

María Inés Silva Vila: ¿Una narrativa femenina que no osa decir su nombre?¹

Graciela Franco

María Inés Silva Vila nació en Salto en 1926 y murió en Montevideo en 1993. Fue narradora y publicó en vida dos libros de cuentos: *La mano de nieve* en 1951 y *Felicidad y otras tristezas* en 1964; en 1969 *Salto Cancán* y en 1971 *Los rebeldes del 800*, dos novelas. A su muerte se recogieron los artículos publicados por la autora en *Jaque* y salió a luz *Cuarenta y cinco por uno* (1993). En él revive una serie de anécdotas y recuerdos de las décadas del 40, 50 y 60 en que fue, como ella se llama, “testigo” de dicha generación y compartió intereses y vivencias con algunos de los más importantes integrantes de la misma. Esta forma de considerarse, testigo y no animadora, concuerda con la mirada que sobre la ubicación de las mujeres del 45 planteó ya Alicia Migdal y recogió Ana Inés Larre Borges en el artículo que a la muerte de la escritora publicó en *Brecha*.² Ellas tuvieron una actitud de pasividad, ocuparon un lugar secundario, aunque –o quizás por esto mismo– como señaló el propio José Bergamín: “el problema de su generación es que las mujeres escriben mejor que los hombres.”

Según Pablo Rocca, autor del prólogo y la selección de cuentos de la antología de Silva Vila publicada por Banda Oriental,³ la ambigua recepción crítica recogida por su obra se explica por el género de la misma, la literatura fantástica, y la ausencia de un bagaje teórico de parte de los críticos de la época que permitiera entenderla, criterio con el que coincidimos en parte. Frente al realismo omnipresente de la generación crítica, alguno escorado hacia una veta posregionalista (Arregui, Da Rosa), otro más “cosmopolita” (Martínez Moreno, Benedetti), la literatura cuasi-poética, elusiva, que “merodea” los hechos en lugar de contarlos, para “internarse en los sueños, las alucinaciones, los recuerdos, el extrañamiento y el desasosiego que causan” (al decir acertado de Rocca), desconcierta e irrita a los hombres del 45.

Respecto al carácter fantástico de su literatura, mucho se ha dicho y poco se ha precisado. Es Graciela Mántaras la que en su prólogo a una antología de María Inés Silva Vila enumera las valoraciones que sobre este punto se han hecho entre los críticos que la han estudiado:

El mundo de las ficciones de M.I.S.V. convoca lo fantasmal, lo fantasmagórico, lo misterioso, lo onírico. Benedetti habló a su propósito de “señales entre la niebla”; Rodríguez Monegal de “una zona vaguísima de la literatura fantástica”; Ángel Rama de “testimonio cierto del trasmundo”; Arturo Sergio Visca de “clima de poesía y misterio” y “atmósfera fantasmal”; Ruben Cotelo de “atmósfera onírica y mágica”; Ana Inés Larre Borges señaló el infrecuente destaque simultáneo “en el clima y la inventiva de sus relatos” y cómo ese “clima extraño, real y onírico [...] mostraba sin énfasis una sensibilidad peculiar”.⁴

Graciela Franco

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas” y magíster en Literatura Latinoamericana por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En 2013 publicó *Gradivas del medio siglo. Armonía Somers y Clara Silva ante la crítica*. Actualmente cursa el doctorado en Literatura Latinoamericana en la FHUCE.

Pero hay otro aspecto de esta literatura que, aunque solapado en el sesgo fantástico de su enfoque, también debía resultar intranquilizador al círculo patriarcal de los “alacranes” del 45, como los llamó Ángel Rama.

Quizás esa vertiente de su narrativa cuentística explica la angustia existencial presente en ella, expresada a través de los temas de la constante presencia de la muerte, la represión, el miedo, la pérdida de la identidad, la frustración, la alienación.

Su narrativa se suma a la de las escritoras que en la primera parte de la década del 50 comenzaron a publicar sus obras y fueron objetadas por los críticos que “no podían leer”⁵ una literatura femenina que aportaba una nueva mirada acerca de la realidad. Entre ellas se encontraban las que provocaron escándalo, como Armonía Somers con la aventura liberadora de *La mujer desnuda* (1950), o rechazo, como Clara Silva reflexionando sobre “la condición de mujer” en *La sobreviviente* (1951).

María Inés Silva Vila parte de un planteo menos directo pero también más trágico y en un puñado de cuentos expresa una situacionalidad similar.

En la crítica de la obra de María Inés, excepto en la mirada inquisitiva de Ángel Rama⁶ que desde el título de la reseña señala la importancia del enfoque femenino en la obra, hasta la opinión de Pablo Rocca, que se refiere a que los cuentos “[...] se encuadran en contextos opresivos para la percepción femenina”, no he encontrado un enfoque analítico que tenga en cuenta dicha percepción.

La femineidad oprimida

La mano de nieve debe su título –tomado de una metáfora becqueriana– a la sugerencia de José Bergamín, el intelectual y poeta español que vivió parte de su exilio en Montevideo y constituyó una poderosa influencia en un sector importante de los intelectuales del 45.⁷ El título mencionado resalta la importancia del tema de la muerte a través de la obvia metáfora y efectivamente este tema está presente en todos los cuentos del libro.

La protagonista de los mismos es, en casi todos los casos, una mujer joven, coincidiendo con la edad de la autora cuando escribe el libro, y esa es una de las causas, aunque no la única, por la que las experiencias de la infancia y la adolescencia aparecen cercanas, vívidas, en constante conflicto con el presente.

El clima de los cuentos de *La mano de nieve* tiene un elemento común que es la sensación de miedo que recorre a los personajes protagónicos, así como la presencia real o presentida de la muerte que la despierta y la mantiene viva.

La muerte es temor y atracción a la vez, así como la infancia y la adolescencia son paraíso perdido y mundo cerrado, opresivo, por el cual se siente nostalgia e irredimibles e imposibles deseos de regresar.

En este primer libro hay tres cuentos que despiertan especial atención como corroboración del enfoque femenino en la narrativa de esta escritora que me interesa subrayar: “El espejo de dos lunas”, “El mirador de las niñas” y “La muerte tiene mi altura”.

El primero de ellos trae a la memoria al Faulkner de “Una rosa para Emily”,⁸ con esa casa a oscuras, cuyas ventanas no se abrían nunca; el reloj parado; con “el único rayo de luz” que ilumina a la niña de bronce que está sobre la mesa del comedor y las suelas grises de los zapatos de la segunda tía muerta, que luego es “el mismo rayo de sol” (85)⁹ que “toca” el cadáver de la tercera. De la misma forma el “envoltorio de papel de diario amarillento y lleno de polvo, como si hiciera mucho tiempo que estuviera atado” (86), que entrega Ernesto como ofrenda para la tumba de las tías (“para C. Brunet, mi novia querida”) (86) y los presuntos ataúdes y mortajas prontas para sus usuarias que esperan en el misterioso cuarto de arriba, concluyen un cuadro similar de necrofilia.

Como en otros cuentos se plantea la oposición entre el paraíso de la niñez y el mundo adulto atado a la muerte, aunque también exista la conciencia en la protagonista, esa joven “pesada de adolescencia” (79), de que la única manera de vivir es pagar el precio del sufrimiento que implica el crecer: “Me contuve pensando en cómo había deseado completar mis estudios, asistir a clases. Ahora podía hacer todo eso. Debía quedarme un tiempo más” (83).

Es la misma situación que vive la protagonista de “Mi hermano Daniel”: “Yo quería ser una mujer fuerte e independiente y no una niña sensible. No podía tolerarme cosas de esa índole” (135). Esto se dice a sí misma la joven protagonista, porque al marcharse de su casa y dejar a su pequeño hermano tiene el presentimiento de que no va a volver a verlo. La intuición se cumple y es horror y culpa: “la muerte... no se hubiera atrevido contra los dos” (135). Por eso: “Me sentía culpable, triste” (139). En un mundo en que el temor al pecado y a la muerte lo ocupa todo, no hay lugar para la libertad ni para la felicidad. Estas se ven entorpecidas por los deberes familiares y, sin embargo, ni siquiera el impulso que la lleva “como a una criatura, a los brazos de sus padres” (139) le devolverá la felicidad, sino que, por el contrario, le dará la certeza de la premonición cumplida.

Pero junto a esta temática se desarrolla otro miedo: el de la pérdida de la identidad, ejemplificado en “El espejo de dos lunas” por las grotescas figuras de las tías “igualitas como monedas” (79), unidas en



Varios de los integrantes de la Generación del 45 junto a Juan Ramón Jiménez: María Zulema Silva Vila, Manuel Arturo Claps, Carlos Maggi, María Inés Silva Vila, JRJ, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Amanda Berenguer, Zenobia Camprubí, Ida Vitale, Elda Lago, José Pedro Díaz y Manuel Flores Mora.

una vida de encierro y silencio, y en un pacto que las llevará, una tras otra, a la misma muerte.

La protagonista teme caer en la misma pérdida de identidad, de la que el espejo es símbolo, ya que refleja imágenes y las multiplica, impidiendo la conservación de la unidad. Pérdida que es temor y quizás, a la vez, atracción; ella comprende que: “[...] con mi manera de ser, de vestir, tan diferente a ellas, rompía la ilimitación, la eternidad que ellas buscaban en su flaco y oscuro parecido” (82).

Todo el relato es visto desde el punto de vista de la muchacha que llega a la casa; que rechaza y, sin embargo, se siente atraída por esa atmósfera oscura, misteriosa, que espía por el ojo de la cerradura, es decir que percibe, quizás, distorsionadamente, envolviendo al lector en la duda sobre la veracidad de los acontecimientos, al uso de alguno de los mejores cuentos del maestro Poe.

“El mirador de las niñas” empieza a tomar un sentido siniestro cuando nos enteramos que no son las niñas las que miran, sino las miradas (o quizás ambas cosas).

La historia plantea la existencia de dos mundos: el masculino, patriarcal, integrado por el padre y sus amigos, distantes, misteriosos, autoritarios; y el femenino, madre e hija y luego la nueva criada, pasivo, casi estático, sometido a las reglas de aquel, traspasado

de miedo, habitante precario de una casa que no les pertenece más que provisoriamente, por la decisión del padre.

En el altillo, en la oscuridad distante de la *piecita*, como también se la nombra, no el prestigioso *mirador* del título, se esconde el misterio: las niñas atrapadas: “[...] era una galería de niñas extrañas, de caras largas, de ojos fijos, con las manos cruzadas, estáticas, entre un confuso mundo de líneas.” “Me impresionaban como niñas que habían sido ya mujeres, niñas de un sexo detenido en la madurez y un alma obligada a decrecer, a añiarse. Me atraían aunque me provocaban un creciente malestar.” (90).¹⁰

Antes, la madre le había dicho “que aquellas no eran cosas para mí y se acercó para estudiarlas mejor” (90).

El mismo movimiento de atracción y rechazo se da en ambas mujeres. Atraen y provocan malestar; son figuras de la abyección, tal como las nombra Julia Kristeva.¹¹

Hay algo morboso y siniestro en las acuarelas, como lo hay en el mundo masculino que acude a la media noche, “todos juntos, como en una peregrinación” (87). La presencia de lo religioso –en este caso aludido por la comparación– que se alía al misterio y se desliza hacia lo aberrante es frecuente en la narrativa de Silva Vila.

Hay sugerencias de vampirismo, por ejemplo

el ejercido sobre Angélica, la joven criada, que poco a poco se asemeja más a las imágenes de los cuadros: se anina, empalidece como “aquellas niñas cadavéricas como pequeños desangrados, colgados a la misma altura” (90). Sugerencias de pedofilia en los hombres que han instaurado esa obsesión por “mirar” niñas colgadas, estáticas, con los brazos cruzados y los ojos fijos a las que la protagonista “conoce íntimamente”: “me fueron contando sus cosas, sus recuerdos de cuando habían sido mujeres” (91).

Esa es la clave del cuento: ellas son retenidas en la habitación misteriosa; obligadas a decrecer hacia la infancia, aun con su sexo maduro, es decir, aun mujeres, aniniándose. Todo el cuento es una metáfora de la convención social manejada por el hegemonismo patriarcal sobre la mujer, que la decreta niña, dependiente, atada a la autoridad del varón, estática y silenciosa como la protagonista por la obediencia al padre, del que aprende su actitud ante la vida: “Si bien mi padre dio a mi casa una vida extraña, yo no quiero, ahora que ha muerto, cambiar nada; porque yo nací y crecí dentro de esa vida y cambiarla sería dar muerte a lo que verdaderamente soy” (87).

Aparece aquí el tema del estereotipo, es decir la construcción social que pretende determinar las características, en este caso, de un género:

El primer mecanismo ideológico burdo pero muy eficaz, que apunta a la reproducción y al reforzamiento de la desigualdad por género es el estereotipo. Este puede definirse como un conjunto de ideas simples pero fuertemente arraigadas en la conciencia, que escapan al control de la razón. [...] creencias, valores, estereotipos y normas ampliamente compartidos por los miembros de una sociedad y formados a lo largo del tiempo.¹²

Judith Butler afirma sobre el punto que el género no es una entidad que da lugar a acciones, sino que se instituye “a través de la repetición estilizada de acciones”. Lo llama “fantasma normativo del sexo” porque se vuelve invisible como construcción cultural y también por su carácter persecutorio.¹³

En el constructo femenino, que se remonta a un pasado muy lejano como lo muestra, por ejemplo, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*,¹⁴ la mujer aparece ligada a la naturaleza, a lo primitivo, a lo que debe ser controlado, a lo que se debe temer. El hombre, en cambio, es lo racional.

La mujer minusválida, la eterna infante que debe ser protegida, supervisada por el varón, el padre en un principio, el marido después, es un estereotipo que la escritora denuncia y que en el cuento que estamos considerando es representado de una forma patética.¹⁵

La única rebeldía de la protagonista de “El mirador” es el relato que solo puede realizar ahora, cuando su padre ha muerto, y antes fue “estar entre esas criaturas, oír las, hacerlas crecer nuevamente, ayudarlas a recordar” (91).

Hay un elemento simbólico que aparece casi al final, el pequeño pie que busca entibiarse en la mano de la protagonista, ambiguo símbolo fálico y de muerte que ya había aparecido reiteradamente en “El espejo de dos lunas”, cuando los cadáveres de las tías eran descubiertos por sus pies. También aparecen, a través de imágenes, peces y tortugas que colaboran con la extrañeza y la sugerencia de lo fálico.

El cuento concluye con la mirada de la relatora que busca en los dibujos “empalidecidos por el tiempo” y cree adivinar “un rostro viejo que llora, o el empezar a ser de una nueva vida” (95). Pequeña esperanza que se diluye cuando en las líneas finales aclara que “Siempre me han dicho que veo cosas donde no las hay” (95), clausurando así el relato con la mención de la censura de los otros sobre sus sueños o sobre sus certezas, que se suma a la represión del silencio ordenado por el padre.

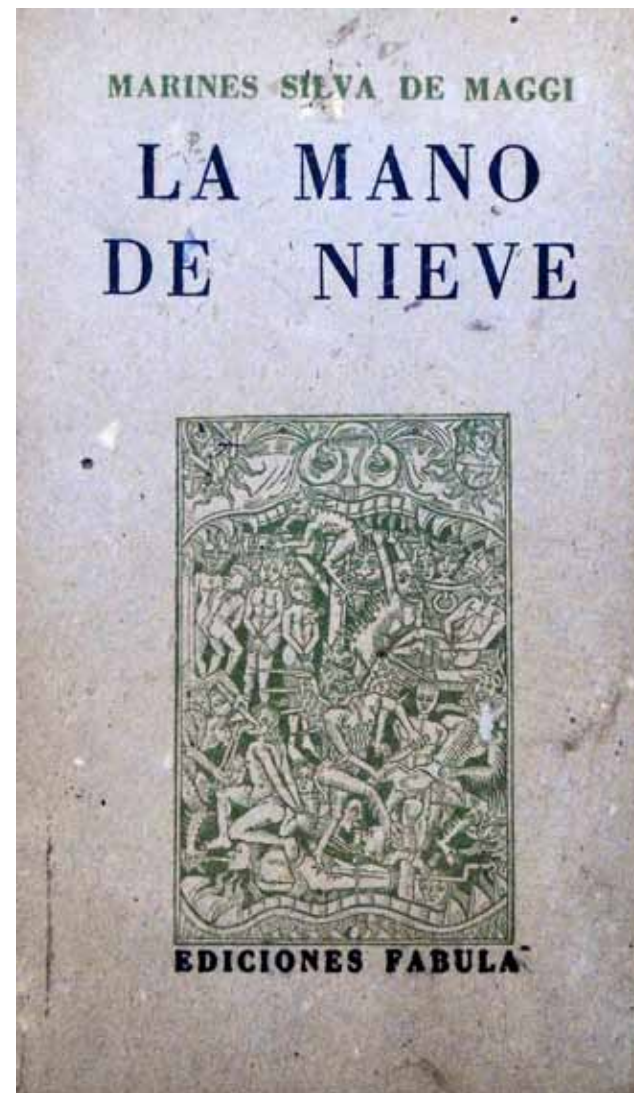
Como dice Josefina Ludmer: “Saber y decir [...] constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de estas dos acciones acarrea resistencia y castigo”.¹⁶

La palabra es lo negado a la mujer y con ella, aun, el pensamiento: “veo cosas donde no las hay”. Por eso, ahora que el padre ha muerto, las dice.

Sobre el tema al que este cuento nos convoca, ya Ángel Rama, reseñando *Felicidad y otras tristezas*,¹⁷ había señalado que: “Dentro de la generación del 40, María Inés Silva aporta una nota propia y distinta, menor, coherente, que se singulariza por dos rasgos: lo fantástico y lo femenino, no entendido como elementos yuxtapuestos sino imbricados en un mismo proceso que devela la alienación”.

Se detiene el crítico, muy especialmente, en la mirada que sobre la alienación plantea Silva y destaca la importancia que ha adquirido esta temática en la literatura femenina. Cree que por ser la mujer un sujeto condicionado a considerar el mundo a través de la conducción y la interpretación masculina, se tipificó como una figura enajenada que en el momento de la liberación producida en el siglo XX tiene la posibilidad de recorrer dos caminos contradictorios:

[...] un dramático reconocimiento de la realidad, como quien viene de otro planeta y descubre el horror en que normalmente viven los seres humanos y de ahí la nota ácida y el cinismo de muchos libros de mujeres, frecuentemente concentrados en los aspectos sexuales más golpeantes o la creación de



un universo fantasmal que prolonga la enajenación y la describe desde dentro, sin poder superarla.

La mirada de Ángel Rama me parece certera; solo quedaría por preguntar si ese “describir desde adentro” implica necesariamente el no poder superar la enajenación o si constituye la elección literaria a través de la cual la escritora exorciza sus fantasmas y los de sus lectores, permitiéndonos a todos ver hacia dentro para entender.

“La muerte tiene mi altura” está construido en base al relato de la protagonista, una mujer joven, Andrea, en la víspera de su boda, pero hay un fragmento del cuento contado por otra narradora, una niña que dialoga primero con aquella y le cuenta parte de la historia, hasta que repentinamente retoma el relato la primera narradora.

Se establece una especie de lucha de identidades, ya que la niña es igual que la propia Andrea cuando lo era, así como la mujer que descubre en el espejo y que después la persigue es como ella misma: “Ella tiene mi

misma altura” (120).

Este cuento complejo y quizás desconcertante en su factura, se vuelve imprevisamente exacto. La niña estaba muerta en su caja de cristal, como la infancia de Andrea lo está, con sus represiones, sus temores: la niña que no puede comer ni hablar ni siquiera soñar para no pecar y poder tomar la comunión;¹⁸ la que no puede darse vuelta en la iglesia porque allí no debe comportarse “como en la confitería” (115).

Cuando Andrea –que ha ido a la tienda a probarse el vestido de su inminente boda– cree enterarse de la muerte de Pablo, el hombre con el que ha de casarse al día siguiente, se queda estática: “Pero tú no podías oír porque estabas pensando que Pablo estaba muerto. Por el espejo viste desaparecer a la mujer. No te habías dado vuelta. Seguías mirándote, inmóvil, como una de las novias de la vidriera” (118).

Antes se había hablado de los maniqués de la tienda: “[...] las incansables novias que parecían esperar frente al altar, repitiendo día y noche el gesto de una novia de verdad. Cuando entraste, las novias se multiplicaron por todos lados” (117).

En aquel momento, las empleadas la vieron y la llevaron al vestidor. La vistieron; ella se miró y percibió en el espejo la imagen de la que luego la perseguiría:

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 aun 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 juntas hacia ti para recorrerte de frío y de silencio (119).

Es entonces que escapa. En la huida, el vestido blanco se ensucia de barro, los zapatos de raso se hundieron en los charcos, el tul se desgarró; el barro actúa “como una palabra fea, como un mal pensamiento” (113). Pero no puede detenerse “porque los hombres y las mujeres que ahora se contentan con asombrarse, me rodearían y no me dejarían seguir” (113).

El vestido de la otra, en cambio, antes de desaparecer ante la presencia de la pareja que se reencuentra, está “blanco, sin una mancha ni una arruga en el tul, donde sospecho un ángel” (120).

El simbolismo del barro sobre el blanco vestido de novia es claro, así como la blancura congelada, angélica del vestido de la perseguidora. Andrea elige no quedarse quieta; vence la atracción de la pasividad; se niega a ser una más de esas novias-maniqués que esperan frente al altar.

La similitud de este cuento con “Lejana” de Cortázar ha sido señalada por Mario Benedetti¹⁹ y luego por otros críticos. En el cuento que integra *Bestiario*, se transcribe el diario de la protagonista, Alina Reyes, quien manifiesta un progresivo acercamiento a un ser distante, la “lejana” del título, otra mujer, desconocida, extranjera, quien poco a poco se va apoderando de su mente hasta que Alina viaja a su encuentro, se abrazan, la otra mujer ocupa su lugar y Alina el de ella. Cortázar plantea el clásico tema del doble, en el que, al final, los roles se invierten. En el cuento de Silva, en cambio, el desdoblamiento –que también existe, obviamente– expresa un conflicto personal de Andrea, la protagonista, que se enfrenta primero a la niña que fue y luego a la mujer que se le impone que sea, un maniquí vestido de novia, blanca, impoluta, perfecta, muerta.

En Cortázar la perspectiva es metafísica, ya que los dos sujetos existen simultáneamente en dos mundos diferentes y algo superior los acerca y los trueca. En Silva Vila se podría hablar de una perspectiva psicológica; de una “imagen especular” o de un “sujeto oponente o antagónico”, distinto del doble canónico.²⁰ Pero también hay una fuerza superior a la que, sin embargo, se puede vencer.

La huida es una forma de la preservación; se produce la suciedad, el desgarramiento como un modo de simbolizar la acción de vivir, la no-alienación.

Es casi inevitable, aquí, recordar la opinión de un crítico que leyó, en cierto sentido, de manera muy inteligente la obra de esta autora. Me refiero a Ruben Cotelo y a su estudio de la función simbólica de las viejas mansiones, la oscuridad, los espejos, las puertas en María Inés Silva Vila:

Están allí para resguardar y proteger recintos psíquicos, ámbitos de misterio, lugares prohibidos y tabúes que ofrecen revelaciones y recompensas para quienes las abran. Las adolescentes de Silva Vila tienen que franquearlas [...] las habitaciones son las distintas residencias de una infancia inmovilizada, de un paraíso que debe ser resguardado.²¹

Esta sutil visión del mundo de la escritora lo lleva, sin embargo, a la crítica acerba cuando cree percibir que no hay cambio, “maduración”, desde *La mano de nieve* a *Felicidad y otras tristezas*.²²

Mántaras recoge en el prólogo citado la opinión de Ruben Cotelo y cuestiona de manera muy adecuada su peregrina postura que exige la transformación del escritor demostrando que eso es un prejuicio absurdo. Lo que no apunta la crítica es la actitud patriarcalista

de Cotelo al que le molesta, curiosamente, el mundo representado por la autora, y llega a atribuir a la misma lo que son actitudes de sus personajes. Así es que dice:

Entre el primer volumen publicado y el segundo, la adolescente ha crecido, pero no ha madurado ya que se ha transformado en una mujer añorada, en un ser pasivo, en una mujer planta, como admite una de ellas. La ambigüedad y los conflictos de la adolescencia que disimulan el retroceso ante la vida, se ha convertido en estupor, anonadamiento, torpeza y algo de estupidez.

Parecería que una atrayente personalidad literaria se hubiera quebrado, coagulado, enquistado en torno a esa experiencia rica, ambigua y dramática que es el tránsito de la infancia a la adolescencia.²³

Luego, por segunda vez en el artículo, Cotelo nombra a Carlos Maggi, esta vez para indicar en él una conducta disímil a la de ella: “Curiosamente el esposo de esta escritora, Carlos Maggi, ha fustigado en ensayos y piezas teatrales este síntoma (la resistencia al cambio que ve en ella como la ve en el país todo) que representa el fin de la infancia del Uruguay”.

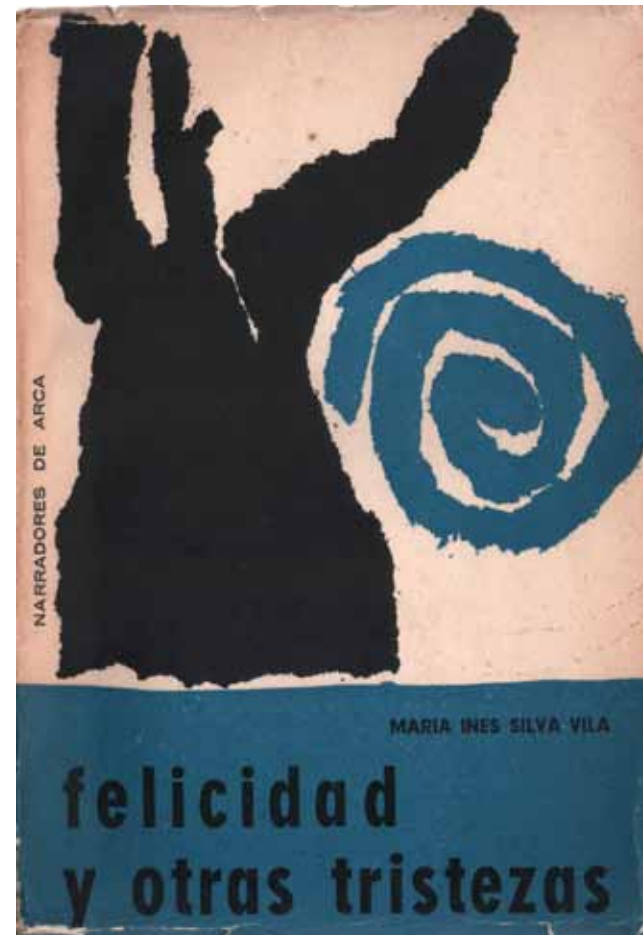
Es curioso, también para quienes leemos desde este presente, el enojo y la actitud admonitoria del crítico que parece acudir a la autoridad de un par, el marido, para que ponga en vereda a su mujer o, simplemente, busca dejar en claro su superioridad.

Quizá esta reacción nos permita entender cuál era la actitud de gran parte de la crítica masculina hacia las mujeres escritoras aun en los avanzados ‘60.

La “transacción con el mundo”: ironía y escepticismo

En *Felicidad y otras tristezas* el clima es otro y ya el título lo señala. Hay una paradoja en el mismo, el tono se ha moderado; todo es, en general, más leve, pesa más el humor, lo que no quiere decir que el mensaje sea más optimista ni la mirada sobre la existencia humana menos dolorida. La propia autora nos da una clave pesimista cuando enumera sus cuentos como “tristezas”, aunque, a la vez, este sustantivo no tiene el tono trágico que podía haber nominado los cuentos de *La mano de nieve*.

“Por una razón u otra el hombre busca el milagro y para lograrlo vadeará a través de la sangre. Lo que en verdad necesitamos es que lo milagroso se torne la norma” (3). Este es el epígrafe de Henry Miller elegido por la autora, enfrentado al cuento que da título al libro y que lo abre, además, podría parecer algo descolocado.



Es que el tono del epígrafe es grave, hasta algo solemne, apuesta al ser humano y a la lucha por su ideal, su “milagro”. A esa búsqueda que lo lleva a vadear la sangre podrían estar relacionadas las tristezas, pero en “Felicidad”, el cuento, no hay ni sangre ni tristeza sino más bien desconcierto en el lector, después de la sonrisa inicial.

Hay tres cuentos en el libro, que tiene diez, los ubicados en el primero, sexto y último lugar, en una decisión autorial que juzgamos premeditada, que se destacan por un carácter más liviano en apariencia, con una cuota de humor e ironía evidente en dos de ellos: “Felicidad” y “La divina memoria”, y con toques de realismo y de esperanza en el otro: “Toda la noche golpeando”. Esta estructuración de la obra le da un carácter mucho más ameno, distendido que a *La mano de nieve* y responde a la nota que la autora publicaba en *Marcha* en 1965:

[...] los pequeños héroes de mi primer libro –que casi siempre son heroínas– no surgen en primera instancia, sino que están predeterminados por el tema, y por lo regular, el tema viene a su vez de una sensación. Esta sensación sería pues el germen de la narración y también su finalidad: el cuento

se ha logrado si en su totalidad reproduce esa sensación originaria en el lector.

En mis últimos relatos trabajo –creo– con seres menos extremados, que a veces sonrían y hasta esperan. [...] la motivación poética va siendo sustituida por un tipo de ocurrencia más especulativa.

Yo no sé, por ejemplo, por qué se me ha ocurrido inventar dos personajes como el archivero de “La divina memoria” y la muchacha de “Felicidad”. Los dos hacen sonreír un poco, pero yo nunca he tenido sentido del humor. Tal vez es que estoy viendo las cosas de otra manera, y he empezado a aceptar el mundo como es, transigiendo también conmigo misma, con mis propias limitaciones. ¿Provenirá de esa toma de conciencia, ese dejo de humor, esa especie de ironía solidaria, de burla y de adhesión al mismo tiempo?

De acuerdo con estas reflexiones de Silva Vila sobre su obra, creo percibir que lo fantástico se va retirando poco a poco de la vida cotidiana de sus personajes.

Este es un rasgo que separa claramente un libro del otro. En *La mano de nieve* los cuentos tenían un elemento fantástico o lo sugerían, al menos, haciéndolo convivir con la cotidianeidad. En *Felicidad y otras tristezas*, en cambio, se puede distinguir fácilmente entre aquellos cuentos donde está presente lo sobrenatural y lo fantástico y otros donde prevalece lo real.

En “Felicidad” y “Toda la noche golpeando” se puede volver a atisbar la temática que apuntaba hacia la problemática de lo femenino, más claramente en el segundo de los casos, pero en ambos de una manera desdramatizada, casi divertida, con una doble ironía que revierte hacia la protagonista y los lectores desatentos, quizás.

La muchacha de “Felicidad” la encuentra en quedarse quieta, simplemente sentada dejando que la peinen como una muñeca. “Como dice mi madre: esto es casi como ser actriz” (11). Ella ha logrado un trabajo que consiste en permanecer estática en una vitrina, mientras la peinan y el público, desde la calle, la observa.

La clave está en ser otra; aceptar el rol que se le impone, dar con su destino. Esa mujer joven que cuenta su triunfo actual, el “lugar en el mundo” que ha conquistado, ha logrado su “milagro”.

Antes debía dejar de pensar en trabajar para obedecer a su novio, porque según la madre “es un crimen que rompas con ese muchacho” (9), aunque a él no le interesara ni su trabajo ni ella misma y eso no fuese más que una excusa para justificar la ruptura.

La torpeza, el desinterés caricaturizado de la muchacha caen en la comicidad, el grotesco, aunque algunas de las anécdotas del cuento sean narradas como reales por la propia autora (con alguna variante) en *Cuarenta y cinco por uno*.²⁴

Ángel Rama lee este cuento de forma esquemática y podríamos hacerlo de igual manera atendiendo al humor con que se caricaturiza el atolondramiento de la protagonista o a ese final de muñeca en la vitrina, que nos llevaría a hablar de alienación. Pero el cuento mismo y luego la confirmatoria lectura de las anécdotas de *Cuarenta y cinco por uno* nos pueden inclinar a descubrir una ironía mayor que se oculta en la otra, la obvia. La muchacha que se alegra de su destino de “casí actriz”, como le dice su madre, una ama de casa que la miraba “siempre en primera fila, aprobándome con una sonrisa” (11), en realidad se ha salvado de otro destino que no desea: el casamiento, el trabajo doméstico, los hijos, los empleos para los que no está ni quiere estar preparada, la vida concebida como sórdida rutina. Sentada en su vitrina puede ser como un árbol y pensar colores y formas; esa muchacha se parece mucho, quizás, a las del 45 cuando tenían que hacer tareas que odiaban para los hombres, olvidando momentáneamente sus “veleidades” literarias y ateniéndose a los roles que su “condición de mujer” les imponía.²⁵

“Un paseo a la luz de la lluvia” también se mete en el mundo femenino en el que Adriana despierta y recuerda a un marido con “el gesto cansado de todos los días” (59); su bata es gris y su vestido negro, hasta que todo se transforma, quizá por una misteriosa grieta en el tiempo, se sospecha en un principio, y el mundo adolescente, en un milagro del que se hace dueña, “se armaba de nuevo [...] con padres, trajines estudiantiles y tardes de domingo” (60).

El relato se centra entonces en ese volver atrás en un intento de recuperar el pasado, feliz e inútil, doloroso, a la vez, hasta que al capturar el reflejo de su propia cara en un vidrio “le fue devuelto el tiempo, que se abatió implacable sobre ella...” (64).

Ya no hay milagro, no existe la grieta en el tiempo; no hay espacio para lo fantástico.

El otro cuento de este conjunto que se relaciona estrechamente con la temática femenina es “Toda la noche golpeando”, señalado por muchos (Benedetti y Rama, entre ellos) como el mejor del libro, quizás en atención a su carácter realista o al cumplimiento más acabado de la forma cuento.

Aquí tampoco hay sesgo fantástico que dificulte la lectura. Laura, la protagonista, es una solterona que vive en casa de su hermana casada y recuerda el esplendor del pasado familiar hasta que comprende que debe irse, “que estaba de más”.



Junto a Carlos Maggi en su casamiento. Agosto de 1950²⁶

Sabía que estaría aún más sola, pero por lo menos se sentiría con derecho a su soledad, con permiso para estar triste, libre para obrar a su antojo, libre aun para cambiar. Porque las cosas más sencillas pueden sorprender, a los que no están acostumbrados a vernos tal como fuimos siempre. Tienen una idea de nosotros y no podemos modificársela sin lesionarlos. Laura había llegado a ser con el tiempo una perfecta solterona. Se vestía de oscuro y no se maquillaba. Era metódica, discreta y puntillosa. A veces, sin embargo, sentía como una necesidad de actuar de otra manera: cosas tan simples como empolvarse la cara o fumar en la cocina a medianoche. Pero estaba obligada a su apariencia desvaída, como era de rigor que fuera a misa todas las mañanas o que se acostara poco después de la cena. Si no, ella adivinaba en los ojos de los demás el asombro, sospechaba la sonrisa burlona, a sus espaldas, caía en fin, inevitablemente, en el ridículo (38).

Se ejemplifica en la historia de Laura el tema del estereotipo. Es una mujer, pero además, es solterona en un mundo aun patriarcal de principios de los 60; ha perdido la posibilidad de vivir, de desear, de ser. Pretender transgredir la norma la lleva al ridículo, que es una dura forma de la represión.

El propio cuento juega con el equívoco cuando lleva al personaje a una situación que podría acercarla al grotesco: se enamora, a través de las huellas de su presencia, de un joven, un adolescente al que presume un hombre mayor.

Sin embargo, hay una segunda oportunidad y una toma de partido de la narradora respecto a la posibilidad de la esperanza. Laura se plantea que “los milagros suceden a quienes son capaces de concebirlos” (43), pero cuando se desilusiona, llega a la opinión contraria: “los milagros no son de este mundo” (43). La narradora interviene, entonces: “se equivocaba pensando que esas cosas no pasan” (43).

Hacia el final de su obra, el problema de la opresión femenina se expresa a través de un cuento tan breve como “Por un dedo”, donde una mujer, ama de casa, descubre la pérdida de su pulgar izquierdo y su transformación en burbuja que esconde de los suyos, primero, porque: “sentía que su obligación de esposa y madre era no alterar el orden familiar con su problema y recién cuando se encontró a solas en su cuarto, se permitió darle la trascendencia del caso”.²⁷

Luego, sin embargo, al probar que puede seguir con sus tareas domésticas, y embelesada por aquel “milagro” que la singulariza entre todos, lo muestra, orgullosa de su diversidad, pero no es percibido por su entorno familiar ya que nada ha cambiado y ella sigue oficiando las mismas funciones para las que se la requiere.

Este brevísimo opus es una muestra sutil de su mejor obra. Aquí también la metáfora fantástica, esa burbuja brillante, el pequeño milagro que hace única a la mujer, es la estrategia literaria que permite, sin obviedades, la expresión más acabada de la autora.

Notas

¹ Este trabajo es una versión corregida y abreviada del prólogo a *Felicidad y otras tristezas*, libro publicado por la Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, volumen 187, Montevideo, 2011.

² “Una narradora original”, en *Brecha*, 16 de agosto de 1991.

³ “Las transacciones imaginarias de María Inés Silva Vila”, en *El visitante y otros cuentos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

⁴ “¿Dónde estarán tus vagos ojos grises...?”, en *Antología* de María Inés Silva Vila, Montevideo,

Signos, colección Libros para todos, 1992.

⁵ Esto sostiene Hugo Achugar en “Clara Silva: campo de batalla de la generación de 1945”, en *La palabra entre nosotras*, Montevideo, Banda Oriental, 2005, p. 211.

⁶ En “Fantasía, alienación, femineidad”, Ángel Rama, en *Marcha*, Montevideo, Año XXVI, n.º 1254, Segunda Sección, p. 4.

⁷ Este dato lo aporta Carlos Maggi (esposo de Silva Vila) a Pablo Rocca.

⁸ Cuento de William Faulkner, incluido en *Estos trece*, cuya primera edición en inglés es de 1931.

⁹ Los números entre paréntesis corresponden a los números de páginas de la edición de *Felicidad y otras tristezas* de la Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, volumen 187, Montevideo, 2011.

¹⁰ El 7 de mayo de 1965, María Esther Gilio escribía una nota titulada “Cabrerita” en la Segunda Sección de *Marcha*, pp. 1 y 12, donde contaba una visita a la Colonia Etchepare en la que entrevistaba al pintor Raúl Javiel Cabrera, el verdadero autor de los cuadros descritos en el cuento de María Inés Silva y en quien se inspira para la realización del cuento. Gilio también los describía: “Una galería de niñas inocentes y diabólicas, angelicales y sexuales. Cuerpos de impúberes y senos desbordantes. Madonas con un mundo de promesas sexuales en la mirada [...] Niñas en actitud estática y expectante, los brazos cruzados cubriendo el sexo”.

¹¹ En *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1988.

¹² Rosa Cobo Bedia: “Género”, incluido en Celia Amorós (dir.): *Diez palabras clave sobre mujer*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1995, p. 67.

¹³ *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, Chapman & Hall, 1990; citado por Lucía Guerra: *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago de Chile, Edit. Cuarto propio, 2008.

¹⁴ Este libro fue publicado en 1949 y leído por la generación del 45.

¹⁵ La propia autora, veinte años después, en *Salto Cancán*, en clave de humor, nos da una confirmación de esta misma interpretación. En referencia a Anastasia, la hermosa y deseada por todos, señora de Barrabino, dice la narradora: “[...] pero a mujer de tanta cuantía no iba a hacerle desfavor la mengua del habla, siendo sus interlocutores rioplatenses, hombres acostumbrados al paisaje vacuno de suculentas carnes y algún que otro mugido, que siempre es lo que menos importa. Embelesados y sin comunicárselo, todos coincidieron en que aquella señora era una niña y que tenía además un gran misterio”. *Salto Cancán*, Montevideo, Alfa, 1969, pp. 15 y 16.

¹⁶ “Las tretas del débil”, ensayo publicado en *La sartén por el mango*, Puerto Rico, ediciones El Huracán, 1985.

¹⁷ En *Marcha*, en el artículo citado del 14 de mayo de 1965.

¹⁸ Una situación similar se plantea en *Salto Cancán* con “Olimpico”, el muchachito que es entrenado como deportista por su padre, al que le pide permiso para soñar lo que quiera por un rato, antes de dormirse.

¹⁹ “María Inés Silva Vila y sus señales entre la niebla”, en *Literatura uruguaya. Siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988 [3ª edición].

²⁰ La idea que desarrollo aquí se apoya en el trabajo de Alonso M. Rabí Do Carmo: “Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar” (a propósito de “Lejana”, “La isla a mediodía” y *Rayuela*), consultado en http://sis.bib.unmsm.edu.pe/San_marcos/n24-2006/o08.pdf

²¹ *Narradores uruguayos*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 229.

²² No es esta la opinión de críticos como Ángel Rama o

Benedetti. Incluso la propia autora, en su “Transacción con el mundo”, una reflexión sobre sus cuentos que da a conocer en *Marcha* el 19 de febrero de 1965 y que se publica luego en la Antología de EBO de 1996, manifiesta lúcidamente este cambio.

²³ *Ibidem*, p. 230.

²⁴ Algunas de las torpezas en las tareas domésticas son atribuidas a “la holandesa”, una de las esposas de Onetti, a Ida Vitale o a la propia autora.

²⁵ En el texto de Amanda Berenguer ya citado, la poeta -que fue amiga de la escritora- atribuye a María Inés las características singulares de la protagonista de ese cuento.

²⁶ Las fotografías e imágenes de este artículo son gentileza de Sofía Rosa y Ana María Maggi

²⁷ En *Último coche a Fraile muerto y otros cuentos*, Montevideo, EBO, 2001, p. 29.