con anterioridad.

10. Énfasis en el original.

se presenta una evidente alusión a uno de los episodios centrales de “Cenicienta”, cuya versión más conocida es la de Charles Perrault (1697).

Luego de suministrarle la medicina a la Sra. Leopardi, Alicia soñó con una joven que estaba en la terraza: tenía en una mano un calzado de raso y la observaba con una sonrisa. De esta forma, Alicia, una figura imaginada por la narradora, a su vez sueña con otra muchacha, produciéndose un efecto de *mise en abyme*, como un pliegue dentro de otro pliegue (Deleuze, [1988] 1998).

Unos minutos más tarde, Alicia se despertó y se levantó temerosa. Entró a la sala y un

espejo dorado reflejó por entero su imagen cuando ella tomó el zapato que había quedado junto a él. Se veía muy extraña, dentro del camisón, que se movía apenas en un oleaje, por el airecillo que venía de la ventana abierta. Aquella ventana es la que queda frente a la mía. Yo la estaba mirando, como siempre. [...] Alicia parecía apenas, aquella noche, una imagen reflejada, pronta a desaparecer, una imagen de agua o de sueño que amenazaba quedarse entre los dedos, convertida en polvo. De pronto, la imagen se movió. Una luz de la calle le había iluminado la cara. (85-86)

Víctor Bravo (2004) expresa que “el espejo es umbral para otros mundos e inversión del mundo (como en Carroll) o es asedio desde otro mundo” (*El orden* 150). Si bien la figura de Alicia está descrita como algo etéreo, fantasmal, el episodio también ofrece algunas marcas de realidad, a través de la simultaneidad de la mirada de la narradora y de ese efecto de luz –como extraído de una película– que otorga animación a la imagen.

Cuando arribó la mañana, salió de la casa y fue de compras al mercado. Al regresar, encontró una pluma negra en la escalera del zaguán. Le pareció conocida y se la introdujo dentro del bolsillo de su delantal. Al día siguiente, y al otro, volvió a hallar una pluma negra, cada vez más grande. Este último día, cuando ingresó a la sala, “le pareció escuchar un ruido adentro, en el dormitorio de la señora Leopardi” (89), pero ella estaba dormida. Recordó que era la hora de uno de los medicamentos de la mujer y, cuando deslizó el cajoncito de la mesa luz para extraer la medicina, vio un abanico negro. “Lo fué sacando poco a poco, los dedos helados al contacto de aquella suavidad, sin poder desviar la mirada de aquel brillo sombrío, hosco, que no podía contemplar sin renovar el susto, sin asociarlo horrorizada, a las plumas de la escalera” (89). En seguida, Alicia tomó las tres plumas que tenía guardadas y comprobó que pertenecían al abanico, y las ubicó cada una en su lugar. “En ese momento, la anciana abrió los ojos y la miró” (90). Se puede interpretar como que la Sra. Leopardi era la que había depositado las plumas en la escalera como reprimenda a Alicia por haberla dejado sola cuando había ido a la fiesta –el ruido en la habitación que la muchacha percibe al ingresar a la sala,

inmediatamente después de encontrar la última pluma, da a entender que era la señora que volvía del zaguán—. Asimismo, la Sra. Leopardi dejaba en evidencia su falsa invalidez y, por consiguiente, su engaño a la joven. Alicia, sintiéndose burlada, salió corriendo de la casa, “cruzó la calle y se sentó en un banco” (90). Unos minutos después, desde una ventana, una vecina le avisó que la puerta del apartamento había quedado abierta y se golpeaba por el impulso del viento. Quedó pensativa. Pero cuando la vecina la volvió a llamar, se puso de pie y caminó por el pedregullo. En ese instante, Alicia se percató que

estaba en la plaza. Y la plaza estaba desierta, sin ninguna casa, sin ningún habitante. La plaza estaba sola. Enfrente sí, había una manzana de casas verdaderas y tristes y desde una ventana, una vecina le hacía señas y le gritaba que se apurara. Pero poco importaba ya. Alicia no existía más. Se había roto el mundo de la plaza, donde había penetrado, como en un espejo, y ahora sólo quedaba yo. Yo que estoy en la plaza esperando el momento de cruzar. (91-92)

La exposición del relato incorpora una transposición de los personajes. La narradora deja de referirse a los episodios fantaseados de la casa y provoca un quebrantamiento en cuanto a las acciones de Alicia, al trasladarla al ámbito tangible de la plaza; de todos modos, de inmediato reconoce que la joven ha sido producto de su imaginación —en una referencia explícita a *Alicia a través del espejo* ([1872] 1986) de Lewis Carroll—. Pero, la trama adquiere un nuevo giro en el momento en que la narradora se ha instalado en el lugar de su personaje inventado.

Ahora, la narradora dirige sus ojos hacia la vereda de enfrente y observa su casa, un edificio idéntico al que había habitado Alicia. Cruza la calle, ingresa al zaguán y descubre una niña pequeña que está jugando con su zapato de raso. Ascende por la escalera hasta el tercer piso y se encuentra con la vecina, que la está esperando al costado de la puerta abierta de su apartamento. La mujer le ofrece una sonrisa maternal y, luego que la joven entra, le cierra la puerta por detrás.

Rosemary Jackson ([1981] 1986) se sirve de un término técnico derivado de la óptica para definir lo que denomina un espacio paraxial vinculado con lo fantástico: “Esto significa par-axis, lo que está situado a cada lado del axis (eje) principal, lo que yace a los costados del cuerpo central. [...] Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente «real» (objeto), ni enteramente «irreal» (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (*Fantasy: literatura* 17). En este sentido, la plaza —que en la imaginación de la joven también es un área en donde se sitúa, entre otros, el edificio en el que habitan Alicia y la Sra. Leopardi— es esa superficie paraxial e intersticial en donde confluyen lo tangible y lo onírico, lo real y lo fantástico.

En “Una pluma de pájaro”, a través de un recurso similar que el aplicado en el cuento anterior –aunque aquí no se producen cambios de narradora–, se presenta una transposición entre la joven interpretada por la voz de enunciación y el personaje imaginado por esta. Esta interposición, a modo de un palimpsesto, se ocasiona a partir de una contravención de los espacios y una superposición de identidades. Como señala Foucault ([1963] 1999): “La transgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo” (“Prefacio a” 167). En relación con los recintos, el edificio donde vive Alicia es análogo al que vive la narradora, uno forma parte de la imaginación y otro de la realidad; sin embargo, a partir de un instante, la zona inventada invade a la real, configurando una especie de bucle en la dimensión espacial del relato. Y en cuanto a las identidades, el entorno de la narradora voyerista, por algunos momentos, resulta ser objeto de observación por parte de la otra y, de inmediato, se produce un intercambio entre los personajes; las vivencias de Alicia, que se habían configurado a través de un mundo inventado, se transmutan y terminan formando parte de la cotidianeidad de la narradora.

En estos cuentos de Silva Vila, como en otras exposiciones literarias de uruguayos vinculadas con el tópico del doble –por ejemplo, en “El espejo de dos lunas”, también de Silva Vila; y en “Las Hortensias” (1949) de Felisberto Hernández y “Regreso” (1953) de Clotilde Luisi–, se muestra el conflicto que se produce en la unidad del Yo a través del desafío –dramático e inusitado– que le promueven las contradicciones de su propia identidad. Roger Bozzeto ([1990] 2001) expresa:

Así como deconstruye el punto de vista, y deja emerger la alteridad como presencia, el texto fantástico propone varias maneras de perderse. Mantiene a propósito de lo Otro la ambivalencia que lo constituye: presente e innombrable, pensable pero no figurable, fascinante, seductor, inmundado y respuesta a un deseo tan profundo que el sujeto ignora en ocasiones que lo lleva en sí mismo y se sorprende cuando se manifiesta. (“¿Un discurso” 239)

Estos relatos no tienen la intención de apelar a un miedo provocado por algo exterior y ajeno, sino que su extrañeza se despliega por medio, entre otros conflictos, de recuerdos encubridores que condensan determinadas fantasías inconscientes; como indica Freud ([1899] 1991), un recuerdo encubridor “debe su valor mnémico no a su contenido propio sino a su vínculo con otro contenido, sofocado” (“Sobre los” 313).¹¹ Como imágenes fantasmáticas de su propia conciencia que están exteriorizadas principalmente por medio del nivel verbal, a través de un modo particular de describir

11. Freud va a desarrollar estas ideas con mayor amplitud en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901).

los acontecimientos. De esta forma, mediante la inserción de mecanismos pasibles de ser vinculados con el discurso psicoanalítico, los relatos tienden a problematizar los vínculos y las diferencias entre realidad e irrealidad, equilibrio y perturbación, Yo y Otro. Tengamos en cuenta que en los años en que se publicó el libro ya había una marcada influencia de elementos derivados del psicoanálisis, reflejados también en la obra de otros autores uruguayos contemporáneos, como Felisberto Hernández, Clotilde Luisi y Armonía Somers; y en la crítica, por ejemplo, de Emir Rodríguez Monegal.

En suma, en estos cuentos de Silva Vila sobresale el modo en que, como una forma de representar un pliegue, se revelan intersticios ubicados en el borde entre el Yo y el Otro.

Bibliografía

Corpus

Silva de Maggi, Marinés. *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951. Impreso.

Otras obras literarias citadas

Carroll, Lewis. *Alicia a través del espejo*. 1872. Trad. y pról. Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza, 1986. Impreso.

Hernández, Felisberto. "Las Hortensias." Ilustr. Olimpia Torres de Yepes. *Escritura* [Montevideo:] Dic. 1949: 56-100. Impreso.

Luisi, Clotilde. "Regreso." *Regreso y otros cuentos*. Madrid: Ínsula, 1953: 7-150. Impreso.

Perrault, Charles. *Cuentos*. Trad. María Luz Huidobro. Intr. Armando Roa. Santiago de Chile: Universitaria, 1999. Impreso.

Textos teóricos y críticos

Adorno, Theodor. "La posición del narrador en la novela contemporánea." 1954. *Notas sobre Literatura. Obra completa, 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003: 42-48. Impreso.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Benedetti, Mario. "María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia." 1961. *Literatura uruguaya, siglo XX*. 1963. 4ª ed. Montevideo: Seix Barral, 1997: 348-355. Impreso. [Edición ampliada.]

- Bozzetto, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?” 1990. Trad. Emilio Pastor Platero. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 223-242. Impreso.
- Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. 1988. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- . *Diferencia y repetición*. 1968. Trads. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.
- Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión.” 1963. *Entre filosofía y literatura*. 1994. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999: 163-180. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. 1984. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003. Impreso.
- Franco, Graciela. “Prólogo. María Inés Silva Vila o lo fantástico como metáfora.” María Inés Silva Vila. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011: vii-xlix. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Sobre los recuerdos encubridores.” 1899. *Obras completas* Vol. III. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 291-315. Impreso.
- . “Psicopatología de la vida cotidiana.” 1901. *Obras completas* Vol. VI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 1-270. Impreso.
- . “Lo ominoso.” 1919. *Obras completas* Vol. XVII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 215-251. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. 1972. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. 1981. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. 1964. Trads. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.
- Paolini, Claudio. “Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes.” *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009: 33-57. Impreso.

Rocca, Pablo, sel. y notas. Prólogo. “Las transacciones imaginarias de María Inés Silva Vila.” *El visitante y otros cuentos*. De María Inés Silva Vila. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 7-14. Impreso. [Reproducido con algunas variantes en: *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos*. De María Inés Silva Vila. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 2001: 5-8.]

Silva Vila, María Inés. “Transacción con el mundo. Contesta María Inés Silva Vila.” *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 19 Febr. 1965: 15. Impreso.