



Revista de los estudiantes de Letras

Facultad de Humanidades y Artes
Entre Ríos 758 – Rosario

Decano: Alejandro Vila
Vicedecana: María Cristina Pérez
Secretario Académico: Federico Donner
Director de la Escuela de Letras: Javier Gasparri

Coordinación General Docente:
Rosana Guardalá y Ma. Cecilia Milan

**COMISIÓN DE RECEPCIÓN
Y EVALUACIÓN**

Lucía Desuque
(coord. docente)
Mariela Herrero
(coord. docente)
Guadalupe Alsina
Candela Cheres Buigues
Juan Martín Gómez
Catalina Zappia

COMISIÓN DE GESTIÓN TÉCNICA

Camila Spanevello

**COMISIÓN DE
CORRECCIÓN Y EDICIÓN**

Delfina Trivisonno
(coord. estudiantil)
Juan Ciesco
(coord. estudiantil)
Gastón Daix
(asesor docente)
Aranza Belén Astorquia
Candela Benítez
Nara Bitti
Juana Ayelén Frías
Lucinda Gómez Sand
Agustina Monserrat
Abril Neukirchen
Felipe Novoa
Magdalena Ottaviani

**COMISIÓN DE DISEÑO
Y COMUNICACIÓN**

Franco Román Araujo
Chiara D’Ottavio
Leandro Kintal
Antonella Persello
Delfina Saravia

COMISIÓN DE TRADUCCIÓN

Lysia Bengochea
(coord. Portugués)
Lara Spezzapria
(coord. Inglés)
Martina Echevarría

COMITÉ ACADÉMICO

Marcia Arbusti, Nora Avaro, Analía Capdevila, Mariana Catalín, Regina Cellino, Vanesa Condito, Marcela Coria, Analía Costa, Federico Ferroggiaro, Javier Gasparri, Irina Garbatzky, Luciana Martínez, Cristian Molina, Julia Musitano, Paula Navarro, Liliana Pérez, Judith Polubne, Germán Prósperi, Patricia Rogieri, Susana Rosano, Lucía Romanini, Carolina Sager, Julieta Viú

PRESENTACIÓN

No es cierto que diez años no sea nada. Diez años es un largo tiempo para la vida de una Institución, y cuando se trata de la Escuela de Letras, siempre tan activa y generadora de propósitos, ese lapso aparece como uno enriquecido por diversos proyectos. Uno de ellos es la revista *Discursividades*. Una revista llevada a cabo por estudiantes de la carrera de Letras que cumple diez años.

Es, entonces, la ocasión de hacerle los felices honores, de celebrar su continuidad y persistencia, en tiempos que no siempre son fáciles para madurar propósitos en la Universidad pública.

Recuerdo los inicios del proyecto, cómo pensamos, conversamos y definimos la idea de una revista de estudiantes en la cual éstos participaran con sus producciones y jugaran cada vez, de modo rotativo, diferentes roles en el armado de una publicación periódica académica. Recuerdo que programamos Talleres (Corrección editorial, Escritura de guión, para mencionar algunos) y Jornadas (las Jornadas estudiantiles, “Cuando escribir es investigar”) afines que funcionaron como satélites incentivadores y creadores de una red, sin duda, potenciadora para las publicaciones que teníamos en mente.

Recuerdo, además, que acordamos con la idea de habilitar una publicación que pudiera interesar tanto a los estudiantes de los primeros años como de los últimos, tanto a quienes les interesara la literatura y la teoría literaria como las lenguas y la lingüística. También, que nuestros estudiantes pudieran contactarse con otros de diferentes universidades, ya fueran nacionales o internacionales.

Sostuvimos así, de manera clara, el valor de la revista como espacio de transmisión vital y autónomo para los estudiantes, de gestión y elaboración colectiva. Un espacio donde canalizar no sólo primeras prácticas de escritura sino también como instancia de formación que pudiera atender a las tareas específicas de una revista académica.

Celebramos, por tanto, la afirmación del curso de nuestros intereses en estos diez años, persistentes y abiertos a la creación colaborativa y vital. Un recorrido que a las claras muestra cómo aunar el deseo de realización y el aprendizaje, y cómo puede redoblararse una apuesta académica abierta a la participación de los estudiantes siempre atenta a la idea de un proyecto en común.

Honramos el trabajo continuo de estudiantes, docentes y egresados que persisten en la tarea de acompañar, coordinar y efectuar una revista tan potente y necesaria como *Discursividades* para la Escuela de Letras y la Universidad pública. ¡Felices 10 años!

Prof. Marcela Zanin
Noviembre de 2025



PATAGONIA ARGENTINA: CONSTRUCCION(ES) DEL TERRITORIO PATAGÓNICO FRENTE AL CONFLICTO CHILENO. LOS CASOS DE *VIAJE A LA PATAGONIA AUSTRAL (1879)* DE FRANCISCO P. MORENO Y *LA AUSTRALIA ARGENTINA (1898)* DE ROBERTO PAYRÓ

Guadalupe Alsina*

Universidad Nacional de Rosario
guadalupe.alsina.01@gmail.com

“Conquistar el desierto” implicó, necesariamente, operaciones simultáneas y posteriores de apropiación simbólica y literaria y de construcción de soberanía nacional sobre la “terra incógnita” de la Patagonia. En este sentido, frente a esta necesidad y al conflicto limítrofe con Chile, desde el ámbito simbólico y cultural se buscó la apropiación del territorio patagónico para el estado argentino a partir de su recuperación literaria. En el presente artículo se propone una lectura de *Viaje a la Patagonia Austral (1879)* de Francisco P. Moreno y *La Australia Argentina (1898)* de Roberto Payró que busca comparar los modos de incorporación de este territorio en disputa con relación al conflicto limítrofe.

PALABRAS CLAVE: Patagonia argentina - Francisco P. Moreno - Roberto Payró

“Conquistar o deserto” implicou, necessariamente, operações simultâneas e posteriores de apropriação simbólica e literária e de construção de soberania nacional sobre a “terra incógnita” da Patagônia. Nesse sentido, diante dessa necessidade e do conflito fronteiriço com o Chile, buscou-se, no âmbito simbólico e cultural, a apropriação do território patagônico pelo estado argentino a partir de sua recuperação literária. No presente artigo, propõe-se uma leitura de *Viaje a la Patagonia Austral (1879)*, de Francisco P. Moreno, e *La Australia Argentina*

* Guadalupe Alsina es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario). Sus áreas de interés son la literatura argentina y la docencia en escuelas secundarias. Participó como expositora en las XIII Jornadas de Escritura, Enseñanza e Investigación en Letras con el trabajo “El género policial y *Una historia sencilla* de Leonardo Sciascia: una propuesta didáctica para la escuela secundaria”.

(1898), de Roberto Payró, que busca comparar os modos de incorporação desse território em disputa em relação ao conflito na fronteira.

PALAVRAS-CHAVE: Patagônia argentina - Francisco P. Moreno - Roberto Payró

In order to achieve the “Conquest of the Desert”, certain procedures of symbolic and literary appropriation were needed, as well as building a claim of national sovereignty over the “terra incognita” that was the region of Patagonia. In a similar vein, in the face of conflict against Chile, the cultural scene aimed for the appropriation of the Patagonian territory for the Argentinian State through its literary recovery of the land. In this article, we will read Francisco P. Moreno's *Viaje a la Patagonia Austral* (1879) and Roberto Payró's *La Australia Argentina* (1898) comparing how each work incorporates this territory in dispute relating to the conflict in the Argentinian-Chilean border region.

KEY WORDS: Argentinian Patagonia - Francisco P. Moreno - Roberto Payró

1. INTRODUCCIÓN

En simultáneo al avance militar y colonizador de los estados argentino y chileno por los territorios de la Patagonia a ambos lados de la Cordillera de los Andes, el territorio “vaciado”, consecuencia del exterminio indígena, fue centro de conflictos entre los crecientes estados-nación que buscaron establecer soberanía y apropiarse de este territorio en pos del progreso nacional. Esta querella exterior era un conflicto que, según Viñas (2003), puede remontarse hasta 1776, año de creación del virreinato del Río de la Plata, pero que se fue agravando progresivamente a partir de la ocupación chilena del Estrecho de Magallanes en 1843 y de los debates de 1872 entre el ministro chileno Ibáñez y el agente diplomático Frías. Más aún, “a partir del momento en que se inicia un extenso relevamiento de la zona y se gana el acceso a la región tras el exterminio indígena, se torna cada vez más difícil posponer o ignorar las tensiones” (Livon-Grosman, 2003, p. 138). Si bien desde el ámbito político y legal se desplegaron diferentes herramientas por parte de ambos estados para asegurar la posesión efectiva de estas tierras, tales como discusiones diplomáticas y promulgación de tratados, desde la literatura se desplegaron mecanismos simbólicos que colaboraron a este fin. En el caso argentino, desde el ámbito cultural se elaboraron diversas textualidades con el fin de asegurar la soberanía del estado-nación por sobre el territorio en disputa. En este contexto, se propone la lectura de *Viaje a la Patagonia Austral* (1879) de Francisco P. Moreno y de *La Australia Argentina. Excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Islas de los Estados* (1898) de Roberto Payró a partir de su consideración como escritos que colaboraron en la apropiación simbólica y literaria del territorio patagónico y en la construcción y reafirmación de soberanía nacional sobre éste en relación con el conflicto limítrofe.

Viaje a la Patagonia Austral narra el viaje del científico naturalista Francisco P. Moreno (1852-1919) entre el 20 de octubre de 1876 y el 8 de mayo de 1878, cuyo eje central es el recorrido por el Río Santa Cruz en búsqueda de sus nacientes. El viaje emprendido por el naturalista es una expedición científica positivista aprobada por el entonces presidente de la Nación Argentina, Nicolás Avellaneda.

La Australia Argentina es una obra conformada por una serie de crónicas escritas por el enviado del diario *La Nación*, Roberto Payró (1867-1928), en su excursión periodística por las actuales provincias de Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego entre el 12 de enero y el 10 de mayo de 1898, trece años después de culminado el proceso colonizador de la “Conquista al Desierto”

roquista (1878-1885). Las crónicas son publicadas en *La Nación* al regreso de Payró a Buenos Aires entre el 15 de mayo y el 22 de septiembre del mismo año.

Viaje a la Patagonia Austral y *La Australia Argentina* obedecen a temporalidades diferentes y presentan divergencias textuales en su forma y contenido. En el apartado “Sobre expediciones científicas y excursiones periodísticas” se presentan diferencias textuales centrales entre ambas obras. A continuación, en “Soberanía nacional frente al conflicto limítrofe” se propone un acercamiento a los mecanismos de construcción y afirmación de soberanía en el contexto del conflicto con el país vecino.

2. SOBRE EXPEDICIONES CIENTÍFICAS Y EXCURSIONES PERIODÍSTICAS

En el contexto de un país aún inestable políticamente, con permanentes conflictos internos y con un latente conflicto externo con la nación vecina, Francisco P. Moreno encabeza diversas expediciones por el territorio patagónico que se encuadran en una serie de viajes institucionales en busca de recaudar datos científicos que permitan definir y apropiar el territorio “vacío” de civilización. Desde su perspectiva positivista, el científico relata, en *Viaje a la Patagonia Austral*¹, su viaje naturalista por Patagones, el Río Santa Cruz y los lagos australes. Siguiendo a Anderman (2000), Moreno transforma el orden natural en un orden positivizado a partir de “una escritura que paraliza, particulariza y clasifica” (Anderman, p. 123) en listas y colecciones aquello que el viajero encuentra: listas y colecciones que aumentarán el conocimiento científico y formarán parte del museo. Más adelante, en el apartado “Relevamiento científico”, se busca dar cuenta de la manera en que el relevamiento presente en VPA construye soberanía sobre el territorio de la expedición.

Ahora bien, mientras que en VPA se relata una expedición científica, *La Australia Argentina*² recupera una excursión periodística. El viaje de Roberto Payró no es una expedición por un territorio a descubrir, sino una excursión periodística a territorios conocidos parcialmente que son difundidos por primera vez en la prensa de Buenos Aires. El mismo cronista deja clara su misión:

Una excursión no es ni una expedición ni una exploración, y aunque la tarea es interesante, no entra del todo en el resorte periodístico. Sin embargo, los lectores tendrán aquí datos completamente nuevos y exactos (...) junto a otros ya presentados en publicaciones científicas. (Payró, 1898, p. 178)

¹ *Viaje a la Patagonia Austral*, a partir de este momento consignado como VPA.

² *La Australia Argentina*, a partir de este momento consignado como LAA.

Su labor periodística construye entonces un “archivo multifocal” (Anderman, 2000) que tensiona datos conocidos y desconocidos para el público porteño y, asimismo, incluye la narración de las peripecias del cronista. Este archivo multifocal del territorio austral reúne citas de viajes expedicionarios, informes previos o recolectados por Payró en su recorrido y testimonios de los habitantes del sur argentino que conocen el territorio y sus características de manera “regular, y no como un naturalista” (p. 397).

En VPA, Moreno “descubre” para la civilización el territorio que recorre y, en ese sentido, su relevamiento científico se relaciona directamente a las peripecias de su viaje. La organización del texto del científico depende directamente de los sucesos del viaje y sus datos aparecen cercanos a su momento de recolección, debido al ímpetu naturalista de aumentar la evidencia y colecciónar. En contraposición, el texto de Payró sigue una lógica diferente. El formato de la crónica supone, por un lado, el seguimiento de la linealidad de los sucesos del viaje y, por otro, la existencia de una “colocación lógica” (p. 5) de los datos que responde a la postura del cronista.

3. SOBERANÍA NACIONAL FRENTE AL CONFLICTO LIMÍTROFE

Como ya fue mencionado, tanto VPA como LAA operan de diferentes maneras para construir y afirmar la soberanía nacional sobre el territorio austral frente al conflicto limítrofe. Se propone que, mientras que las operaciones efectuadas por Moreno en VPA se relacionan más a la construcción de soberanía en un territorio desconocido, las operaciones efectuadas por Payró en LAA se sitúan más cercanas a la reafirmación de soberanía en un territorio parcialmente conocido. El enfoque de este análisis recorta estas operaciones a partir de sus efectos en relación con el conflicto limítrofe.

3.1. MORENO Y LA CONSTRUCCIÓN DE SOBERANÍA

Frente a la crisis política por lograr la centralización y organización del país, el relevamiento de la Patagonia como acto de soberanía es la propuesta de Moreno para ayudar al fortalecimiento del estado-nación (Livon-Grosman, 2003). El relevamiento científico del territorio actúa entonces, en VPA, en pos de la construcción de soberanía sobre el territorio en disputa. Es en este sentido que Anderman (2000) afirma que “el viaje naturalista y la anexión territorial son dos actos complementarios dentro de un proyecto mayor que amplifica una soberanía y somete el espacio a sus propias pautas de orden y representación, tanto políticas como textuales” (p. 122).

Ya en el comienzo de VPA, en “Al lector”, Moreno expone la necesidad de un relevamiento científico del territorio patagónico con el fin de conocer “con qué

elementos puede contribuir Patagonia a la prosperidad de la República” (p. 3). Para el científico naturalista,

Esto sólo se puede conseguir conociendo su geografía y sus productos naturales. Hay que estudiar allí las condiciones geológicas y climatéricas, su geografía, sus producciones, y las ventajas que puede ofrecer para su colonización; todo por medio de investigaciones serias y minuciosas. (Moreno, 1879, p. 3)

Y efectivamente, el viaje de Moreno, realizado “en provecho de la patria y de la ciencia” (p. 4), confecciona este relevamiento científico. VPA se encuentra plagado de datos acerca de la localización geográfica de los distintos accidentes naturales –ya sean lagos, cerros, montes, mesetas, arroyos o ríos–. Estos datos se presentan en relación con la narración del viaje y están acompañados de largas descripciones del paisaje y de datos complementarios en relación con el relieve, con la hidrografía, con las condiciones barométricas y termométricas, con la disposición orográfica y geológica, con la vegetación que en ellos se encuentra y con la fauna que los habita. Las largas descripciones responden al ímpetu positivista de aumentar la evidencia y están fundamentadas en recolecciones, exámenes, comparaciones y mediciones que el viajero realiza en su expedición.

Ahora bien, el propósito del viaje no es solo el de recopilar datos, sino que además Moreno se hace de muestras, algunas de las cuales donará al Museo Público de Buenos Aires. Para Moreno, la institución del museo es tan central para la nación –ya que permitiría una comprensión total de la realidad (Livon-Grosman, 2003)– que, en 1884, funda el Museo Nacional de Ciencias Naturales de La Plata, del cual es nombrado director. Los pasajes que se refieren a la toma de muestras en VPA suelen estar acompañados de descripciones, clasificaciones zoológicas o vegetales –tales como *ctenomys*, *libocedrus tetragonussumamente*, *Macrocyalis*–, datos etnográficos –en, por ejemplo, el descubrimiento de Punta Walichu– y conjeturas geológicas y petrográficas –en las muestras de carbón o fósiles–. Tal como en una colección de museo, los datos y las muestras recogidas por Moreno forman una colección heterogénea.

Por otra parte, si bien el viaje del naturalista se centró en el relevamiento científico, –ya en datos, ya en muestras–, también fue central para Moreno la recopilación de datos que sirvieran al progreso y desarrollo nacional. Según el científico, su exploración había “revelado extensos territorios desconocidos que pueden ser aprovechados por sus propietarios los argentinos” (p. 228). Sobre el final de su escrito, en “Excursión al oeste. — Los Andes. — Descenso del santa cruz. — Viaje a Punta Arenas. — Conclusión”, reconoce todas las posibles ventajas económicas del territorio recorrido: espacios fértiles para el desarrollo de la

agricultura y la ganadería, depósitos de carbonato de sodio y minas de carbón para el desarrollo de la industria, espacios habitables en las orillas de los lagos Argentino, San Martín y Viedma, incentivos estéticos y científicos —como el volcán Fitz Roy, el cual ya “no tendrá por único admirador al temeroso tehuelche sino también a los civilizados que lo estudiarán y buscarán en sus faldas las riquezas que revela la ciencia” (p. 229)—, bosques para la construcción de las futuras colonias argentinas en el sur, entre otros beneficios que la Patagonia portaba para el desarrollo nacional. Así, en las descripciones del relieve que Moreno propone en VPA, frente a la dicotomía característica de la Patagonia entre territorios áridos y territorios fértiles, se da importancia central a los espacios fértiles ya que éstos están relacionados a las posibilidades de producción y habitabilidad.

Es en este sentido que la descripción valorativa que el científico naturalista realiza se relaciona a las posibilidades futuras de productividad y desarrollo que los territorios recorridos poseen. El aprovechamiento venidero sería entonces producto de que “los lagos Argentino y San Martín, situados a los lados del lago Viedma, habían sido revelados a la geografía de la patria y, (...) [se] había agregado algunas noticias más a las que teníamos sobre las tierras australes” (Moreno, p. 240, el agregado es nuestro).

Asimismo, en VPA, la posesión del territorio patagónico se efectúa de manera simbólica, por otro lado, a partir de la presencia de la bandera argentina como símbolo patrio fundamental. Al observar el cielo que es trasfondo del Lago Argentino, Moreno ve allí a la bandera nacional. Afirma entonces: “una nube celeste y blanca oculta el agudo pico de un atrevido cerro muy elevado, cubierto de hielo, eterno, y la ilusión del deseo me dice que es la gigante bandera patria que flamea gozosa saludando nuestra llegada” (p. 147). Del mismo modo, el estandarte patrio también es copiado por la “alfombra blanca de nieve recién caída y el celeste hielo eterno que cubre desde la cima el inaccesible pico de «Mayo»” (p. 219). La presencia del símbolo patrio encarnado en el paisaje patagónico apropiá para la nación el territorio en disputa.

La bandera nacional, como elemento material, también se hace presente en el territorio patagónico. En la entrada del Lago Argentino, Moreno encuentra el pabellón dejado por Feilberg³ en el punto más lejano de su expedición mostrando la presencia argentina en las remotas tierras patagónicas. Por otra parte, la bandera argentina es compañía de los viajeros durante la totalidad de su viaje, flameando constantemente en tierra y en agua. Más aún, una bandera argentina,

³ Valentin Feilberg fue un el subteniente argentino que se consagró como el primer viajero en remontar el río Santa Cruz hasta sus nacientes en 1973 (Farro, 2009).

que sus amigos le habían dado a Moreno en su partida de Buenos Aires, es izada en el bautismo del Lago Argentino. “Esos colores que se han reflejado en las aguas de los lagos Argentino, Viedma y San Martín” (p. 219), colaboran a las operaciones de reconocimiento de la posesión argentina sobre la Patagonia.

El reconocimiento de posesión por parte de la nación argentina por sobre el territorio patagónico es expresado por el científico naturalista de manera directa en diversos momentos: al llegar a Isla Pavón, “último punto argentino, habitado ahora, en el extenso territorio del sur” (p. 57), Moreno afirma la presencia de vida civilizada en esa “apartada posesión argentina” (p. 63). Más adelante, al descender en las orillas del Lago Argentino, los viajeros celebran la llegada a esa “virgen tierra argentina, no hollada aún ni por sus mismos dueños” (p. 168). El territorio patagónico, si bien no se encuentra habitado por el pueblo argentino, sí es presentado por el texto como parte del estado-nación.

Como ya fue desarrollado, un objetivo de VPA es el relevamiento del territorio de la Patagonia en pos de la ciencia y del progreso nacional. Asimismo, un objetivo primordial de la expedición, la promesa que Moreno afirma cumplir sobre el final de su texto es el descubrimiento de las nacientes del Río Santa Cruz. En el tensionado conflicto territorial con la nación vecina, la posibilidad de que las nacientes del río estuvieran del lado chileno de la Cordillera de los Andes permitiría a Chile proclamar soberanía sobre la completitud del río y sus territorios aledaños. Esa posibilidad estaba fundamentada en la hipótesis de Darwin acerca de la probabilidad de que el Río Santa Cruz llegará al Pacífico (Livon-Grosman, 2003), hipótesis que Moreno refuta al comprobar “la verdad de la opinión de Fitz-Roy quien suponía que este río nacía en varios lagos” (p. 228). Es en este sentido que la expedición de VPA se inserta en “una larga tradición marcada por los intentos de remontar el río Santa Cruz hasta sus nacientes” (Farro, 2009), tradición que incluye a viajeros extranjeros y argentinos. Ahora bien, la expedición de Moreno devela que la naciente del Río Santa Cruz es el Lago Argentino, llamado así por el científico. De esta manera, se establece soberanía tanto sobre el río como sobre el recién nombrado Lago Argentino a partir de dos operaciones: por un lado, a partir de la apelación a la ley, a la Constitución chilena⁴ que afirma que el límite con Argentina era la cordillera y, en ese sentido, lago y río pertenecen al estado argentino. Por otra parte, a partir de la operación simbólica de bautismo o nombramiento. El nombre *argentino* apropiá el territorio para la nación.

⁴ El artículo 1º de la Constitución de la República de Chile de 1833, vigente hasta 1925 afirma que “el territorio de Chile se extiende (...) desde las Cordilleras de los Andes hasta el mar Pacífico” (p. 4).

El resto de los bautismos efectuados por Moreno producen el mismo efecto. Tal como lo sostiene Anderman (2000), la comitiva de Moreno lleva consigo la “avanzada simbólica de la nación, inaugurando los parajes recién ‘descubiertos’ como espacios de convivencia” (p. 226-227). En su avance y en su escritura, Moreno “descubre” para la civilización, registra y bautiza ese desierto patagónico, que “hubiérase dicho abandonado por los dones de la naturaleza desde el último tiempo geológico” (Moreno, p. 22). La toma simbólica de posesión del espacio actúa como operación nacionalizante de éste al construir soberanía territorial. Los nombres, que legitiman la apropiación, se relacionan ya a la posesión nacional —Lago Argentino, Monte Buenos Aires, Roca Porteña—, ya a sus derroteros de su viaje —Arroyo Bote, Monte Moyano, Río Leona—, ya a hitos históricos —Cerro 3 de febrero, Cerro de Mayo—, ya al panteón nacional pasado y presente —Lago San Martín, Monte Avellaneda, Monte Frías.

Es interesante resaltar el bautismo del Monte Félix Frías en relación con el conflicto limítrofe con Chile. Como se mencionó en la “Introducción”, Félix Frías (1816-1881) fue un agente diplomático argentino central para las negociaciones políticas con la nación vecina acerca del territorio en disputa. Como Ministro Plenipotenciario en Chile nombrado por Sarmiento y, más adelante, como diputado nacional, protagonizó una serie de debates, escribió una serie de artículos y realizó una serie de acciones diplomáticas para distender el conflicto (Sánchez de Loria Parodi, 2021). La operación simbólica de construcción de soberanía que Moreno efectúa al nombrar el Monte Félix Frías es clara: apropiá para la nación argentina ese territorio con el nombre de un fuerte defensor de la soberanía nacional sobre la Patagonia al afirmar: “Llamo a este cerro «Monte Félix Frías» en honor de mi amigo, el esclarecido patriota que defiende la causa de los argentinos, contra las pretensiones chilenas” (p. 214).

3.2. PAYRÓ Y LA AFIRMACIÓN DE SOBERANÍA

Para 1898, no sólo habían transcurrido largos años de la conquista, sino que hacía diecisiete años que el conflicto territorial con Chile había encontrado su resolución legal. El tratado de límites, firmado en Santiago de Chile el 29 de julio de 1881, delimitó parte de la frontera entre Argentina y Chile y puso fin a la disputa territorial en el ámbito legal. En su prólogo a LAA, Bartolomé Mitre afirma que las “cuestiones internacionales de límites [fueron ya] felizmente solucionadas” (p. VI, el agregado es nuestro). Ahora bien, existen aún tensiones limítrofes, agravadas por la indiferencia por parte del estado nacional por este territorio —indiferencia cuestionada por Payró en sus crónicas—, que ponen en peligro la soberanía argentina sobre la Patagonia.

En LAA, Payró denuncia la indiferencia, el abandono y el descuido del gobierno nacional con el territorio austral, por un lado, a partir del relevamiento periodístico de la situación en la que el sur argentino se encuentra. Este relevamiento parte de informes y testimonios ajenos que le permiten a Payró mostrar el desamparo.

El problema de la comunicación —cifrado en las deficiencias del transporte marítimo y su frecuencia y en la falta o deficiencia de líneas telegráficas— es una preocupación urgente tanto para los habitantes de la Patagonia como para el cronista. Las quejas acerca de los problemas que esta deficiencia acarrea se reproducen a lo largo de todo el territorio austral: “en Madryn... ¡los transportes! En Santa Cruz... ¡los transportes! En Gallegos... ¡los transportes! En Ushuaia... ¿Se oirá el mismo estribillo en San Juan del Salvamento?... ¿La gritería se convertirá en plebiscito?” (p. 256) se pregunta el cronista. Frente a las aún presentes tensiones limítrofes con el país vecino, Payró pugna por la resolución del problema comunicacional: “la comunicación es la incorporación. Si se quiere que Patagonia y Tierra del Fuego sean argentinas, hay que ligarlas estrechamente a los núcleos argentinos” (p. 159).

Al problema de la comunicación se suman los problemas de infraestructura —la falta de caminos y puentes, de faros, de pozos o cisternas, de represas, entre otros— y el incumplimiento o la falta de respuesta del gobierno nacional frente a los pedidos de los gobiernos australes. En su recorrido, el cronista marca las deficiencias y propone soluciones que permitan colaborar con el desarrollo de la Patagonia y con su religación con el estado-nación. Al criticar el abandono de parte del gobierno argentino para con el territorio austral, el cronista reafirma la soberanía nacional sobre estas tierras. La operación efectuada por Payró se cifra en responsabilizar al estado argentino —y no al chileno— de las deficiencias que el territorio austral sufre.

A pesar de los kilómetros que separan al territorio austral de la capital nacional, para Payró, no es la lejanía el problema, sino el aislamiento naturalizado y la indiferencia. En la australia argentina, “el progreso es rápido aunque extraoficial” (p. 106) y está cifrado en el arduo trabajo de los colonos, que no reciben ayuda del gobierno. En este sentido, si bien existe progreso en el sur argentino, existe también la necesidad de terminar con la indiferencia a partir del impulso de un gobierno progresista que ayude a aumentar ese desarrollo. En un interlocutor de Payró, una analogía explícita la situación: “Patagonia es hijastra. Tiene toda la voluntad de las hijastras, descuidadas y sin embargo dignas de atención, de respeto, de ayuda. Si sus cualidades naturales responden a su ambición, puede que triunfe sobre sus hermanas” (p. 111). La analogía es clara:

la Patagonia tiene voluntad, es digna de ayuda, pero es ignorada y descuidada por el Gobierno nacional.

Es interesante observar efectivamente la falta de progreso en el sur argentino en relación con las dos obras que en este escrito se analizan. Así, por ejemplo, en VPA Moreno relata cómo los humos le sirven para comunicarse con las tolderías: “densas espirales de humo negro; es la señal que hemos convenido con los indios para indicarnos sus tolderías” (p. 86). Años más tarde, a pesar de que los avances tecnológicos, como el telégrafo, ya se estaban extendiendo por el territorio patagónico chileno —hecho afirmado por el cronista de la siguiente manera: “dentro de poco, Chile habrá terminado de tender sus hilos hasta Punta Arenas, aunque la obra no sea mucho más fácil sobre el Pacífico que sobre el Atlántico” (p. 314)— en el territorio argentino el telégrafo es todavía una falta. Payró muestra, en “Deseado y el telégrafo estratégico” que el humo continúa siendo la forma de comunicarse, el “telégrafo óptico” que permite la comunicación en Puerto Deseado.

Punta Arenas, ciudad patagónica chilena, ya es reconocida por Moreno en 1879 como un lugar pintoresco y de desarrollo, debido a que sus minas “alimentan ya la industria moderna” (p. 200). Ahora bien, en su viaje en 1898, Payró reconoce el amplio desarrollo que esta ciudad posee con relación a las ciudades australes argentinas. Magallanes, también conocida como Punta Arenas, es “la más importante población del sur” (p. 140). Frente al desamparo, la desolación y la tristeza presenciada por el cronista en las ciudades australes argentinas, Punta Arenas es percibida como una consolación. Mientras que “Chile no descuida sus más alejados territorios” (p. 144), abundan los problemas en la australia argentina.

Por otra parte, la dependencia de los habitantes argentinos para con Punta Arenas es altamente reprobada en LAA. “Vivir de Punta Arenas es bien triste para los que habitan zonas tan favorecidas por la naturaleza; vivir sin ella es imposible” (p. 111) afirma un interlocutor del cronista. Ahora bien, esta dependencia es, según Payró, producto de la tan cuestionada indiferencia del Gobierno argentino. En contraposición al Estado argentino, el chileno aprovecha el espacio patagónico y fueguino, lo que le da preponderancia sobre las poblaciones argentinas en relación con el mercado. Para Payró, la hegemonía de Punta Arenas y el monopolio chileno en el sur son consecuencia del injusto proceder del Gobierno nacional argentino que, al ignorar el territorio austral, protege indirectamente a la ciudad chilena y asegura su desarrollo.

La disputa por la hegemonía comenzará “cuando se cuente con un servicio regular de comunicaciones, y Patagonia, hoy exclusivamente ganadera, se prepare para la industria, acercándose más a los mercados de consumo” (p. 105).

El caso de Punta Arenas busca, en LAA, ser ejemplo y enseñanza para los gobernantes argentinos, pero, asimismo, advertir acerca de los peligros para la pérdida de soberanía argentina que esta hegemonía trae en relación con el conflicto limítrofe.

4. A MODO DE SÍNTESIS

En el presente escrito se buscó enfatizar las operaciones de construcción y afirmación de soberanía sobre el territorio patagónico con relación al conflicto limítrofe con Chile. En cuanto a *Viaje a la Patagonia Austral* de Francisco P. Moreno, se destacaron el relevamiento científico, la aparición del símbolo patrio y las operaciones de bautismo. En lo referente a *La Australia Argentina* de Roberto Payró, se remarcaron las operaciones de crítica al gobierno argentino en relación con el desarrollo propio y chileno.

Referencias bibliográficas

- Andermann, J. (2000). Payró: “El triunfo del paisaje”. En *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo Editora.
- Farro, M. (2009). Las colecciones y los viajes de exploración de Francisco P. Moreno. En *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*. Prohistoria Ediciones.
- Fernández Bravo, Á. (1999). Desplazamientos finiseculares. En *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentinas y chilenas del s. XIX*. Editorial Sudamericana.
- Livon-Grosman, E. (2003). La literatura de viaje: género, naturaleza y nación; Francisco P. Moreno: la fundación del museo y los límites de la nación. En *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Beatriz Viterbo Editora.
- Sánchez de Loria Parodi, H. (2021). *Félix Frías y la defensa del territorio nacional argentino*. Revista Argentina (Tercera Época).
- Viñas, D. (2003). Anexo A. Conflicto con Chile: de los grandes malones a las huelgas rojas; El Perito Moreno, experto en fronteras y otros detalles (1879); Payró como socialista del 1900 y ‘hombre de *La Nación*’. En *Indios, ejército y fronteras*. Santiago Arcos.

Fuentes

- Moreno, F. P. (1879). *Viaje a la Patagonia Austral*. Sociedad de Abogados Editores.
- Payró, R. (1898). *La Australia Argentina. Excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Islas de los Estados*. La Nación

Otros textos consultados

Constitución política de la República Chilena (1833).
<https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/124/submission/prof/files/assets/common/downloads/publication.pdf?uni=706ee2aaa775f36fde801b5dob46c347>

Tratado de Límites Argentina y Chile (1881).
<https://www.dipublico.org/3634/tratado-de-limites-con-chile-de-1881/>



EL DUELO COMO REINICIACIÓN DE UNA VIDA: UNA LECTURA DE *EL AÑO DEL PENSAMIENTO MÁGICO* DE JOAN DIDION

Agustina Campisi*

Universidad Nacional de Rosario
aguscampisi@hotmail.com

En el presente trabajo se abordará la experiencia del duelo como un acontecimiento particular que implica la reiniciación de la vida de quien sobrevive a la muerte de un ser querido. Esto es, una vida nueva (o segunda vida) que se da, indefectiblemente, en la escritura. En ese sentido, el comienzo del duelo supone también la iniciación de un nuevo sujeto, de aquel que nace cuando el otro muere, y que emprende un camino de aprendizaje en la escritura. En *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion, la muerte del marido de la narradora conlleva la indeterminación o pérdida del yo, la reconfiguración de una subjetividad que entra en crisis. La necesidad de narrar la pérdida y establecer un vínculo afectivo con el ausente muestra el carácter imaginario del proceso como experiencia inefable e intransferible. Didion escribe como única posibilidad de recomenzar una vida sin el otro.

PALABRAS CLAVE: duelo - (re)iniciación - subjetividad - acontecimiento - escritura

No presente trabalho será abordada a experiência do luto como um acontecimento particular que implica a reiniciação da vida de quem sobrevive à morte de um ente querido. Ou seja, uma vida nova (ou segunda vida) que se dá, indefectivelmente, na escrita. Nesse sentido, o começo do luto supõe também a iniciação de um novo sujeito, daquele que nasce quando o outro morre, e que empreende um caminho de aprendizado na escrita. Em *El año del pensamiento*

* Agustina Mailén Campisi es Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, donde sigue estudiando la Licenciatura. Fue ayudante auxiliar de segunda categoría de Lengua Española II durante los años 2023 y 2024. Actualmente, es ayudante de la materia Análisis y Crítica II. Participó como organizadora en las jornadas “Decir Amor” del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y el IECH. Fue pasante de Beatriz Viterbo Editora. Actualmente desarrolla tareas editoriales como pasante en la Editorial Municipal de Rosario.

mágico, de Joan Didion, a morte do marido da narradora acarreta a indeterminação ou perda do eu, a reconfiguração de uma subjetividade que entra em crise. A necessidade de narrar a perda e estabelecer um vínculo afetivo com o ausente mostra o caráter imaginário do processo como experiência inefável e intrasferível. Didion escreve como única possibilidade de recomeçar uma vida sem o outro.

PALAVRAS CHAVE: luto - re(iniciação) - subjetividade - acontecimento - escrita

This paper will address the experience of grief as a particular occurrence that causes the lives of the survivors to reset. That is, a new life (or second life) that happens, without fail, in writing. In that sense, the beginning of grief involves the beginning of a new subject, which is born when a beloved dies and starts a learning journey in writing. In Joan Didion's *The Year of Magical Thinking*, her husband's death leads to the indetermination or loss of the self, so the subjectivity falls into crisis. The need to retell the loss and establish a bond with the absent beloved shows the imaginary nature of the mourning process as an unfathomable and unspeakable experience. Didion writes as the only way to restart a life without her partner.

KEY WORDS: grief - mourning - (re)starting - subjectivity - occurrence - writing

“10 de noviembre. Golpeado por la naturaleza abstracta de la ausencia; y sin embargo es ardiente, desgarradora. De ahí que entienda mejor la abstracción: es ausencia y dolor, dolor de la ausencia –¿quizá es entonces amor?” R. Barthes, *Diario de duelo* (1978).

“En mí persiste la sensación de que esta es una situación provisoria, circunstancial. Siento que algo está por suceder, que algo tiene que pasar. Y de pronto comprendo: lloro y nada pasa. Leo y nada pasa. Escribo y nada pasa. No, eso que espero no va a pasar.”

P. Bonnett, *Lo que no tiene nombre* (2013).

El año del pensamiento mágico, obra autobiográfica, fue escrita por Joan Didion entre el 4 de octubre y el 31 de diciembre de 2004, dándola por concluida un año y un día después de la muerte de su marido. Publicada en 2005, al poco tiempo ya fue considerada por los críticos y la audiencia en general como un clásico dentro de la no ficción y, específicamente, de la literatura de duelo. Significó en la narrativa de Didion la puerta de acceso a ese tipo de literatura en la que se enmarcará también, más tarde, *Noches azules* (2011), otra obra acerca de la presencia de la muerte en su vida, esta vez, la de su hija Quintana. *El año del pensamiento mágico* se encarga de narrar un aspecto —la pérdida, el duelo— al interior de una vida en particular —la de Didion— contado en primera persona y plagado de la presencia de una subjetividad explosiva que se encuentra en plena reconstitución en el mismo acto de escritura.

“Notas sobre el cambio” era el título que llevaba el archivo de Word en el que la célebre escritora estadounidense escribió sus primeras líneas, días después de experimentar uno de los mayores traumas de su vida: la muerte de su marido John Dunne. En esas notas, la autora escribe por primera vez el mantra que, más tarde, abre *El año del pensamiento mágico*: “La vida cambia deprisa. La vida cambia en un instante. Te sientas a cenar y la vida que conocías se acaba. La cuestión de la autocompasión” (p. 10). Un enunciado que se repite una y otra vez, con la misma forma, a lo largo de toda la narración.

Aunque parezca cifrarse allí una idea de finalización, la acompaña, indefectiblemente, a su vez, la de iniciación o, mejor dicho, de reiniciación. Por un lado, una vida efectivamente acaba —la del muerto— y, por el otro, la vida de quien lo sobrevive, de cierta manera, también. Pero a esta última, además, le sucede, automáticamente, una reiniciación debido a que con el proceso de duelo se reconfigura radicalmente la subjetividad del yo: esto es, alguien muere y alguien renace. En ese sentido, se comprende al momento de la muerte del otro como un acontecimiento iniciático para el yo. Esta segunda vida (Jullien, 2017) que se abre lugar en la vida misma se da, necesariamente, en la escritura. De este modo, tal como sostiene Nicolás Garayalde (2024) en su ensayo “Las retóricas del duelo”:

En las escrituras de duelo (...) la muerte capitaliza (...) la vida de quien toma la palabra precisamente porque en lugar de sentido hay vacío. Se diría que las escrituras de duelo son la narración de una forma de vida que se inicia con el muerto, junto al muerto, con la presencia obstinada de su ausencia y suponen por tanto una refiguración de la vida por vivir y del sujeto que escribe. (p. 89)

A lo largo de *El año del pensamiento mágico* Didion reconstruye, obsesivamente, la escena del trauma que, de un momento al otro, adviene y modifica su vida de una vez y para siempre. Lo hace porque busca entender algo nuevo en cada ocasión, como si la reescritura de los sucesos en orden cronológico —algo que hace a lo largo de la obra a la cual ella misma clasifica como una crónica— le pudiera esclarecer o revelar algún detalle nuevo sobre la presencia aplastante de la ausencia de su marido. De este modo, el tono que construye a lo largo de la narración puede captarse en pasajes como el siguiente:

Hace nueve meses y cinco días, sobre las nueve en punto de la noche del 30 de diciembre de 2003, mi marido, John Gregory Dunne, pareció experimentar (o experimentó), sentado a la mesa donde los dos nos disponíamos a cenar en la sala de estar de nuestro apartamento de Nueva York, un infarto masivo y repentino que le causó la muerte. (p. 12)

Esta es la primera descripción que la autora realiza sobre el acontecimiento que funcionará de allí en adelante como ancla espacio-temporal. La totalidad de la narración se ordenará antes o después de que John muera. Tal como establece Garayalde, la muerte en las escrituras de duelo se erige como el nudo cardinal que funciona como Mito de origen de la nueva vida del sobreviviente que, luego de experimentar la muerte, es un completo extraño para sí (2024, p. 89).

Además, en estas escenas se puede observar cómo Didion construye un tono particular en la escritura que no es casual, busca sonar casi quirúrgico cuando relata el momento de la muerte, como si estuviera afectivamente alejada de la situación, como si no le importara lo suficiente. A lo largo de la narración, en diversos momentos, incluso recurre a distintos discursos médicos o científicos en un intento desesperado de buscar comprender la muerte de su marido. Así, cita a cardiólogos para entender qué le sucedió a John y torturarse sobre cómo podría haber actuado diferente la noche en la que falleció. Recupera planteos de Freud o de reconocidos psiquiatras contemporáneos con el objetivo de comprender el proceso del duelo. Lo que se observa allí, en esos pasajes donde Didion escribe casi de manera aséptica los hechos ocurridos y recupera argumentos científicos que aportan racionalidad a lo acontecido, es que no es ella en verdad quien está narrando. Frente al abismo desconocido al que se percibe

arrojada de un momento a otro, la periodista necesita recurrir a la lectura, a la investigación propia en literatura especializada, en definitiva, a las palabras de otros, para racionalizar, de cualquier manera, aquello que la desborda y que desdibuja su identidad. Así, es ella misma quien relata su búsqueda en los libros de todo tipo:

Por último estaba la literatura profesional, los estudios realizados por los psiquiatras, psicólogos y trabajadores sociales que habían venido después de Freud y de Melanie Klein, y muy pronto fue a esa literatura a la que me vi acudiendo. De ella aprendí muchas cosas que yo ya sabía, y que llegado cierto punto parecían prometerme consuelo, validación y un refrendo externo al hecho de que yo no me estaba imaginando lo que parecía estar sucediendo.
(pp. 40-41)

Y, más adelante, se encarga de citar artículos de investigación y encuestas que parecieran otorgarle una suerte de aval, de cierta manera, a sus sensaciones y sentimientos. Lo que sucede aquí es que tales discursos están hablando por ella, están reemplazando aquello que en verdad le está sucediendo. Es que, en realidad, no hay lenguaje que pueda dar cuenta de una experiencia tan intransferible e inefable como lo es la muerte de quien se ama. Esta desborda el lenguaje y lo empuja a sus límites; se observa allí la potencia del mismo, es decir, su impotencia: aquello que no puede decir.

En su ensayo “Por qué escribo” (1976/2021), Joan Didion declara que lo hace como forma de exploración personal: escribe porque quiere saber qué está observando, qué piensa, qué le sucede y qué significa, esto es, con una mirada escrutadora y analítica sobre sí misma y sobre lo otro. Escribir, para ella, “es el acto de decir yo”(p. 53). Hay cierta identificación inequívoca entre quien es ella y el acto de escribir, pareciera decir que sin ello no es nadie o que nunca podría llenar de sentido, si no es en la escritura, aquel vacío absoluto que impone el pronombre personal. Esto permite entender la necesidad de Didion de sentarse a escribir algunos días después de vivir el trauma, pero no poder seguir debido a que hacerlo significaría comprenderlo y, en consecuencia, aceptarlo. Y en ese momento, para ella, todavía no había nada por comprender porque nada había sucedido; probablemente John cruzara la puerta de su departamento al siguiente día y necesitara sus cosas, su ropa, todo, en el mismo exacto lugar en el que las dejó. Estos planteamientos son los que, justamente, sustentan el pensamiento mágico que sufre Didion y que dan título a la obra. Meses más tarde, atravesando el proceso de duelo, se atreve a volver a escribir y no puede hacerlo sobre cualquier otra cosa: el impulso es escribir sobre la muerte de John. Y, además,

debe hacerlo siguiendo las reglas de una crónica que impone la lógica de la cronología y de la reconstrucción de los hechos con la clara intención de lograr entenderlo todo. ¿Comprender la muerte alivia el dolor por la ausencia? Lo cierto es que la muerte, siguiendo los planteos de Giorgio Agamben, recién se sucede para Didion en el momento en que es capaz de narrarla, antes de eso: nada. En este caso, la muerte es aquél, en palabras de Agamben (2018), “evento que ya es siempre de palabra” (p. 26), que su acontecer es inescindible de su narración.

Garayalde (2024) sostiene que esta datación en bruto, esta pose desligada del afecto en la narración de Didion, logra como efecto justamente lo contrario y, en ese sentido, paradojalmente, es la encargada de construir todo el mecanismo afectivo. Es decir, Didion en su intento de alejarse afectivamente del suceso logra acentuar el carácter sumamente central que este posee en su vida. Sin embargo, también pueden reconocerse momentos de la narración en los cuales Didion se deja llevar y se sale de la pose de distancia absoluta que le permite trazar y sostener el uso del discurso médico y de la crónica. Son estos momentos los que permiten observar qué vínculo afectivo establece con el muerto, con la presencia de la ausencia que irrumppe en su vida —y no con aquella persona que era John cuando vivía. Por ejemplo, cuando relata la primera noche que pasa en la casa de ambos luego de la muerte de él:

Ahora me doy cuenta de que mi insistencia en pasar aquella primera noche sola era más complicada de lo que parecía, un instinto primitivo. Por supuesto que yo sabía que John había muerto. Por supuesto que yo ya le había comunicado la noticia definitiva a su hermano, y al mío, y al marido de Quintana. Lo sabía el *New York Times* y lo sabía el *Los Angeles Times*. Y sin embargo, yo no estaba preparada para aceptar que la noticia fuera definitiva: a cierto nivel seguía creyendo que lo sucedido todavía era reversible. Por eso necesitaba estar sola. (...) Necesitaba estar sola para que él pudiera volver. Aquel fue el principio de mi año de pensamiento mágico. (p. 30)

O, más adelante, cuando un amigo la insta a donar la ropa de su marido, ella toma el coraje para hacerlo, pero al ver sus pantuflas decide dejarlas en el mismo lugar ya que posee la certeza mágica de que él regresará y las necesitará. O incluso cuando cuenta que no permitió la donación de órganos de John porque eso implicaría reducirlo a la nada. Didion construye muy bien aquellas escenas en las que frente a la desaparición física del objeto amado, quien lo sobrevive se queda perdido, extraviado, indefenso, desconocido para sí, a la intemperie. Por las grietas de un discurso aséptico se cuela “la magia del pensamiento”, que muchas veces la impulsa a escribir cosas como: “¿Cómo podía volver John si le sacaban los órganos, cómo iba a volver si no tenía zapatos?” (p. 37). La distancia

autoimpuesta se borra a través del relato de aquellas fantasías, de aquellos pensamientos mágicos, que dan cuenta del nuevo vínculo que une a marido y mujer en la muerte. Estos toman la forma de gestos, de ideas, que plantean activamente la posibilidad de que el muerto, de algún modo, regrese. Y es justamente aquí, en el ingreso de la literatura, que el lenguaje empuja hacia lo más extremo sus límites y logra a pesar de, o mejor dicho, gracias a sus imposibilidades, narrar la experiencia de la muerte.

A partir de “Duelo y melancolía”, el famoso texto paradigmático de Freud (1917/1989), se comprendió al duelo como un trabajo a realizar por parte del sujeto que sobrevive ante la muerte de un otro importante para sí. En ese sentido, a lo largo de este período laborioso —e inconsciente— el sujeto debería terminar por constatar y tener la certeza de que el objeto de amor ya no existe y que puede sustituirlo por otro. Una vez llevada a cabo esta última etapa, el trabajo de duelo concluiría. Sin embargo, siguiendo la lectura y la crítica realizada por Jean Allouch en *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* (2011), el autor cuestiona lo sustituible del objeto bajo la premisa de que quien muere es irremplazable y esto permite repensar, entonces, el carácter que asume el objeto. Allouch recupera una idea de Jacques Lacan en relación con el duelo para reflexionar sobre esto: la noción de un objeto fundamentalmente, esencialmente, perdido. En ese mismo movimiento, Allouch se encarga de cuestionar, también, la prueba de realidad sostenida tan naturalmente por Freud como aquello que le permite al enlutado comprender que el objeto amado ya no existe más para posteriormente reemplazarlo. Lo hace a partir de la recuperación de lo que en Didion se entiende como “pensamiento mágico”, es decir, todos aquellos momentos en los que el sujeto tiene la certeza de estar viendo a quien murió, en un gesto, en un hábito, en una silueta o en un tono de voz. Es que, siguiendo al autor, efectivamente el objeto no se ha vuelto inexistente, sino que ha desaparecido y, por lo tanto, podría volver a aparecer en cualquier momento. De este modo, entonces, no sería posible probar la muerte de aquel que se ha perdido. Así, a partir de impugnar, de cierta manera, tanto la prueba de realidad como la noción de trabajo de duelo, Allouch construye una de las mayores críticas a la teoría de la sustitución en el duelo, orientada a destacar que el mismo es subjetivante precisamente porque no hay reemplazo y porque entonces hay una pura pérdida en el sujeto. De esta manera, el autor describe un estado de la cuestión de cierto modo incuestionable hasta ese momento en relación con el duelo para el psicoanálisis e invita a debatir, reflexionar y construir a partir de una relectura flexible de las categorías freudianas. Y, así, sostiene:

Contra un fondo de insatisfacción del duelo entonces aceptada, varias experiencias sin embargo diferentes (...) convergían hacia otra versión que sitúa hoy el duelo esencialmente como un acto sacrificial gratuito, que consagra la pérdida al suplementarla con un pequeño trozo de sí. (p. 23)

Allouch nombra al sacrificio gratuito del duelo como categoría para pensar cómo específicamente en este proceso el sujeto entrega siempre algo de sí junto con la ida del objeto: se trata de perder a alguien perdiendo un trozo de sí definitivamente. Y el autor define a ese “pequeño trozo de sí” como:

el objeto propiamente dicho de ese sacrificio de duelo, ese pequeño trozo ni de ti ni de mí, de sí; y por consiguiente, de ti y de mí pero en tanto que tú y yo siguen siendo, en sí, indistintos. (p. 10)

No se trata únicamente de a quién pierde el sujeto sino qué pierde con él. El muerto se lleva, o más bien se le entrega, aquello que el sujeto doliente creía ser para él. Y, de este modo, se trata de una pérdida sin compensación alguna, sin reemplazo, a secas; no hay sustitución posible.

Por eso mismo, justamente, quien sobrevive muere y renace: quien era cuando el objeto de deseo estaba con vida ya no existe, ahora su nueva relación con el muerto lo cambia todo de manera radical y absoluta. Didion pareciera hablar de esto cuando escribe:

Es la pena para la que el hombre ha nacido.

No somos animales salvajes e idealizados.

Somos seres mortales imperfectos, conscientes de esa mortalidad incluso cuando la apartamos a empujones, decepcionados por nuestra misma complejidad, tan incorporada que cuando lloramos a nuestros seres queridos también nos estamos llorando a nosotros mismos, para bien o para mal. A quienes éramos. A quienes ya no somos. Y a quienes no seremos definitivamente un día. (p. 150)

Esta reflexión no surge simplemente de constatar la propia mortalidad cada vez que un ser querido y cercano fallece, sino que también encierra la certeza de saber para siempre perdida una parte propia, suya, con cada muerto que se va. Algo, que a pesar de ser una parte se siente como un todo, irrecuperable. El yo ya no establece una relación de identificación consigo mismo; habita la indeterminación absoluta en la que se afirma la finalización de dos vidas, y no solo de una.

La vida de John Dunne finaliza, la de Joan Didion tal y como era también. Él seguirá, de alguna manera, vivo a través de aquello que haya transmitido y

dejado a sus seres queridos, propio de su carácter y personalidad. Ella, sobreviviente, es decir, quien se queda, sufrirá una doble pérdida: la del objeto amado y la del yo. En ese sentido, se comprende a la muerte como aquel acontecimiento trascendental al interior de una vida que adviene, atraviesa y modifica a su antojo. Giorgio Agamben en *Pinocho: Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas* (2022), postula que “lo que sucede en una iniciación es que un elemento humano y terrestre —la vida de un ser humano— se convierte en vehículo de una vivencia sobrehumana o divina, en la cual participa de alguna manera” (p. 25). En ese sentido, la pregunta que cabría realizarse es: ¿cuándo se inicia, en verdad, una vida? Porque si bien Didion no da inicio a su vida como tal a partir de ese episodio, se sucede una suerte de reinicio en el que el punto de partida, el *incipit*, es la muerte de su marido. Ese hecho a primera vista completamente externo a ella, se configura, a la vez, como profundamente interno. La muerte y el duelo conducen a la indeterminación del yo, la reestructuración completa de la subjetividad y, por lo tanto, la iniciación de un camino de aprendizaje a través del cual constituir, progresivamente, una nueva identidad.

Por eso mismo, más adelante, en *El año del pensamiento mágico*, la narradora se pregunta: “¿por qué yo seguía siendo tan incapaz de aceptar el hecho de que John hubiera muerto? ¿Acaso era porque yo no conseguía entender que le había pasado a él? ¿Acaso yo seguía interpretándolo como algo que me había pasado a mí?” (p. 62, el subrayado es nuestro). Es que, efectivamente, la muerte también le sucedió a ella. Es en ese sentido que puede ser recuperada la categoría de experiencia tal como la postula François Jullien (2017), como aquella que se relaciona con una dimensión interior y afectiva, que por lo tanto es acumulativa y que da cuenta, finalmente, de una capitalización de las experiencias que terminan por producir aprendizaje. Además, el autor sostiene que, a medida que se avanza en la vida, el objetivo de esta experiencia se va indeterminando y conlleva la necesaria pérdida de uno mismo. Se trata, en definitiva, de “esa experiencia decantada, ya no probatoria, sino discretamente destilada y que se acumula en silencio, de un sujeto que atraviesa la vida —y hasta el punto de que pueda emprender una segunda vida” (p. 73). Las experiencias, el aprendizaje adquirido, en su inevitable avance hacia adelante, terminan por convertir en imprecisa y nula la búsqueda de un objetivo final. Es que esta experiencia se constituye a partir de las vivencias recolectadas a lo largo del camino —es decir que el énfasis se halla puesto en el *durante* y no en el final de la vida. Y ese mismo discurrir implica también, al mismo tiempo, la pérdida de uno mismo. Esto último, siguiendo a Jullien (2017), se erige como condición necesaria para acceder

a una segunda vida dentro de la propia. Es decir que, según el autor, la acumulación de experiencia lleva, finalmente, en algún momento, a la disolución del yo y, en consecuencia, a la posibilidad de emprender una segunda vida, de reiniciar.

De este modo, la narrativa de Didion postula que el punto de quiebre y el umbral de acceso a esa segunda vida se da con el acontecimiento central de la muerte de su marido que significa, también, la muerte de sí misma, pero, al mismo tiempo, el nacimiento de otro yo que se da, particularmente, en la escritura. Así, esa subjetividad todavía desconocida para sí inicia un camino de aprendizaje en el lenguaje que implica aprender a ser este nuevo yo junto a la presencia de la ausencia del otro.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2018). *La aventura*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2022). *Pinocho. Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas*. Adriana Hidalgo Editora.
- Allouch, J. (2011). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. El cuenco de plata.
- Didion, J. (2015). *El año del pensamiento mágico*. Penguin Random House.
- Didion, J. (2021). *Por qué escribo. En Lo que quiero decir*. Penguin Random House.
- Didion, J. (2012). Sobre tener un cuaderno de notas. En *Los que sueñan el sueño dorado*. Penguin Random House.
- Freud, S. (1917/1989). Duelo y melancolía. En *Obras Completas. Tomo XIV*. Amorrortu Ed.
- Garayalde, N. (2024). Las retóricas del duelo. En M. Catalin (Ed.), 2023. *Veinte nuevas intervenciones sobre literatura y vida*. Editorial Municipal de Rosario.
- Jullien, F. (2017). De la experiencia. En *Una segunda vida. El cuenco de plata*.



BASURA SHAKESPEARIANA EN *FIN DE PARTIDA*

Chiara Ornella D'Ottavio*

Universidad Nacional de Rosario
chdottavio@gmail.com

Este trabajo se propone examinar algunos de los elementos shakespearianos que Samuel Beckett disemina en *Fin de partida* (1957). Estos pueden leerse como *basura cultural* (Adorno, 2003), de acuerdo con un procedimiento que se inscribe en una lógica intertextual propia del autor irlandés que desarma, rejerarquiza y desperdigia fragmentos de tradiciones filosóficas y literarias a lo largo de toda su producción. Consideramos, para comenzar, que existe un paralelo entre este procedimiento y la relación de los personajes beckettianos con los objetos que los rodean, los que también son percibidos de manera fragmentaria y resignificados por medio de su reutilización. Finalmente, nos centramos en los personajes de Hamm y Clov como particulares receptores de ciertos restos shakespearianos.

PALABRAS CLAVE: Beckett - Shakespeare - basura cultural - Fin de partida

Este trabalho propõe examinar alguns dos elementos shakespearianos que Samuel Beckett dissemina em *Fin de partida* (1957). Estes elementos podem ser lidos como *lixo cultural* (Adorno, 2003), segundo um procedimento inscrito na lógica intertextual própria do autor irlandês, que desarma, rehierarquiza e dispersa fragmentos de tradições filosóficas e literárias ao longo de toda a sua produção. Consideramos, para começar, que há um paralelo entre esse procedimento e a relação dos personagens beckettianos com os objetos que os

* Chiara D'Ottavio es estudiante avanzada del Profesorado y de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario). Desde el año 2023 se desempeña como ayudante alumna en la Parte Especial de Literatura Inglesa en la cátedra de Literatura Europea II. Desde el 2024 es estudiante del Traductorado Literario y Técnico-Científico en Inglés en el IES N.º 28 "Olga Cossettini". Es auxiliar de investigación en el proyecto "Los griegos y nosotros: diálogo entre el mito griego, la tradición clásica y las nuevas corrientes interpretativas", dirigido por la Dra. Marcela Ristorto y radicado en el Centro de Estudios Helénicos y de Tradición Clásica, Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Ha participado como expositora y organizadora de eventos académicos.

rodeiam, que também são percebidos de maneira fragmentária e ressignificados através de sua reutilização. Finalmente, centramos a atenção nos personagens de Hamm e Clov como especiais receptores de certos restos shakespearianos.

PALAVRAS CHAVE: Beckett - Shakespeare - basura cultural - Fin de partida

This paper will examine some of the Shakespearean elements that Samuel Beckett spreads throughout *Endgame* (1957). These could be interpreted as *cultural garbage* (Adorno, 2003), according to a technique that belongs to the Irish author's own inner logic, that dismantles, re-orders and scatters fragments of philosophical and literary traditions throughout his entire body of work. We will consider, to begin with, that there is a parallel drawn between this technique and the relationship that Beckett's characters establish with their surrounding objects. These objects are also perceived in a fragmentary way and are resignified through their reutilization. Then, we will focus on the characters of Hamm and Clov as specific recipients of these Shakespearean echoes.

KEY WORDS: Beckett - Shakespeare - cultural garbage - Endgame

1. ¿QUÉ ACTITUD ADOPTAR CON LOS OBJETOS?

En su artículo “Los objetos como vestigio de la ruina: las cosas en el teatro de Samuel Beckett”, Lucas Margarit (2019) señala que

la presencia de las cosas y la relación que los personajes establecen con ella devienen en una zona de significación que nos permitiría reconocer, por un lado, una teoría del conocimiento fallido y, por otro, una representación del paso del tiempo como degradación. (p. 1)

Es decir, la relación entre los personajes y los objetos en el escenario siempre va a estar dada por una imposibilidad de conocer en su totalidad el objeto —lo que implica, necesariamente, una particular relación de resignificación— y por una percepción del tiempo como factor degradador. Este último se va a hacer evidente tanto en el objeto como en el sujeto y, a la vez, en el vínculo —esto es, el modo en que establecen relaciones de conocimiento, de adaptación física en un espacio, de intimidad— entre ambos. Por las mismas razones, el sujeto tampoco puede acceder a su subjetividad más que fragmentariamente y nunca llega a conocerse a sí mismo. Desde un principio, el lenguaje implica siempre el fracaso a la hora de conocer el mundo, los objetos y los sujetos que lo habitan, puesto que es artificial e imperfecto, pero constituye el único medio con el que contamos para dar cuenta de la experiencia.

Ahora bien, la pregunta que surge ante la presencia de los objetos sería la misma que se hace el narrador en *El innombrable*: “Y con los objetos, ¿qué actitud adoptar con los objetos?” (Beckett, 1953/2016, p. 6). Como observa Margarit (2019), los objetos ya no se perciben en un sentido clausurado y monolítico, sino que, al igual que la experiencia del sujeto moderno, se fragmentan y se desparpantan en los diversos modos de establecer relaciones con el sujeto. Siguiendo el artículo mencionado anteriormente, podemos afirmar que estas relaciones están íntimamente ligadas a las nociones de uso y hábito, idea que el autor dublinés desarrolla en su ensayo *Proust* (1931/2008). En este escrito, Beckett entiende el hábito como “el nombre genérico de los incontables acuerdos contraídos entre los incontables sujetos que constituyen al individuo y sus incontables objetos correlativos” (p. 54). Es decir, el sujeto no permanece idéntico a sí mismo, sino que, debido al paso del tiempo, también se degrada y atraviesa, así, diversos momentos de subjetividad, en cada uno de los cuales establece diferentes pactos o acuerdos con los objetos. El uso, de esta manera, está dado por cada uno de aquellos acuerdos a lo largo del tiempo. Para Beckett (1931/2008), “la vida es una sucesión de hábitos, pues el individuo es una sucesión de individuos; al ser el mundo una proyección de la conciencia individual

(una objetivación de la voluntad individual, diría Schopenhauer), es necesario renovar continuamente el pacto” (p. 54). La renovación continua del pacto establecido con los objetos implica, inexorablemente, una resignificación de estos últimos, dado que tanto los sujetos como los objetos se ven degradados o alterados por el paso del tiempo. En “Intento de entender *Fin de partida*”, Adorno (2003) afirma: “La identidad pura se convierte en la de lo destruido, en la de sujeto y objeto en el estado de completa alienación” (p. 282). Esto trae aparejado, por otro lado, el problema de los límites del objeto: si el objeto pasa por diversos estadios de degradación a medida que el tiempo avanza y que sus pactos con los respectivos sujetos se renuevan, ¿en qué momento el objeto deja de ser lo que es? ¿Cuál es la identidad del despojo, del resto, con aquello que fue el objeto en su origen? Este conflicto se puede observar claramente en ciertos episodios de la novela *Mercier y Camier* (1946/1971), en los que la bicicleta de los protagonistas, progresivamente, va deteriorándose más y más hasta que surge la pregunta por la condición de bicicleta de ese despojo. Esto se puede apreciar especialmente en el diálogo que mantienen los personajes:

Recuerdo nuestra bicicleta, dijo Camier.

Subsiste, dijo Mercier, sólidamente encadenado a una reja, aquello que razonablemente puede subsistir, tras más de ocho días de lluvia incesante, de una bicicleta a la que han sustraído las dos ruedas, el sillín, el timbre y el portaequipaje. Y el reflector, añadió, casi lo olvido. Qué cabeza tengo.
(Beckett, 1946/1971, p. 123)

Así pues, si en Beckett las cosas son objetos determinados por el uso y el hábito (esto es, la repetición) y, consecuentemente, por un pasado, podríamos considerar, siguiendo a Margarit (2019), que el objeto pasado por el tamiz degradador del tiempo supone una historia que puede percibirse fragmentariamente en el discurso de cada personaje y en la resignificación que ello implica; es decir, en la reutilización que cada uno hace del resto o residuo de lo que fue en su origen cada cosa. Si bien, en definitiva, el sujeto no puede acceder al objeto en sí, sí puede acceder a fragmentos, a los restos y, como señala Margarit (2019), es el sujeto quien usa los restos como cosas aún útiles. La resignificación de los objetos se relaciona, entonces, con su *re-utilización*. Un ejemplo de esto puede encontrarse en *Molloy* (1951/1969), la primera novela de la trilogía beckettiana. Nos referimos al momento en el que el protagonista encuentra unas piedras que va organizando en sus bolsillos para alternar entre ellas a medida que las va chupando (pp. 85-91). Margarit (2019) sostiene que tal gesto

recomponer el sentido del desgaste como un artificio para reconfigurar su relación con el mundo exterior. Las piedras, en su uso, se resignifican, forman parte para el lector de un hábito novedoso que intenta recomponerse cada vez en algo diferente. (p. 5)

Así pues, el desgaste primero se haría evidente a través de la palabra que emplea el personaje para nominar los objetos, puesto que en vez de *pebbles* las llama *stones*; por otro lado, esa primera modificación luego se intensifica a través de la acción de organizar y chupar por turnos cada una de las piedras. De este modo, el sujeto recupera el objeto descartado a partir de una nueva perspectiva que le permite otorgar una utilidad particular al resto o residuo, en tanto que lo resignifica.

Tal como plantea Margarit (2019), en la obra de Beckett el estado de degradación que resulta del paso del tiempo es representado tanto por los objetos como por los sujetos. Sobre *Fin de partida*, obra que resulta de particular interés para abordar las problemáticas concernientes al vínculo sujeto-objeto, apunta lo siguiente: “Si estos objetos derruidos continúan siendo utilizados por Hamm y Clov, se debe a que no hay nada más en el mundo que pueda suplir la historia, ni nuevas cosas que puedan establecer nuevos vínculos con el mundo” (p. 5). Comprendemos, a partir de estas consideraciones, que se podría marcar cierto paralelismo entre los modos de vinculación sujeto-objeto en las obras beckettianas y las particulares operaciones intertextuales que lleva a cabo el autor, como veremos más adelante. En lo que respecta a *Fin de partida*, nos interesa detenernos no tanto en el uso que los personajes hacen de los objetos, sino en la operación que Beckett efectúa en y sobre los textos.

2. BASURA CULTURAL

Ahora bien, lo interesante de esta particular ley de conservación de los objetos (que no se crean ni se destruyen, sino que se transforman, esto es, se *descomponen*) es que puede pensarse en paralelo a lo que Adorno (2003) en “Intento de entender *Fin de partida*” define como la incorporación de una “basura cultural” (p. 270): a partir de este concepto, el autor plantea que la operación estética de Beckett consiste en recuperar diferentes elementos culturales para desmembrarlos, forzarlos y degradarlos, y subvertir así su sentido. En palabras de Adorno: “Lo que de filosofía ofrece Beckett él mismo lo degrada a basura cultural, lo mismo que las innumerables alusiones y fragmentos culturales que utiliza siguiendo la tradición de la vanguardia anglosajona” (p. 270). De este modo, la tradición ingresa a su obra de forma rota y fragmentaria, lo que resulta en una desjerarquización y rejerarquización de la tradición misma. En tanto que

la lectura de un texto también es una experiencia afectada por el paso del tiempo y la condición desvalida de la memoria, no se puede obtener de ella sino pedazos, restos, un *detritus textual*; Beckett, así pues, toma de cada lectura los elementos que tiene cerca, los motivos e ideas que resuenan en él, y los reduce, los reordena y los yuxtapone para hacerlos ingresar en su proyecto estético. De este modo, para Adorno, esta degradación de los elementos culturales es, paradójicamente, la forma en que “la cultura empieza a florecer” (p. 270) en la obra del dublinés. Beckett, por lo tanto, desmiembra lecturas e incorpora esos restos, ese *detritus*, como fragmentos reorganizados, pero no sistematizados; recordemos, una vez más, la voz del narrador en *El innombrable*: “Lo que hay que evitar, no sé por qué, es el espíritu sistemático” (Beckett, 1953/2016, p. 6). Como apunta Adorno, en Beckett no hay un afán de sistematización puesto que no hay un programa, es decir, no hay un orden ni un sentido último que pueda extraerse de la obra. Por esta razón, todo lo que podemos aprehender de ella son fragmentos, restos, el *detritus* de tradiciones desarmadas y resignificadas en un proceso de desjerarquización y rejerarquización.

En este sentido, entonces, podemos aventurarnos a hipotetizar que Beckett hace el mismo uso de la tradición que el uso que sus personajes hacen de los objetos que se les presentan. Es decir, Beckett se encuentra con tradiciones, o, más bien, fragmentos y restos de tradiciones —puesto que nunca podemos acceder por completo a una obra, así como no podemos acceder por completo al pasado— y los reutiliza: los desorganiza, los degrada, los renombra, los reordena y los dispersa en su obra. La desjerarquización, particularmente, puede entenderse en conjunción con lo que Adorno (2003) llama una “técnica de la inversión” (p. 309). Si retomamos el ejemplo de la bicicleta de *Mercier y Camier*, podemos reparar en el hecho de que no solamente queda un resto completamente diferente a lo que en un inicio fue la bicicleta, sino que además ese resto se invierte: “La he puesto al revés, por cierto. No sé por qué. ¿Y se aguanta igual?, dijo Camier. Oh, sí, muy bien, dijo Mercier” (Beckett, 1946/1971, p. 124).

El tratamiento que Beckett hace de ciertos materiales residuales de la tradición se aproxima, por lo tanto, al modo en que los objetos son percibidos y modificados por los personajes en sus obras.

3. BASURA SHAKESPEARIANA

La figura de Shakespeare se hace continuamente presente en la obra beckettiana por medio de citas y alusiones, de reescrituras y de reformulaciones, es decir, por medio de este procedimiento de recuperar los residuos y reacomodarlos. A partir de esta consideración de la basura cultural en Beckett, nos interesa detenernos

en el *detritus* shakespeariano que aparece en *Fin de partida* —publicado por primera vez en francés en 1957 y traducido al inglés por Beckett en 1958—, particularmente en los personajes de Hamm y Clov.

El personaje de Hamm es el caso paradigmático en el que podemos apreciar la operación de desmembrar, extraer y reorganizar que Beckett lleva a cabo con la tradición. Por un lado, Hamm remite a la decadencia de Lear y a su terquedad que está dada por el insistente deseo de permanecer en el centro. Tal como observa Patrick Murray (1969) en su artículo *Samuel Beckett and tradition*, las afirmaciones del ciego Hamm desde su sillón son reminiscentes a las de Lear después de su abdicación, particularmente cuando se radica con sus hijas: Hamm, aunque ya no tiene ningún tipo de poder, por hallarse imposibilitado físicamente, todavía quiere dominar, y continuamente da órdenes a Clov. Adorno (2003) observa en esta dinámica de los personajes la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, que le parece objeto de burla más que de elaboración formal según la usanza de la estética tradicional, puesto que se vincula con el aspecto paródico de la obra beckettiana, lo que él entiende como “la utilización de formas en la época de su imposibilidad” (p. 292); es decir, con la desjerarquización o subversión que Beckett hace de la tradición. Un pasaje en el que se puede apreciar esta reminiscencia de la condición de tirano degradado de Lear es el diálogo que sigue a la escena de la vuelta al mundo:

HAMM: Condúceme a mi sitio. (*Clov conduce el sillón a su sitio, lo detiene.*)
¿Es aquí mi sitio?
CLOV: Sí, tu sitio es aquí.
HAMM: Estoy justo en el centro.
CLOV: Voy a medir.
HAMM: ¡Aproximadamente! ¡Aproximadamente!
CLOV: Aquí.
HAMM: ¿Estoy más o menos en el centro?
CLOV: Creo que sí.
HAMM: ¡Crees! ¡Colócame justo en el centro!
CLOV: Voy a por una cinta métrica.
HAMM: ¡A ojo! ¡A ojo! (*Clov desplaza el sillón insensiblemente.*) ¡Justo en el centro! (Beckett, 1957/2006, p. 225)

En tanto que nos remite a Lear, podemos también pensar en su personaje espejo, Gloucester, en quien la ceguera no es ya metafórica como la de Lear, sino real, física, como la de Hamm. Además, por causa de esta ceguera el personaje beckettiano se deja llevar por las ilusiones que en ocasiones le hace Clov, del mismo modo que Gloucester cae ante las descripciones e indicaciones que Edgar

le hace en las colinas de Dover. Este es el caso de la escena en que Clov le entrega a Hamm un perrito de felpa:

HAMM: ¿Se tiene en pie?

CLOV: No lo sé.

HAMM: Prueba. (*Devuelve el perro a Clov, quien lo posa en el suelo.*) ¿Qué?

CLOV: Espera. (*Agachado, intenta que el perro se mantenga en pie, no lo consigue, lo deja. El perro cae de lado.*)

HAMM: ¿Y ahora, qué?

CLOV: Se sostiene (Beckett, 1957/2006, p. 233)

Lo mismo sucede hacia el final de la obra, cuando Clov decide irse, pero acaba por quedarse inmóvil en la puerta, mientras que Hamm cree que ya se ha ido, confiando en su silencio, y se coloca el pañuelo en la cara.

Por otro lado, también comparte con las dos malvadas hijas de Lear, Goneril y Regan, y Edmundo, el hijo de Gloucester, el característico desprecio hacia los progenitores por haberle dado la existencia. En este sentido, Nagg y Nell son tratados explícitamente como basura: por un lado, conviene notar que sus cuerpos están metidos en tachos con aserrín y, en ocasiones, también se los designa por ese nombre. De esta manera, los roles familiares aparecen invertidos y degradados, por lo que el trato de Nagg hacia Hamm es como el de un niño hacia su padre y viceversa:

HAMM: ¡Cerdo! ¿Por qué me engendraste?

NAGG: No podía saberlo.

HAMM: ¿Qué? ¿Qué es lo que no podías saber?

NAGG: Que saldrías tú. (*Pausa.*) ¿Me darás un dulce?

HAMM: Después de que me hayas escuchado.

NAGG: ¿Lo juras? (Beckett, 1956/2006, p. 238)

Este tratamiento degradado puede pensarse como parte de la técnica de la inversión que, según Adorno (2003), teje toda la obra: de esta manera, los viejos se comportan como niños, que no pueden valerse por sí mismos, y los hijos como figuras de autoridad, que deciden si dar o no el alimento a sus progenitores. Tal como señala Adorno, Beckett toma al pie de la letra la frase coloquial según la cual hoy en día “se tira a los viejos al tacho de basura”. Margarit (2003), por su parte, señala que la imagen de los padres en los tachos apela a una cosificación del cuerpo y del sujeto que responde a la naturaleza degradada que los rodea, en la que todo se corrompe como los restos que tiramos a la basura. Esta presentación de los ancianos como basura también se inserta en la lógica del *detritus*: son restos, pero están ahí, ¿qué deberíamos hacer con ellos?

Además, Hamm comparte ciertas características con el personaje principal de *La tempestad*, Próspero, ya que ambos detentan el poder en sus respectivas obras como tiranos degradados y son también quienes reconstruyen el pasado a modo de relato (Margarit, 2003). Del mismo modo en que Próspero le cuenta a su hija, Miranda, las desgracias del pasado, Hamm construye mentalmente un relato y obliga a Nagg, su padre, a escucharlo, invirtiendo una vez más los valores del binomio padre-hijo. Además, allí reside precisamente la nueva utilidad que Hamm halla en lo que queda de su gastado padre, permitiéndonos responder la pregunta que nos hacíamos anteriormente: la función que desempeña ese *detritus* que constituye el cuerpo degradado e inmóvil de Nagg es la de un auditorio. En cuanto al relato de Hamm, también puede pensarse como la historia que antecede a la obra, puesto que los hechos que expone a su padre y a Clov parecen identificarse con la llegada de este último a la casa. Como destaca Margarit (2019), tanto el relato de Próspero como el de Hamm, comparten el tópico de un pasado de bienestar que se ha perdido y reconstruyen parte de la historia de los personajes a la que no accedemos: la pregunta por cómo llegaron allí.

También el empleo de los nombres nos da la pauta de la reutilización de un despojo: así como Molloy (1951/1969) daba un nuevo nombre a los guijarros, Beckett mutila el nombre Hamlet y lo adjudica a su personaje, Hamm. De esta manera, anclado a su trono de cuatro ruedas y en medio de aquel asfixiante cuarto, el personaje beckettiano parece ser una constatación de la célebre frase del príncipe danés: “¡Oh, Dios mío! Pudiéranme encerrar en una cáscara de nuez y me creería rey del infinito universo” (Shakespeare, 1603/1985, p. 54). Hamm, en una puesta en acto de la cita, reina en la cáscara de nuez que constituye la reducida y grisácea habitación de *Fin de partida*.

El personaje de Clov, por su parte, reúne retazos del bufón sin nombre de *El rey Lear*. Consideremos, en primer lugar, que Clov es una mutilación de *clown* (Adorno, 2003), así como Hamm es una mutilación de Hamlet. Por otro lado, en cuanto a su función, la principal identificación con el bufón de Lear se ligaría a que está habilitado para decir ciertas cosas que Hamm no puede ver, debido a su ceguera y a su inmovilidad (ambas expresiones físicas de lo que en Lear es terquedad): Clov, así pues, es el que puede acercarse a las ventanas, el que puede verificar que no quedan mantas ni galletas ni calmantes; es el que puede asegurarle a Hamm, riendo, que no están a punto de significar nada. Clov es un payaso; sin embargo, es más desgraciado que Hamm, como advierte Kott (2007) en el capítulo titulado *El rey Lear o Fin de partida* en su clásico *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. La situación de un bufón es ambigua y se caracteriza por contradicciones internas que nacen de la discrepancia entre el oficio y la filosofía.

El oficio de bufón, como el de intelectual, consiste en ofrecer entretenimiento a los príncipes; su filosofía, decir la verdad, desmitificar las cosas (Kott, 2007). Por otro lado, también reúne ciertas características de los servidores de Próspero (Margarit, 2003): con ambos comparte la calidad de sirviente. Con el personaje de Calibán comparte ciertas características de deformidad corporal y a su vez es el hombre de confianza del amo (papel que desempeña Ariel en la obra de Shakespeare). La actitud ambivalente de Clov entre seguir respondiendo a su amo o abandonarlo será sugerida en el final de la obra, cuando tras su promesa de irse se mantiene inmóvil y en suspenso. Es decir, esta actitud nos lleva a preguntarnos si Clov puede ser realmente libre, pregunta que también recae sobre los servidores de Próspero, tal como lo apunta Margarit (2003). Sin embargo, la inmovilidad de Clov —que no está dada por su condición física, como en el resto de los personajes— también puede verse desde el comienzo de la obra:

HAMM: Bien, márchate. (*Apoya la cabeza en el respaldo del sillón, permanece inmóvil. Clov no se mueve. Suspira profundamente. Hamm se reincorpora.*) Creí haber dicho que te marcharas.

CLOV: Lo intento. (*Se dirige hacia la puerta, se detiene.*) Desde que nací (Beckett, 1957/2006, p. 218)

La inmovilidad, por su parte, es un recurso muy frecuente en las obras de Beckett que se vincula de manera muy estrecha con el motivo de la imposibilidad: ante la búsqueda de una salida, se presenta la imposibilidad de irse, que, en el caso de Clov, no tiene nada que ver con una imposibilidad física. Esta paradoja del querer y no poder, del pensamiento que continuamente se afirma y se niega, tiene también su expresión en el movimiento de avance y retroceso que Clov realiza hacia el final de la obra, cuando toma la decisión de irse, pero inmediatamente vuelve. Lo que en la obra de teatro podemos observar de manera física y gestual se encuentra como resto de un pensamiento en el clásico cierre de *El innombrable*: “Hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir” (Beckett, 1953/2016, p. 155). El par antinómico imposibilidad/obligación es de una centralidad incuestionable en la poética beckettiana. Respecto de este, los *Tres diálogos*, publicados a partir de la correspondencia con Georges Duthuit, resultan pertinentes para comprender la mirada de Beckett sobre esa tensión dentro del mismo arte literario: “No hay nada que expresar, nada con qué expresar, ninguna base de expresión, ninguna capacidad para expresar, ningún deseo de expresar, junto a la obligación de expresar” (Beckett, 1949/2008, p. 104). En el contexto de posguerra, esta idea podría inscribirse también dentro de la pregunta por el arte luego de la tragedia: ¿Cómo y qué decir cuando no ha quedado nada? ¿Cómo

avanzar cuando es imposible? Es, desde ya, el mismo impedimento que ofrece el lenguaje: imperfecto, fragmentario y artificial, pese al propósito de comunicar, no puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia.

Todos estos fragmentos shakespearianos que hemos recuperado a lo largo del trabajo parecen estar articulados por una frase de *El rey Lear* que resulta particularmente afín a la lógica de la degradación que tiñe toda la obra beckettiana: nos referimos al momento en el que Edgar encuentra a su padre ciego, antes de acompañarlo hacia los acantilados de Dover, y, en un aparte, se pregunta: “¡Oh dioses! ¿Quién puede decir: ‘Estoy en lo peor’? (...) Y todavía puedo estar peor; lo peor no dura un instante más del tiempo preciso para decir: ‘Esto es lo peor’” (Shakespeare, 1605/1991, pp. 588-589). Este pasaje fue anotado por Beckett en su cuaderno de notas *Sottisier*, de acuerdo con Dirk Van Hulle (2023), quien también considera que *Worstward Ho* puede ser leída como un ejercicio de estilo sobre este tema; en este mismo sentido puede leerse una de las *mirlitonades* que mejor sintetiza el pensamiento de Beckett acerca de este tópico: “en fase/ le pire/ jusqu'à ce/ qu'il fasse rire” (Beckett, 2002, p. 176).

En cuanto a *Fin de partida*, toda la obra consiste en una sucesión de degradaciones y de “peores”: lo observamos en los cuerpos de los personajes, que van en una escala desde Clov con su deformidad física hasta Nagg y Nell en los tachos de basura. También se percibe esta degradación acumulativa en la continua falta de elementos: a medida que avanza la obra se acaban las galletas, las mantas, los calmantes. Por último, la idea recurrente de la imposibilidad de una salida, de un cambio, termina por cerrar este infierno descendente en el que la situación todavía podría ser peor, y ese es el único alivio.

Por todo lo mencionado hasta aquí, entendemos que el alcance de los procedimientos residuales que lleva a cabo el autor cobra mayor dimensión si se consideran tanto en su conjunto como en el caso particular de cada residuo cultural. De acuerdo con Margarit (2003), Beckett da lugar a relaciones intertextuales cruzadas en las que los elementos terminan por alejarse todavía más de su dimensión primera; tales relaciones complejizan de manera significativa a los personajes beckettianos. La idea de elementos de la tradición que son alejados de su dimensión primera es a lo que aludimos anteriormente como desjerarquización; precisamente, la operación de Beckett consiste en quebrar aquel *detritus* de la tradición, quitarlo de su contexto e insertarlo en un conjunto de materiales residuales. Si bien cada elemento es desmembrado y alejado de su primer contexto, no debemos dejar de pensar que es luego rejerarquizado y acoplado a un conjunto que se encuentra constituido por muchos otros elementos y residuos. Allí es donde reside la riqueza de los procedimientos

residuales que emplea el autor en cuestión: no se trata de meras alusiones o referencias, sino, muy por el contrario, de una reutilización y resignificación de materiales que provienen de sitios muy diversos, pero que son empleados en la construcción de una poética propia.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo hemos reparado en algunos de los elementos shakespearianos que Beckett recupera como fragmentos asistemáticos en *Fin de partida* y los hemos entendido como parte de un procedimiento que se caracteriza por desmembrar y desjerarquizar tradiciones filosóficas o literarias para rejerarquizarlas y diseminarlas en el texto propio. Esto forma parte de una lógica que también puede observarse en el tratamiento que los personajes beckettianos hacen de los objetos, que son percibidos fragmentariamente y, por lo tanto, resignificados en algo nuevo a partir de su reutilización. Como ya mencionamos, el vínculo entre los sujetos y los objetos está dado por las nociones de uso y hábito, que conllevan una continua renovación, debido al factor degradador del tiempo y a la imposibilidad de conocer completamente al objeto en cuestión, íntimamente relacionada con el anterior.

En el caso de la obra abordada, *Fin de partida* (1957/2006), nos interesó atender a este procedimiento, sobre todo a partir de dos personajes que se presentan como receptores de los restos y fragmentos shakespearianos. Tanto en el personaje de Hamm como en el de Clov pudimos comprobar una desjerarquización de personajes shakespearianos a base de la mutilación de sus nombres, su degradación física y moral, y la combinación de diversos caracteres que resultan en una rejerarquización y, por lo tanto, reutilización de la basura shakespeariana rescatada por Beckett.

Finalmente, entendemos que este procedimiento enriquece la obra beckettiana, que no solo se caracteriza por el desmembramiento y la descomposición, sino también por esa particular manipulación de los materiales residuales, lo que implica una necesaria resignificación de los restos para volverlos parte del propio proyecto estético.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). Intento de entender *Fin de partida*. En *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (Trad. A. B. Muñoz). Akal.
- Beckett, S. (1946/1971). *Mercier y Camier* (Trad. F. de Azúa. Obra original publicada en 1946). Lumen.
- Beckett, S. (1951/1969). *Molloy* (Trad. Pedro Gimferrer. Obra original publicada en 1969). Lumen.
- Beckett, S. (2002). *Obra poética completa* (Trad. J. Talens). Hiperión.
- Beckett, S. (1957/2006). *Fin de partida*. En *Teatro reunido* (Trad. A. M. Moix. Obra original publicada en 1957). Tusquets Editores.
- Beckett, S. (1931/2008). Proust y Tres diálogos. En *Proust y otros ensayos* (Trad. M. Fuentealba. Obra original publicada en 1931). Universidad Diego Portales Ediciones.
- Beckett, S. (2016). *El innombrable* (Trad. Matías Battistón. Obra original publicada en 1953). Ediciones Godot.
- Kott, J. (2007). *El rey Lear* o *Fin de partida*. En *Shakespeare, nuestro contemporáneo* (Trad. K. O. Sonnenberg y S. Trigán. Obra original publicada en 1968). Alba.
- Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Atuel.
- Margarit, L. (2019). Los objetos como vestigio de la ruina: las cosas en el teatro de Samuel Beckett. En *III Jornadas de Literatura Inglesa de la UBA: Estéticas de lo residual en las producciones culturales inglesas*. <http://eventosacademicos.filob.uba.ar/index.php/JLI/IIIJLI/paper/view/4862>
- Murray, P. (1969). Samuel Beckett and tradition. En *Studies: An Irish Quarterly Review*, 58, (230), 166-178.
- Shakespeare, W. (1603/1985). *Hamlet* (Trad. G. Macpherson. Obra original publicada en 1603). Losada.
- Shakespeare, W. (1605/1991). *El rey Lear*. En *Obras completas. Tomo II* (Trad. L. Astrana Marín. Obra original publicada en 1605). Aguilar.
- van Hulle, D. (2023). *Beckett y Shakespeare acerca de la nada, o lo que sea que acecha detrás del velo* (Trad. S. Silvestrin). En *Beckettiana*, 19 (1), 29-38.
<https://doi.org/10.34096/beckettiana.n19.1260>



MIRADAS SOBRE EL TIEMPO Y LA MODERNIDAD EN *LA TIERRA NATAL* (1886) Y *PAISAJES CORDILLERANOS* (1910)

Serena Guaita*

Universidad Nacional de Rosario
sereguaitao2@gmail.com

María Victoria Wyse†

Universidad Nacional de Rosario
viky.wyse@gmail.com

En el presente trabajo problematizaremos los diferentes posicionamientos frente a la modernidad que postulan Juana Manuela Gorriti en *La Tierra Natal* (1886) y Ada María Elflein en *Paisajes Cordilleranos* (1917). Para esto, consideraremos la modernidad desde el punto de vista de Julio Ramos (1989), quien plantea el proceso de modernización en América Latina como un fenómeno desigual y problemático, particularmente en el campo literario, debido a la deficiente autonomización de éste. Partiendo de esta base, analizaremos las distintas miradas sobre el tiempo que postulan las autoras. Por un lado, Gorriti presenta una mirada retrospectiva en su relato, ya que ella constantemente evoca recuerdos y anécdotas de un pasado lejano al proceso de modernización que se estaba produciendo en el contexto de escritura de la obra. Por otro lado, Elflein sostiene una mirada prospectiva en su obra, es decir, que mira hacia el futuro, hacia el progreso del país y la modernización de este. Esto se debe a que Elflein escribió su texto en un contexto en el que la modernización estaba más desarrollada y establecida. Gorriti, en cambio, escribió su texto veintiocho años antes, cuando el proceso de modernización recién comenzaba. Entonces, en la vuelta a su tierra natal ella se encuentra con los cambios que está provocando la

* Serena Guaita estudió la Licenciatura en Letras desde el año 2021 hasta el 2024 en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente, se encuentra estudiando otra de las propuestas de esta misma universidad.

† María Victoria Wyse es estudiante avanzada del Profesorado y de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Inició la carrera en el año 2020 y, actualmente, se encuentra cursando las últimas materias del profesorado. Se desempeña como Ayudante alumna de la cátedra de Análisis del Texto en la comisión 2 desde el año 2024.

modernización y, a partir de esto, mira con nostalgia el pasado y critica varios aspectos de ese presente moderno.

PALABRAS CLAVE: modernidad - escritoras argentinas - mirada - tiempo - modernización

No presente trabalho, problematizaremos os diferentes posicionamentos frente à modernidade postulados por Juana Manuela Gorriti em *La Tierra Natal* (1886) e por Ada María Elflein em *Paisajes Cordilleranos* (1917). Para isso, consideraremos a modernidade segundo o ponto de vista de Julio Ramos (1989), que propõe o processo de modernização na América Latina como um fenômeno desigual e problemático, particularmente no campo literário, devido à sua deficiente autonomização. Partindo dessa base, analisaremos os diferentes olhares sobre o tempo postulados pelas autoras. Por um lado, Gorriti apresenta um olhar retrospectivo em seu relato, pois ela evoca constantemente lembranças e anedotas de um passado distante do processo de modernização que se estava produzindo no contexto de escrita da obra. Por outro lado, Elflein sustenta um olhar prospectivo na sua obra, ou seja, voltado para o futuro, para o progresso do país e a sua modernização. Isso se deve ao fato de que Elflein escreveu seu texto em um contexto no qual a modernização estava mais desenvolvida e consolidada. Gorriti, por sua vez, escreveu seu texto vinte e oito anos antes, quando o processo de modernização apenas começava. Assim, no retorno à sua terra natal, ela se depara com as mudanças que a modernização está provocando e, a partir disso, olha com nostalgia para o passado e critica vários aspectos desse presente moderno.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade - escritoras argentinas - olhar - tempo - modernização

In this paper we will question the different stances on modernity that Juana Manuela Gorriti and Ada María Efflein have in *La Tierra Natal* (1886) and *Paisajes Cordilleranos* (1917). To achieve this, we will consider modernity from Julio Ramos' (1989) point of view, which states that the modernisation process in Latin America is an unequal and problematic phenomenon, especially in the literary field, due to its deficient autonomy. On the basis of this, we will interpret the authors' different views on time. On the one hand, Gorriti shares a look back in her story, she is constantly evoking memories and anecdotes of a far away past in the face of the modernisation process that was happening while she was writing *La Tierra Natal* (1886). On the other hand, Efflein shares a look forward in her work, that is, she is looking onto the future, onto her country's progress and its modernisation. This is due to the fact that Efflein wrote *Paisajes*

Cordilleranos (1917) during a time in which modernisation was already established and developed, whereas Gorriti wrote her book twenty eight years prior, when this process was only starting. Then, in her return to her homeland, she encounters the changes brought by modernisation and, therefore, looks back to the past with longing and criticises various aspects of the modern present.

KEY WORDS: *modernity - Argentinian writers - view - time - modernisation*

1. INTRODUCCIÓN

Ángel Rama (1983) llama al período de tiempo entre los años 1870 y 1910: “el período de modernización”. Este período se caracterizó por el progreso de los países que se habían independizado políticamente junto con la inserción de ellos en la economía mundial. La modernización produjo muchos cambios como el crecimiento demográfico de la población debido a la inmigración masiva, la urbanización, el surgimiento de nuevas formas de transporte como el ferrocarril y el automóvil, el desarrollo de los medios de comunicación que posibilitaron una mayor conexión con los países extranjeros, entre otros.

Los cambios en este período también influyeron en la literatura porque se comienza a producir la autonomización de la literatura y la profesionalización de los escritores. En otras palabras, la literatura busca precisar su campo de autoridad social y el letrado empieza a correrse de su lugar tradicional vinculado a los Estados para ser, de manera incipiente, un escritor independiente y profesional.

Cabe destacar que, en América Latina, este proceso fue diferente al de la modernización literaria de sociedades capitalistas avanzadas como las europeas. Esto se debe a que, como propone Ramos (1989), en este lugar, la modernización fue un fenómeno “desigual”. Particularmente, la autonomía e institucionalidad del campo literario en América Latina eran sumamente problemáticas debido a diversos obstáculos que tenían que ver con la falta de integración nacional y las resistencias culturales por parte de las comunidades locales. Fue por esto que el proceso de institucionalización del campo se vio imposibilitado. Incluso en sus instancias más autónomas o “puras”, la producción intelectual latinoamericana se distinguía, principalmente, por una heterogeneidad de discursos, una multiplicidad de roles. Se generó así un campo literario cuya autoridad política no cesó de manifestarse. Consecuentemente, Ramos (1989) propone que la categoría de escritor moderno en América Latina resulta problemática y que la heterogeneidad formal de la literatura latinoamericana podría ser la manifestación de este fenómeno desigual:

el análisis de las aporías irreductibles que hasta hoy ha confrontado la autonomización literaria quizás podría contribuir a explicar la heterogeneidad formal de la literatura latinoamericana, la proliferación, en su espacio, de formas híbridas que desbordan las categorías genéricas y funcionales canonizadas por la institución en otros contextos. (p. 55)

Es en este contexto de modernidad, desigual y conflictivo, en el cual las escritoras argentinas Juana Manuela Gorriti y Ada María Elflein escribieron sus obras.

1.1. JUANA MANUELA GORRITI

Nació en 1818 en Horcones, Salta, donde pasó su niñez. Su padre fue diputado representante de Salta en el Congreso de Tucumán cuando se declaró la Independencia el 9 de julio de 1816. Asimismo, fue gobernador de la provincia de Salta y amigo personal del Gral. Güemes. En 1831 su familia se vio obligada a emigrar de Horcones y Miraflores y radicarse en Bolivia debido a un enfrentamiento entre el padre de Gorriti y el federal Facundo Quiroga. Fue en Bolivia donde ella creció y estudió.

1.2. ADA MARÍA ELFLEIN

Nació en 1880 en Buenos Aires y fue hija de inmigrantes alemanes. Se recibió de maestra y de bachiller en 1900, además de estudiar idiomas. Realizó traducciones para el Gral. Bartolomé Mitre y fue maestra de los hijos de Vicente Fidel López. A partir de esto, aumentó su interés por la literatura y logró incorporarse al cuerpo de redacción de *La Prensa*. Fue en el folletín de este diario donde publicó sus relatos históricos, artículos periodísticos y sus cuentos. Entre estas obras, publicó *Paisajes Cordilleranos* en 1910.

1.3. RELATOS DE VIAJE DE LAS AUTORAS

Ada María Elflein escribió obras como *Leyendas Argentinas* (1906), *Cuentos Históricos Nacionales* (1911) y *Paisajes Cordilleranos* (1917) en su juventud, cuando el proceso de modernización estaba más consolidado, es decir, que ya tenía varios años de expansión y de desarrollo en Argentina. Gorriti, en cambio, escribió sus obras en los 80, es decir, siendo ya adulta y al inicio de este período de modernización. Esto se debió a que ella volvió a Buenos Aires luego de varios años de exilio y fue allí donde recopiló e imprimió su producción y también escribió la mayoría de sus obras. Fue en ese momento cuando realizó el viaje desde Buenos Aires a Salta en ferrocarril, que es relatado en *La Tierra Natal* (1889). Ella emprendió este viaje con el objetivo de visitar el lugar donde vivió su infancia. Debido a esto, en su obra evoca recuerdos de anécdotas del pasado y rememora cómo eran esos lugares antes de que se produjera el proceso de modernización. Es así que Gorriti presenta una mirada retrospectiva sobre el

tiempo, esto es, que mira con nostalgia el pasado y realiza diversas críticas a ese presente de cambios.

Por otro lado, Elflein en *Paisajes Cordilleranos* relata el viaje que realizó entre 1913 y 1918 por los lagos de la Patagonia argentina. Este viaje fue financiado por el diario *La Prensa* y lo llevó a cabo siendo acompañada por otras mujeres. Al igual que Gorriti, ella utilizó medios de transporte modernos ya que viajó en ferrocarril desde Buenos Aires a Zapala y recorrió San Martín de los Andes, Bariloche y Neuquén en automóvil. En su obra ella compone los paisajes, los lagos, narra historias y describe su experiencia viajando en los distintos medios de transporte. Además, al final, realiza un itinerario de viaje para aquellos quienes desean visitar esos lugares.

Sin embargo, esta autora, a diferencia de Gorriti, presenta una mirada prospectiva en su obra, ya que al narrar su viaje está constantemente comentando los cambios y progresos que se pueden realizar en esas tierras en el futuro. Tiene en cuenta el desarrollo del turismo y narra una experiencia de viaje positiva y placentera en vehículos modernos.

En base a estos postulados, desarrollaremos en este trabajo las diferentes perspectivas sobre el tiempo y la modernidad que presentan estas autoras en sus obras. En principio, presentaremos la influencia de la modernidad que se presenta en ambos textos. Luego, postularemos las ideas de Graciela Batticuore (2005) y de Natalia Crespo (2011) sobre la mirada retrospectiva del tiempo que plantea Gorriti en su obra y justificaremos con fragmentos de esta. A partir de esto, compararemos esta mirada hacia el pasado con la mirada hacia el futuro que muestra Elflein en *Paisajes Cordilleranos* trabajando con citas de la obra. Una vez realizado el contraste, brindaremos una conclusión sobre el tema abordado.

2. LA MODERNIZACIÓN EN LA TIERRA NATAL (1889) Y PAISAJES CORDILLERANOS (1910)

Como ya fue mencionado anteriormente, ambas autoras escribieron sus obras durante el periodo de modernización, por lo que los cambios que se presentaron en este período se ven representados en los textos. Por ejemplo, el uso de medios de transporte modernos como el ferrocarril o el automóvil: “aún nos separan de los lagos centenares de leguas que recorreremos en tren y en automóvil” (Elflein, 2019/1910, p. 144); “divertíame escuchando las conversaciones que de un extremo al otro del wagon, se cruzaban entre los viajeros” (Gorriti, 2011/1886, p. 28). Otro de los cambios de la modernidad que se presenta en los textos es el crecimiento de las ciudades: “¡Salta! ¡Qué bella estaba! ¡Qué engrandecida!”

(Gorriti, 2011/1886, p. 48); “Zapala no cuenta más de cuatro o cinco años de existencia. Tiene comisaría, correos y telégrafos” (Elflein, 2019/1910, p. 118).

Además, ambas muestran ciertos aspectos positivos respecto al progreso en la modernidad. Por ejemplo, en el capítulo LIII de su obra, Gorriti exclama: “no debo llorar sino dar gracias a Dios por no haber encontrado aquí, tras tan largos años de ausencia, ni para la mirada, ni para el alma, una sola decepción” (2011/1886, p. 120). Se puede leer en esta cita que se siente feliz y satisfecha por haber vuelto a su tierra natal y se encuentra conforme con esa visita. De la misma forma, Elflein sostiene que Zapala es un “emporio de una región ganadera de porvenir; tiene actividad comercial y como punta de rieles, la vida que le da el ferrocarril” (2019/1910, p. 102). Por lo tanto, resalta en su relato los cambios positivos que brindó el proceso de modernización.

Asimismo, tanto Gorriti como Elflein escribieron relatos de viaje a partir de su visita a distintos lugares del país. El empleo de este género también puede ser considerado como una característica impulsada por el avance de la modernidad, teniendo en cuenta lo que postula Ramos (1989): “Más allá de la curiosidad turística, ya a mediados de siglo el relato de viajes era una de las formas privilegiadas de los discursos sobre la modernidad en América Latina” (p. 264).

Sin embargo, la siguiente cita de la obra de Gorriti permite marcar un contraste: “El progreso, invadiéndolos, habíalos grandemente embellecido” (2011/1886, p. 39). En esta se puede notar que, si bien los lugares que ella contempla estaban “embellecidos”, el progreso los “invade”. Esto se debe a que, a pesar de que las dos autoras presentan miradas positivas sobre la modernidad, en la obra de Gorriti se presentan reiteradas críticas al progreso y una mirada constante hacia el pasado. Ella demuestra una gran añoranza por este y por los lugares que ya no son como eran, de tal modo que la nostalgia es el factor predominante en la obra.

3. MIRADA RETROSPECTIVA EN *LA TIERRA NATAL* (1886) DE JUANA MANUELA GORRITI

Como dijimos anteriormente, Gorriti regresa a su tierra natal luego de muchos años de exilio. Debido a esta vuelta a su mundo de la infancia, se conforma un relato cargado de reencuentros melancólicos, de personajes e historias pasadas que ordenan la trama. En relación con esto, Crespo (2011) postula que el viaje y el relato “implican un gesto reparador y reconciliatorio de la narradora con el país e, indirectamente, una reconciliación del país con sus fundadores” (p. 8).

Entonces, por un lado, tanto la travesía como el relato de ella la ayudan a reconciliarse y a encontrarse en paz con su país después de los años de exilio en el exterior. Pero, además, le sirven para dar sentido al pasado de la nación mediante las historias que narra en voz de los habitantes de Salta, lo cual es uno de los objetivos principales de la obra.

Para lograr este objetivo, la autora se encuentra todo el tiempo volviendo la mirada al pasado y narrando episodios históricos de héroes y luchas por la libertad en un tono melancólico, nostálgico e incluso triste y dramático: “imposible dormir aquella noche. Las escenas del largo pasado invadieron mi mente en prolongadas series” (2011/1886, p. 55); “allí estaba el río de ilustre y querida memoria. En sus orillas habíase deslizado los más rientes días de la vida, los días de la infancia...” (2011/1886, p. 44). Asimismo, hace hincapié en el rol que llevaba a cabo su familia en este pasado de héroes y luchas por la libertad. Esto se debe a que los integrantes de su familia, especialmente su padre, formaron parte de la escena política de Salta en el pasado. Por ejemplo, en el Capítulo XXXI ella plantea:

pero había un hombre al que Salta acudía en esas situaciones extremas, un hombre de alto consejo, de prontas resoluciones y energética ejecución y cuya influencia tutelar nunca invocaba en vano. Este hombre era el general José Ignacio Gorriti, su Diputado en el primer Congreso sudamericano, el vencedor de Río Chico; de quien Pache Gorriti era hermano. (2011/1886, p. 79)

De tal modo, Gorriti explica el rol que tenían su padre y su tío en los centros de poder del territorio salteño. Además, resalta las virtudes de su padre y la importancia de este sosteniendo que era a quien llamaban en situaciones extremas. En relación con esto, Crespo (2011) plantea que ella compone su relato de esa forma, porque posee como deseo subyacente el lograr mediante *La Tierra Natal* un acto de justicia, esto es, “que los Gorriti queden en la memoria social como héroes de la patria” (p. 5). Esto sería una especie de recompensa por el sufrimiento y las pérdidas que experimentaron sus familiares. Busca, en última instancia, que el pasado no sea olvidado y el renombre de sus familiares en la historia del país.

Otro punto a analizar respecto de la vuelta al pasado y la melancolía es la mención que hace la autora de las ruinas: “en las praderas de su opuesto lado y a orillas del Pasaje, están las ruinas de Miraflores donde yacen, aguardándome, dos tesoros: uno de oro, otro de dolorosos recuerdos” (2011/1886, p. 128). De este modo, desde la perspectiva de Batticuore (2005), la ruina funciona como una metáfora de escritura que habilita a la autora a mencionar el pasado feliz y las

realidades presentes que han destruido esos paisajes de la infancia. Las ruinas de Miraflores, en particular, “representan una utopía paterna doblemente frustrada por la pérdida de la felicidad familiar y el quiebre de las ilusiones políticas” (p. 289). Esto se debe a que estas ruinas son del antiguo castillo medieval de Miraflores, que el padre de Gorriti habría adquirido con la intención de descansar allí una vez terminadas las guerras (plan que no se pudo llevar a cabo).

Además de mirar con nostalgia el pasado y de tratar de recuperarlo, Gorriti también critica varios aspectos del presente, es decir, que ella se opone a los cambios que se realizaron en los territorios que solía frecuentar en su niñez. Por ejemplo, en el capítulo IV ella exclama:

lástima grande que esa valiosa producción, la caña de azúcar, llevada hasta las puertas de la ciudad, haya infestado su perfumado ambiente engendrando esas legiones de horribles cucarachas que invaden los elegantes salones y las lujosas alcobas, cuyos artesonados roen y devastan. (2011/1886, p. 31)

En esta cita, Gorriti realiza una crítica a la comercialización de la caña de azúcar sosteniendo que al trasladarlas estas se ven infectadas de cucarachas. Entonces, ella no está de acuerdo con este cambio ni este problema que no se presentaba en su tiempo. Además, más adelante ella sostiene “¡qué larga y desastrosa epopeya, entre el presente y ese lejano pasado!” (2011/1886, p. 32). Por lo tanto, lamenta de sobremanera los cambios que tuvieron lugar en el período que ella pasó fuera del país.

Por eso, siguiendo los postulados de Oscar Terán (2000), ella formaría parte de los estratos sociales que “lamentan la disolución de las viejas costumbres en una sociedad y una ciudad en rápida transformación” (p. 21). Estos se caracterizan por ver los cambios de la modernidad como una amenaza y se lamentan por el pasado y la tradición perdida.

Esto último se relaciona directamente con el avance de la modernización en América Latina. En primer lugar, los cambios ocurrieron debido al proceso de modernización y, en segundo lugar, en dicho contexto la literatura funcionaba como crítica a este proceso (Ramos, 1989). Por eso, Gorriti encontró en la escritura un lugar donde lamentarse por el pasado y criticar los cambios de su presente.

En síntesis, la autora presenta una mirada retrospectiva sobre el tiempo con el objetivo de encontrarse en paz con su país y de lograr que su familia sea recordada. Esto lo hace a través de la narración de hechos históricos, la mención de las ruinas y también a través de la utilización de un tono melancólico y

nostálgico. Asimismo, mediante la escritura y de la mirada hacia el pasado ella realiza críticas a los cambios que se realizaron en ese presente moderno.

4. MIRADA PROSPECTIVA EN *PAISAJES CORDILLERANOS* (1910) DE ADA MARÍA ELFLEIN

En contraposición con Gorriti, se observa que Elflein muestra en su relato una mirada hacia el futuro y el progreso: “todo esto será un jardín cuando llegue el riego vivificador” (2019/1910, p. 117); “se puede confiar en el futuro cuando se descubre el mismo anhelo en todos los corazones” (2019/1910, p. 137). A diferencia de Gorriti, los breves momentos en que Elflein vuelve la mirada hacia al pasado sirven para hacer mayor el contraste con el presente y mostrar los cambios que han ocurrido entre ese pasado lejano y el contexto de escritura como algo positivo: “sentíamos como una caricia la paz profunda que se respira en estas comarcas fronterizas, por las que, en días ya remotos (...) hubo de correr sangre de hombres que la ofrecían cada cual por su ideal patriótico” (Elflein, 2019/1910, p. 121).

Esta mirada prospectiva puede deberse a que Elflein nació, creció y formó parte del período de modernización. Como ya se dijo, en este período los escritores están cercanos a la profesionalización. Siguiendo los postulados de Rama (1983): “casi todos contribuyeron al periodismo, sobre todo en el rubro de crónicas, espectáculos, actualidades sociales y las corresponsalías extranjeras intensamente demandadas por el público” (p. 5). Entonces, la profesionalización se empezó a realizar en el campo del periodismo a través de la escritura de determinados relatos que eran de interés popular. Así, Elflein formó parte de ese período de modernización, porque ella trabajó como escritora para el diario *La Prensa*, por lo que puede ser considerada una escritora profesional¹. Además, ella escribió el tipo de relatos que le interesan al público como las crónicas y los espectáculos.

Otro indicio dentro del relato de que esta escritora formó parte del proceso de modernización es el hecho de que se siente cómoda y gozosa de viajar en los medios de transporte modernos sin lamentarse. Por ejemplo, al viajar en automóvil ella relata:

¹ Entendemos el concepto de escritor profesional desde el punto de vista de Alejandra Laera (2004) que lo concibe como aquel que, ya a partir de la década de 1880, tiene ritmo cotidiano de escritura y edición de libros y recibe dinero a cambio de este trabajo, principalmente mediante publicaciones en folletín de diarios.

ocupamos nuestros asientos, y nos iniciamos en un placer novedoso: el de viajar por caminos desconocidos en automóviles guiados por conductores que manejan sus vehículos como un gaucho manejaría su caballo. Pronto el coche que nos ha de albergar durante un día y medio se nos antoja confortable hogar. (2019/1910, p. 120)

Como se puede leer en la cita, ella siente placer por viajar en este vehículo moderno y sostiene que se va a encontrar refugiada allí y que ese refugio será cómodo y placentero. Cabe destacar la confianza que ella le brinda al conductor y la facilidad y el conocimiento que él tiene del vehículo. En contraposición con esto, sus compañeros (un matrimonio alemán con una niña que viajan a Junín de los Andes por trabajo) sienten el viaje en automóvil como algo peligroso y no entienden cómo algunas personas realizan esta travesía por gusto, como lo hace Elflein. A partir de esto, ella exclama que estas personas: “no comprenden que se puede festejar un alto del automóvil con una carcajada o hablar, con alegría impaciente, del primer río que tendremos que cruzar en balsa” (2019/1910, p. 123). Por lo tanto, sigue demostrando que ella se divierte en el automóvil y que está entretenida dentro de él.

La mirada prospectiva también puede deberse a uno de los objetivos principales de la obra: promover el turismo hacia el sur del país. Como propone María Vicens (2019):

si bien el paisaje que le interesa retratar a la escritora remite a lo sublime y a la posibilidad de experimentar la naturaleza en estado salvaje, la atención a cómo el cuerpo registra esa vivencia toma distancia del imaginario romántico y, más todavía, del de la conquista (...) el foco está puesto en promover ese tipo de viajes y, para hacerlo, se construye una *mirada aventurera* que despierte en el público urbano la emoción ante los riesgos vividos en esas expediciones tierra adentro, mientras se asegura el final tranquilizador y se invita a participar del contacto “no vulgar con la tierra nativa”. (pp. 53 y 54)

Estas ideas que plantea Vicens se pueden ejemplificar con varias citas del relato. En lo que respecta a la mirada aventurera y las vivencias de la expedición podemos notar que Elflein narra: “Sentíamos como si se hubiera rarificado el aire: era el vértigo, el ansia de andar, que despiertan los viajes a través de lo desconocido y la estupenda novedad del paisaje” (2019/1910, p. 128); “Hemos perdido la noción de tiempo y de distancia entregados por completo a la emoción de viajar en esa forma nueva por regiones desconocidas” (2019/1910, p. 123). De esta manera, ella expresa lo que siente en el viaje, lo ve como algo positivo e

intenta motivar a los lectores a que realicen ese tipo de expedición. Además, cuando describe los lugares que visita ella realiza comentarios como: “cuando la riqueza del país se extienda, este pueblo, hoy humilde, será un centro de atracción internacional” (2019/1910, p. 130). De esta forma, muestra la mirada hacia un futuro en el que ese lugar será visitado por turistas. Otro recurso que ella utiliza para promover el turismo es armar un itinerario de viaje al final del texto en el que resume el recorrido que realizó con el objetivo de que otras personas lo realicen.

Entonces, como sostiene Mónica Szurmuk (2007) “Elflein escribe acerca de un paisaje que ansía ser desdibujado e incluido dentro de la explotación capitalista” (p. 137). En otras palabras, ella mira el paisaje con una mirada de progreso, de fe en el porvenir y desarrollo futuro. Esto se debe a la posición dentro del proceso de modernización y a su familiaridad con los cambios de ese proceso histórico.

5. CONCLUSIÓN

En este trabajo analizamos las distintas perspectivas sobre el tiempo y la modernidad de Ada María Elflein y de Juana Manuela Gorriti, quienes vivieron y escribieron en el período de modernización. Se presentan ciertas similitudes entre las autoras como la gran influencia del proceso de modernización en sus obras, pero, a la vez, se pueden notar diferencias en cuanto a la mirada que tienen respecto a la modernidad en sus obras: Gorriti presenta una mirada retrospectiva mientras que Elflein presenta una mirada prospectiva.

Para concluir, queremos relacionar la diversidad de las miradas sobre la modernidad de Elflein y Gorriti con lo que sostiene Ramos (1989) acerca de la modernización como un proceso *desigual*. Esto se debió a que la autonomización literaria enfrentó varios obstáculos que explican la heterogeneidad formal y la multiplicidad de roles de la literatura latinoamericana, factores que podemos entender al realizar comparaciones entre ambas autoras. Por eso, afirmamos que estas obras se relacionan con el particular proceso de modernización que atravesó América Latina del que ambas fueron parte de diferentes maneras.

Referencias bibliográficas

- Batticuore, G. (2005). Construcción y convalidación de la escritora romántica. Hacia la profesionalización. Juana Manuela Gorriti. En *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Edhasa.
- Crespo, N. (2011). La pluma por la patria: *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti. En *Alba de América*, 30, (57-58), 548-562.
- Gorriti, J. M. (2011/1886). *La Tierra Natal*. Buena Vista Editores.
- Elflein, A. M. (2019/1910). Paisajes Cordilleranos. En *Impresiones de viajes*. Los lápices editora.
- Laera, A. (2004). Novelistas del ochenta: el profesional y el amateur. En *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Á. (1983). La modernización latinoamericana. 1870-1910. En *Hispamérica*, 36.
- Ramos, J. (1989). Prólogo. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. 2*. Fondo de Cultura Económica.
- Szurmuk, M. (2007). Mujeres solas por el mundo. En *Miradas cruzadas. Narrativas de viajes de mujeres en la Argentina 1850-1930*. Instituto Mora.
- Terán, O. (2000). El lamento de Cane. En *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880- 1910)*. Fondo de Cultura Económica.
- Vicens, M. (2019). Mujer, cuerpo y aventura en la narrativa de viaje de Ada María Elflein (*La Prensa*, 1913-1919). En *Zama*, 11, 47-58.



UNA MUJER AVENTURERA SUMERGIDA EN LA NATURALEZA (LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE NATURAL Y LAS SUBJETIVIDADES FEMENINAS EN *PAISAJES CORDILLERANOS* DE ADA ELFLEIN)

Abril Neukirchen*

Universidad Nacional de Rosario
abruneukirchen@yahoo.com

Juliana Ottini†

Universidad Nacional de Rosario
julianaottini@gmail.com

En este artículo nos proponemos realizar un análisis del nuevo imaginario femenino en relación con la naturaleza, representado por Ada Elflein. Partiremos de entender a la categoría de género como histórica y cultural, es decir que lo que se entiende por lo femenino y lo masculino no es una dicotomía estable y no está atravesada necesariamente por aspectos biológicos. Esta ruptura en aquello que puede hacer, sentir e incluso se espera de la mujer se abordará a partir de tres ejes. Estos proponen un cambio en la imagen de las mujeres a partir del vínculo que establece con la naturaleza. De esta manera, tendremos en cuenta la configuración de lo femenino, del paisaje y del imaginario de las mujeres, deteniéndonos en el caso de la autora, como aventurera en la naturaleza.

PALABRAS CLAVE: Ada Elflein - paisajes del sur argentino - género - crónica

* Abril Neukirchen es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, habiendo ingresado en el año 2021. Desde 2023 es ayudante alumna de Análisis del Texto en la comisión 1 y de Literatura Europea II (parte general y parte específica de Literatura Inglesa). Participó como expositora en la “XI Jornada de Escritura, Enseñanza e Investigación” de la Facultad de Humanidades y Artes. Además, formó parte del equipo de asistentes del “IV Coloquio Internacional Literatura y Vida” y del “16th International NooJ Conference”.

† Juliana María Ottini es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, habiendo ingresado en el año 2021. Fue asistente de las distintas ediciones de las Jornadas de Escritura, Enseñanza e Investigación de la Escuela de Letras.

In this article we aim to analyze the new feminine imaginary in relation to nature, as represented by Ada Elflein. We will begin by approaching gender as a historical and cultural construct, which means that what is understood as feminine or masculine is not a stable dichotomy and it is not necessarily linked to biological features. The breach of a woman's duty, of what women are expected to feel and do, will be addressed in three key points. These points propose a shift in the image of women based on their relationship with nature. We will be taking into account the configuration of femininity, landscape and women's imaginary, focusing on the author's case as a female adventurer in nature.

KEYWORDS: *Ada Elflein - landscapes of southern Argentina - genre - chronicle*

Neste artigo, propomo-nos realizar uma análise do novo imaginário feminino em relação à natureza, representado por Ada Elflein. Partiremos de entender a categoria de gênero como histórica e cultural, isso significa que o que entendemos por feminino e masculino não constitui uma dicotomia estável e não está atravessada necessariamente pelos aspectos biológicos. Esta ruptura no que pode fazer, sentir e inclusive se espera de uma mulher será abordada a partir de três eixos. Estes sugerem uma mudança na imagem das mulheres a partir do vínculo que elas estabelecem com a natureza. Desta maneira, teremos em conta a configuração do feminino, da paisagem e do imaginário das mulheres, concentrando-nos no caso da autora, como aventureira em meio à natureza.

PALAVRAS-CHAVE: *Ada Elflein - paisagens do sul da Argentina - gênero - crônica*

1. INTRODUCCIÓN

En *Paisajes Cordilleranos: descripción de un viaje por los lagos andinos*, se propone un nuevo imaginario femenino a partir de su vínculo con la naturaleza. La autora establece, desde la contemplación del paisaje, rupturas sobre lo que puede hacer, sentir e incluso lo que se espera de una mujer. En resumidas cuentas, “Elflein trata de explicar la experiencia del cuerpo propio sumergido en la naturaleza” (Cordi & Vicens, 2021) inaugurando otras formas de configuración. Es por esto que abordaremos la idea ya planteada teniendo en cuenta tres ejes: la configuración de *lo femenino*, del paisaje y del imaginario de las mujeres, en el caso de la autora, como aventurera en la naturaleza.

A propósito de lo anteriormente planteado, pondremos en consideración dos conceptos que serán la base para argumentar nuestra hipótesis: *género* y *paisaje*. En cuanto al primero, lo entendemos como una categoría histórica y cultural, es decir, comprendemos que lo que se entiende por *lo femenino* y *lo masculino* no es una dicotomía estable y no está atravesada necesariamente por aspectos biológicos. De esta forma, como plantea Dora Barrancos (2008), esta categoría comenzó a oponerse en las últimas décadas a la de *sexo* que refería a cuestiones anatomofísicas y fisiológicas. En cambio, *género* se empleó para “dar cuenta del significado decisivo de los condicionamientos sociales y culturales –históricamente forjados– que creaban los caracteres femeninos y masculinos” (p. 13). Es así que esta categoría nos permite tomar una postura antiesencialista ya que “no existe el hombre ‘natural’ o la mujer ‘natural’; no hay conjuntos de características o de conductas exclusivas” (Lamas, 2002, p. 60).

De esta manera, lo que se entiende por *lo femenino* en cada época es también una construcción cultural. Históricamente, la imagen de las mujeres ha sido configurada en oposición a la del hombre como la de un sujeto inferior, pasivo, débil relegado al espacio doméstico y con instinto maternal. La causa de esta dicotomía estaba sustentada principalmente en que las mujeres estaban preparadas biológicamente para parir y los hombres eran más fuertes. De esta diferencia física se derivaron los roles sociales que cada uno podía desempeñar. Así, la mujer quedó relegada al ámbito doméstico y al cuidado de sus hijos por sus supuestas “aptitudes naturales”. Esto “sirvió para justificar tanto la exclusión de las mujeres del mundo de la política y de la economía desde los albores de la modernidad” (Andújar, 2012, p. 107). Es por eso que Scott (1996) hace tanto hincapié en que “el género es una forma primaria de relaciones de poder” (p. 288).

A partir de esto, se estableció una imagen hegemónica de las mujeres que delimitó la forma en la que esta debía ser y comportarse de acuerdo a los cánones sociales. Sin embargo, se intentaron rupturas para desestabilizar estos

estereotipos logrando generar nuevas formas de ser y habitar el cuerpo. De hecho, Ada Elflein es una de las mujeres que se aparta de estos estereotipos proponiendo en su texto *Paisajes Cordilleranos: descripción de un viaje por los lagos andinos* divergencias que abren las posibilidades de lo femenino.

Por otro lado, en cuanto al concepto de *paisaje*, partiremos de entender que “el paisaje es un medio de intercambio entre lo humano y lo natural” (Mitchell, 2009, p. 112). Es decir que este no existe previamente a la mirada del hombre sobre la naturaleza, sino que se constituye en ese acto de contemplación. De esta manera, el paisaje puede concebirse como la naturaleza procesada por la mirada cultural. En otras palabras, como plantea Gabriela Nouzeilles (2002), “la naturaleza nunca se nos ofrece cruda y completamente desprovista de sentido (...) A pesar de la idea de inmediatez que evoca, la naturaleza está inserta en la historia y, por lo tanto, sometida al cambio y la variación” (pp. 16-17).

De esta forma, la mirada del sujeto transforma la naturaleza de acuerdo a su cultura e intereses. Servelli Martín (2014), retomando a Navarro Floria, identifica diferentes maneras de valoración del espacio:

una (...) estética en tanto lugar de recreación y contemplación, una pedagógica en tanto patrimonio natural e histórico de la nación, una simbólica en la mirada paisajística, una moral en su identificación con una ética pionera, una económica en la consideración de sus recursos naturales, una política en tanto territorio de frontera. (p. 428)

En el caso de Ada Elflein, su mirada sobre el paisaje se proyecta más allá de esto, estableciendo un vínculo con la naturaleza que le permite pensar nuevas imágenes de lo femenino. Es decir que con su mirada y sus palabras no sólo crea un paisaje, sino también al nuevo sujeto que lo contempla.

2. CONFIGURACIÓN DE LO FEMENINO

En este primer eje, abordaremos la configuración de *lo femenino* realizada por Ada Elflein en *Paisajes Cordilleranos: descripción de un viaje por los lagos andinos*. Para esto, comenzaremos poniendo en consideración el contexto de escritura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Mónica Szurmuk (2007) plantea que, a causa de las mejoras económicas a nivel país, “la mujer también obtuvo una movilidad mayor, gracias al ingreso masivo en el sistema laboral y a la modernización del país” (p. 123). Sin embargo, para Elflein “las mujeres ‘condenadas’ ya no eran (...) tan solo las recluidas en el hogar o en el convento, sino también las que trabajaban en aulas u oficinas” (Fontana, 2022, p. 493). si bien había mujeres que empezaban a ser incorporadas en oficios y tareas que

antes les estaban negados, esto no significaba que fueran consideradas como iguales a los hombres.

En este contexto, Ada Elflein comenzó a trabajar como periodista en el diario *La prensa* y recibía dinero por escribir. Además de escritora profesional, fue docente, oficio que decidió dejar de ejercer. Sin embargo, como escritora, “le habían asignado una pequeña sala solitaria para escribir” (Torre, 2013, p. 222) hecho que diluía el intento de incluirla en el mundo laboral. A pesar de ello, Elflein no se dio por derrotada y, en ese contexto, “también comenzó a viajar cada vez más y a escribir sobre viajes” (Szurmuk, 2007, p. 123) resquebrajando todo tipo de estereotipo anterior que perfilaba a las mujeres como relegadas al espacio doméstico y a la maternidad. En otras palabras y retomando el concepto de género planteado en la Introducción, podemos ver que la autora, al ocupar un cargo en la prensa (lo que implicaba ser leída públicamente) y al salir del ámbito privado para aventurarse en nuevos territorios, agrieta aquello que se entendía por femenino.

En ese sentido, Elflein es “la primera argentina que podemos incluir en la lista de aventureras” (Szurmuk, 2007, p. 133), ya que viajó al interior del país e incluso visitó otros, escaló cerros y montañas, entró en minas y selvas y utilizó diferentes medios de transporte. De hecho, en su caso “se trata, no sólo de un espacio y una forma de viajar sino también de una perspectiva específica” puesto que, como se planteó anteriormente, “la cultura del viaje femenino estaba poco desarrollada” (Torre, 2013, p. 213) y tampoco era normal que “circularan por esas geografías” (p. 213) ni que realizaran ese tipo de travesías de denominación común “peligrosas”. De esta manera, Ada Elflein empieza a tensionar en la escritura los estereotipos sobre la cómoda vida en la ciudad, los viajes hechos, la imagen de hostilidad creada sobre algunos espacios y lo que se esperaba de una mujer. Para la escritora “salir, explorar la naturaleza salvaje de la patria, implica (...) interrumpir el fluir cotidiano (del hogar, de la redacción, de la ciudad) y aventurarse a una experiencia transformadora que atraviesa el propio cuerpo” (Vincens, 2019, p. 51). En otras palabras, se aleja de ese punto de partida al aventurarse tanto geográfica como simbólicamente en otras territorialidades lejanas a la casa de familia y su privacidad.

Otra de las cuestiones que resquebrajó los estereotipos anteriores fue el hecho de que Ada Elflein viajó en compañía de otras mujeres en igual situación. Ella misma plantea en el prólogo “Dos palabras” de *Paisajes Cordilleranos: descripción de un viaje por los lagos andinos* (1917/2018): “y, éramos tres mujeres, indefensas según el decir de las gentes” (p. 109). Como puede verse se trata, entonces, de una experiencia colectiva que celebra “la práctica viajera de un ‘nosotras’ y no de un ‘yo’”, de unas mujeres que al contrario de lo que

indicaban los estereotipos de la época “estaban dotadas física y mentalmente para adentrarse más allá de ‘los destinos trillados’” (Fontana, 2022, p. 492). Así, Ada Elflein pone en escena no solo que una mujer puede adentrarse en estos territorios, sino que un grupo de mujeres en plural es totalmente capaz de hacerlo.

Al fin y al cabo, Ada Elflein en su lugar de mujer, docente, escritora y periodista, invita implícitamente a cuestionar los estereotipos que regían a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto lo hace principalmente a través de los viajes en los que se refleja constantemente la contemplación de la naturaleza y la modernización que se estaba llevando a cabo en los últimos años. Sus relatos de viaje “no dejan de estimular a las mujeres a asumir su condición moderna, independiente, fuera del ámbito doméstico y lanzadas a la aventura” (Fontana, 2022, p. 412) y extiende la invitación para que muchas mujeres más se animen a viajar, a salir de sus casas y de la ciudad ya que esto implicaba, a la vez, salirse de los límites sociales.

3. CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE

En este segundo eje, abordaremos la configuración del paisaje realizada por Ada Elflein. Como mencionamos en la Introducción, el paisaje no preexiste a la mirada del sujeto que lo contempla, sino que se constituye en ese mismo acto. Por eso, las imágenes de la naturaleza que encontramos en este libro parten de los intereses propios de la autora atravesada por su época. De esta forma, ya sea para incentivar a viajar a las mujeres (tema trabajado en el eje anterior) o para promover el turismo (tema que se profundizará en este eje), Ada Elflein debe desmontar la idea aterrorizante que se había configurado sobre las cordilleras del sur.

Es por esto que la autora debe reconfigurar la imagen que se había establecido desde los viajes de Darwin, los cuales presentaban al territorio como adverso, hostil y desolador. De hecho, Claudia Torre (2013) menciona que Ada Elflein traza una nueva imagen de los “topos aterrizzantes sobre el territorio: la llanura desolada de Darwin, la guerra contra el indio salvaje de Roca (...), el peligro de los precipicios y las geografías de riesgo, las viejas mitologías sobre gigantes y monstruos mitológicos” (p. 227). Nadie se atrevería a introducirse, por el puro placer de viajar como turista, en un espacio del que se contaban experiencias en las que estaba presente el riesgo y la posibilidad de muerte.

De esta manera, Ada Elflein construye un contraste entre lo que “es” y lo que “fue” el espacio que está atravesando: “sentíamos como una caricia la paz profunda que se respira en esas comarcas fronterizas, por las que, en días ya remotos (...) hubo de correr sangre de hombres que la ofrecían cada cual por su

ideal patriótico” (p. 141). En este sentido, “Elflein y sus ‘compañeras’ (...) son testigos de que ese Desierto que habían descrito Echeverría y Sarmiento, peligroso y desconocido, y por lo tanto improductivo, ya no era tal cosa” (Fontana, 2022, p. 489). Es decir, el miedo que podía tenerse por ese espacio ya no se encuentra en el presente, sino que forma parte de su historia. Por esto, es interesante el siguiente fragmento:

El Desierto... Hoy todavía llamárnosle así por antonomasia. Fue la región legendaria del indio armado de chuzo y boleadora, que llevaba sus malones hasta la entraña de la llanura bonaerense. Aquí conquistó Rozas su título pomposo de Héroe del Desierto, sometiendo por la fuerza o con el prestigio de su fascinadora personalidad, a los altivos caciques indígenas. Fue también el camino que siguieron, casi medio siglo después, las columnas del ejército de línea, que redujeron para siempre al salvaje y abrieron al colono los inmensos y desconocidos territorios del Sur. (p. 115)

A partir de la cita podemos ver que no solo se remarca la diferencia entre el pasado y el presente histórico del territorio sino también de su nombre.

Ahora bien, es importante decir que hay un ejercicio de construcción acentuando la diferencia entre un espacio que era austero y ya no lo es, pero también cabe detenerse en por qué ya no lo es. En el texto de Elflein, la civilización ha entrado dentro del territorio de la naturaleza y modifica los paisajes al eliminar los grandes peligros. De esta manera, la escritora da cuenta del “proceso de modificación, de intervención. A diferencia de otros escritores, cuyos trabajos describen un paisaje intacto, anterior al desarrollo de la industria, Elflein escribe acerca de un paisaje que ansía ser desdibujado e incluido dentro de la explotación capitalista” (Szumurk, 2007, p. 137). Es decir que se plantea una naturaleza modificada por la fuerza de la civilización, “visitamos alfalfares, viñas, huertas y jardines, todos ellos en sitios del desierto transformado por medio del riego” (Elflein, 2018, p. 205).

A su vez, los que habitaban estos territorios también han sido incorporados por la modernidad: “esos ‘otros’ con quienes se va cruzando –y que en general remiten a la barbarie del pasado– emergen, en cambio, asimilados” (Vincens, 2019, p. 55). Así, el peligro ya ni siquiera se encuentra en los sujetos, sino que estos ahora forman parte de ese programa que llevará a la nación hacia el progreso como文明izados. Esto puede verse exemplificado en el caso de los indios en el siguiente fragmento:

Ya es remoto aquel instante en que los indios pedían el breviario y la sangre de Mascardi en las mesetas patagónicas (...) Hoy piden escuelas. Se puede

confiar en el futuro cuando se descubre el mismo anhelo en todos los corazones. (Elflein, 2018, p. 137)

Como anticipamos al inicio de este eje, uno de los intereses de Ada Elflein, que se vincula al proyecto nacional, es incentivar el turismo por estas regiones. La forma de anexar los territorios a la nación no se da por la posibilidad de explotación de los recursos agropecuarios, sino mediante la oportunidad de conocer estos lugares. La descripción de los paisajes sin peligro es necesaria para posibilitar una aventura moderada propia del viaje turístico. En este sentido, es interesante el siguiente ejemplo sobre su visita a Neuquén, en la que resalta que su misma geografía mejoraría e incluso llegaría a curar las enfermedades pulmonares de los viajeros.

Agréguese a las ventajosas condiciones geográficas, la de ser aquí el aire tan seco y puro como el Egipto, hasta el punto de realizar verdaderos milagros de curación en casos de enfermedades pulmonares, lo que tal vez dará lugar a la fundación de sanatorios, y se verá que no son meros soñadores los que predicen para Neuquén una prosperidad ilimitada. (p. 204)

Lo que antes atemorizaba y podía exterminar al ser humano ahora es un espacio donde se encuentra la salud. De esta forma, destaca las potencialidades que tienen los espacios como sitios de interés, “más adelante, cuando las comunicaciones sean fáciles y existan comodidades para los viajeros por estas admirables regiones, el Bolsón será, según todas las afirmaciones, uno de los sitios más visitados” (p. 185). Tanto en este fragmento como en el anterior, hay un acento en la potencialidad del lugar por las ventajas que puede ofrecer a quien lo visita.

Incluso vinculado a estos fines turísticos, Ada Elflein desarrolla al final del texto un itinerario de viaje donde no solo detalla el orden en que realizó el recorrido, la hora y el medio de transporte, sino que también explica qué excursiones se pueden realizar en cada lugar y qué lugares recomienda visitar; “si hubiese posibilidad de tiempo, ir al lago Queñi, tributario del Lácar, en el que hay fuentes de aguas medicinales y espléndidos panoramas” (p. 208). De esta manera, “ella propone un viaje que puede asociarse a la cultura del turismo burgués, que luego tendrá un gran desarrollo en la Argentina de 1950” (Torre, 2013, p. 227).

4. EL IMAGINARIO DE LA MUJER COMO AVENTURERA DE LA NATURALEZA

En este tercer eje, nos centraremos en la relación que establece el sujeto femenino en cuanto aventurera de la naturaleza. A partir de este vínculo, se traza al mismo

tiempo un nuevo imaginario femenino y una nueva imagen sobre el paisaje cordillerano del sur. Desde la perspectiva de Ada Elflein, “se construye una mirada aventurera” (Vincens, 2019, p. 54) que propicia “la emoción ante los riesgos vividos en esas expediciones tierra adentro, mientras se asegura el final tranquilizador y se invita a participar del contacto ‘no vulgar con la tierra nativa’” (p. 54). Es a partir de que el paisaje ya no presenta riesgos y obstáculos insuperables que la misma narradora se configura a sí misma en relación con la naturaleza y nos devuelve la imagen de mujeres que disfrutan y gozan del viaje. De esta forma, se establece un vínculo entre la naturaleza y la mujer, entre el paisaje y la imagen femenina en el que se constituyen mutuamente.

Asimismo, la autora menciona explícitamente que, al contrario de lo ideado en épocas anteriores, no hay riesgos por los cuales preocuparse en el camino. De esta manera, señala que “nada vimos nosotras, en la larga extensión recorrida, tanto en el territorio argentino cuanto el chileno que nos hiciera sospechar un peligro” (Elflein, 2018, p. 110). Incluso, en el siguiente fragmento podemos ver que algunos de los pobladores les advierten sobre la posibilidad de peligro; sin embargo, la manera en la que estas mujeres avanzan es sin ningún tipo de conflicto con el espacio: aunque “pocos días antes se habían ahogado cuatro personas en el río, debido a haberse cortado la maroma de la balsa”, las viajeras pasaron “sin tropiezos” llegando así “a cubierta del hermoso vapor *Riñihue*, en el lago del mismo nombre” (p. 146).

Además, Ada Elflein desarrolla el otro lado de la identidad femenina, a partir de una mujer que sí tiene miedo y teme esos peligros que se dice que hay en la naturaleza. Incluso planteando que “no todos los compañeros van tan contentos (...) No ven sino peligros, y no conciben cómo una persona en su sano juicio puede hacer semejante viaje por puro gusto” (p. 123). Si bien se representa a ella y sus amigas viajeras como mujeres aventureras que disfrutan del recorrido, no cierra allí los significados de lo femenino. no impone la idea de que todas las mujeres son así, al contrario, nos la plantea como una de sus posibilidades. De hecho, cuando deben apurarse para llegar a Junín antes de que anochezca, la autora cuenta que la señora alemana no comprende cómo puede una persona reírse en semejante circunstancia, y casi con reproche, observa: “¡Pero esto es muy peligroso!” (p. 126).

A partir de esto, se escenifica la idea de goce de las mujeres en la naturaleza. Como plantea Claudia Torre (2013), refiriéndose a la gozosa y apasionada autora, “ella describe un paisaje que hasta entonces sólo había connotado peligro, lejanía y guerra” (p. 225). De hecho, desde el inicio del texto Ada Elflein se aleja del formato de las narraciones de viajes, advirtiendo al lector que si bien “suele colocarse en trabajos de esta índole, una introducción o

preámbulo de rigor, en el que se consigna la ‘superioridad del propósito’ frente a la ‘escasez’ o ‘debilidad de las fuerzas’” (Elflein, 1917/2018, p. 109), ella no lo realizará debido a que no ha sido esta la manera en la que se ha vinculado con el espacio. Es decir, ella no se considera débil ante esta naturaleza. Remarca, incluso, que el goce es tal que “hemos perdido la noción de tiempo y de distancia entregados por completo a la emoción de viajar en esa forma nueva por regiones desconocidas” (p. 123).

Ahora bien, ese espacio no es solo de goce, sino también uno en el cual estas mujeres se sienten en libertad. De hecho, “Ada María le daba a los viajes, un sentido femenino en particular, liberador, de fortalecimiento y de crecimiento de la mujer” (Cordi & Vicens, 2021). El viaje se vuelve, así, un espacio de libertad para estas mujeres que eran encasilladas como débiles, indefensas y pasivas por la sociedad en la que vivían. De esta manera, “mujer, cuerpo y aventura se entrecruzan en su narrativa para mostrar el perfil más audaz de una escritora” (Vicens, 2019, p. 56).

A la vez, “se trata de viajes que cruzan fronteras –reales y simbólicas– y de viajeras que experimentan el deseo de territorios desconocidos o reconocidos como peligrosos, entendiéndose que en estos peligros también resuena la pulsión de la aventura” (Torre, 2013, p. 213). En relación con esta idea nos detendremos por último en el concepto de *frontera* de Diana Maffía (2013). La autora plantea, en primer lugar, que la idea de frontera nos lleva a pensar en los límites geográficos. Sin embargo,

más allá de la cartografía, hay una dimensión simbólica de la frontera: un límite que reordena dimensiones de la vida como el tiempo, el espacio, los comportamientos y los deseos. Se trata de una apertura al cambio en los sentidos atribuidos a lo propio y lo ajeno. (p. 1)

Es a partir de esto que se puede pensar a los mismos cuerpos como fronteras, ya que estos también construyen límites tanto de rechazo como de encuentro.

De esta forma, la frontera del territorio y la que puede pensarse en relación con los géneros no se entiende como un límite fijo y estable, sino, al contrario, como cambiante, permeable y móvil. Incluso, lo interesante de esta nueva complejización en la concepción de *frontera*, como señala Gloria Anzaldúa (2016), es que demuestra que “no basta con quedarse en la ribera opuesta (...) Toda reacción es limitada por aquello contra lo que reacciona, y depende de ello” (p. 135). En otras palabras, no se plantea como un espacio de oposición sino de hibridez donde se ponen en juego distintos significados en tensión. Es por esto que podemos pensar el viaje de Ada Elflein como un viaje de fronteras, no solo

geográficas sino también simbólicas. Un viaje en el que, como plantea Maffía (2013), “la frontera es (...) un lugar de encuentro” (p. 5) que “reordena las dimensiones de la vida como el tiempo, el espacio, los comportamientos y los deseos” (p. 1). Allí, los límites se vuelven lábiles permitiendo crear nuevos sentidos; como el que se configura en este caso, a partir del vínculo entre un grupo de mujeres, una escritora y la naturaleza.

5. CONCLUSIÓN

En conclusión, en *Paisajes Cordilleranos: descripción de un viaje por los lagos andinos* se presenta un cambio en la imagen de lo femenino a partir del vínculo que establece con la naturaleza. De esta manera, Ada Elflein abre las posibilidades de ser de lo femenino al demostrar que “la identidad (...) está en perpetua negociación, y los seres humanos sólo pueden resultar ‘sujetos nómades’” (Barrancos, 2008, p. 18). En otras palabras, lo que se entiende por mujer no es fijo, depende de las distintas sociedades que la configuran de acuerdo a sus estándares. A su vez, el paisaje también es una construcción, ya que no preexiste a la mirada de quien lo contempla. A partir del goce y de la libertad en el viajar, Ada Elflein con sus palabras no sólo crea un paisaje, sino también al nuevo sujeto que lo contempla.

Referencias bibliográficas

- Andújar, A. (2012). El Género de la Historia: aportes y desafíos para el estudio del pasado. En *Miradas sobre la historia. Fragmentos de un recorrido*. Prohistoria Ediciones.
- Anzaldúa, G. (2016). Una lucha de fronteras. En *Borderlands. La frontera*. Capitan Swing.
- Barrancos, D. (2008). Introducción. En *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Editorial Sudamericana.
- Cordi, C. & Vicens, M. (2021, 19 de febrero). *Ada María Elflein: el viaje como espacio de libertad*. Ministerio de Cultura Argentina. <https://www.cultura.gob.ar/ada-maria-elflein-el-viaje-como-espacio-de-libertad-10154/>
- Elflein, A. (1917/2018). *Paisajes Cordilleranos: descripción de un viaje por los lagos andinos*. Los lápices editora.
- Fontana, P. (2022). Mujeres en movimiento. Del viaje obligado al viaje deseado. En G. Batticuore & M. Vicens (Coords.), *Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos*. Eduvim.
- Lamas, M. (2002). Cuerpo: diferencia sexual y género. En *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus.
- Maffía, D. (2013). Los cuerpos como fronteras. En *Revista pensamiento penal*.
- Mitchell, W. J. T. (2009). Paisaje imperial. En *Paisaje y poder. Katatay*, V, (7), 112-129.
- Nouzeilles, G. (2002). Introducción. En *La naturaleza en disputa*. Paidós.
- Scott, J. (1996). El género una categoría útil para el análisis histórico. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. UNAM y Editorial Porrúa.
- Servelli, M. (2014). Paisajes de la patria par mujeres que viajan solas. La casa argentina de Ada Elflein. En M. J. Sierra (coord.), *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Editorial Cuarto Propio.
- Szurmuk, M. (2007). Mujeres solas por el mundo. En *Miradas cruzadas. Narrativas de viajes de mujeres en la Argentina 1850-1930*. Instituto Mora.
- Torre, C. (2013). Mujeres de viaje. Lina Beck Bernard, Jennie Howard y Ada Elflein. En *Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*. Biblioteca Nacional Argentina.
- Vicens, M. (2019). Mujer, cuerpo y aventura en la narrativa de viaje de Ada María Elflein (*La Prensa*, 1913-1919). *Zama*, (11), 47-58.

“CRUZAR EL CHARCO”: LECTURAS Y REVISIONES EN CLAVE ORIENTAL

Con frecuencia recurrimos a la frase “del otro lado del charco”, como si esa distancia física implicara una “supuesta” cercanía en múltiples sentidos. Lo cierto es que, pese a que podría ser así, no lo es. El charco es más amplio de lo que nos gustaría creer. Tal vez por ello decidí entrar a la escritura de estas colaboraciones, a partir de esta imagen, de este lugar común que lejos está de ser anecdótico o cómodo.

El paso de los años nos ha mostrado que el charco es más hondo, extenso y complejo de lo que creemos y la literatura, como parte de la praxis social discursiva, no queda fuera de dichas cualidades. Como lectorxs, ¿qué es lo que conocemos de la literatura uruguaya actual? ¿Qué escritorxs es importante revisitar, poner en valor? Nadie mejor que especialistas locales para poder acercarnos posibles respuestas o mejor aún, abrir otras preguntas. Porque, si bien Uruguay queda “aquí nomás”, a veces, lo que parece más a la mano, lo más accesible es, paradójicamente, lo que menos conocemos.

Por esta razón y porque desde el nacimiento de *Discursividades* hemos querido que esta publicación funcione como un puente entre academias y en este caso en particular, por qué no, como un puente que nos permita cruzar el charco para conocer qué y cómo están leyendo lxs estudiantes del conocido IPA — Profesorado del Instituto Artigas—, institución de referencia y prestigio en Uruguay respecto a la formación de futurxs profesores de Literatura.

Ahora bien, para cruzar el charco y no sólo chapotear, fue importante que las autoras Giannina Silveira, Lucía Rodríguez y Jéssica Pérez estuviesen dispuestas a transformar los trabajos que habían elaborado para ciertas materias, en artículos académicos que serían publicados en dicha revista. Ello implicó, por un lado, un fluido diálogo de idas, venidas y ajustes que permitieran adecuar el escrito a dicha esfera de la praxis y a sus futurxs lectorxs, a la vez, pares/colegas pero de otra institución. Por otro lado, no hay diálogo sin posibilidad de escucha, intención de recepción. Requisito que las autoras no dejan caer en ningún momento. Ello, sin duda, lo verán reflejado en la escritura tan amable como interesante y cuidadosamente pensada para lectorxs que no comparten necesariamente, los mismos presupuestos o recorridos teóricos y sobre todo, literarios.

Este recorrido dio por resultados tres artículos que indagan, polemizan y se preguntan no sólo sobre las escrituras que hacen o deberían hacer al campo literario uruguayo actual sino que van más allá porque se las piensa en relación.

Además, —y esto lejos de ser un plus fundamental para quienes trabajamos en el aula— a la práctica áulica porque no hay literatura por fuera de las praxis. Es así que, estas preguntas se abren en torno a la identidad y la incomodidad de lo estereotipado, de lo normativo como lo muestra el artículo “Monstruo a voces: una mirada sobre el deber (no) ser femenino en ‘Prohibido pasar’ y ‘Los amantes’ de Clara Silva” de Giannina Silveira, quien aborda la escritura de la Clara Silva (1905-1976), reconocida escritora a la sombra del patriarcado, que logró molestarlo generando en cuentos de su libro *Prohibido pasar* (1969), una subjetividad femenina urbana que se construye en torno al monstruo-femenino y a lo abyecto. En este lúcido análisis entre crítica literaria feminista, estudios de género y críticos actualizados, Silveira da cuenta de escenarios que por muchos tiempos fueron prohibidos a las mujeres.

También en torno a la pregunta por la identidad o mejor aún, a las interrogantes en torno a los sofocamientos que la identidad binaria ha generado, aparece el artículo de Jéssica Pírez titulado “El recuerdo del futuro de Dani Umpi (1974): una mirada a las masculinidades”, que a partir de la lectura de su cuento pone en escena otra forma de ser y estar en el mundo por fuera de los roles de género, que tensionan las diversas masculinidades hegemónicas. Si bien el escritor es reconocido en nuestro país, no obstante, en esta lectura Pírez logra focalizar no sólo en su perfil multifacético y disruptivo sino y, sobre todo, en cómo su escritora le hace trampa al poder.

Por último, cruza el charco uno de los temas más candentes que trasciende todas las prácticas: los discursos de odio. En “Reflejo de un despojo anclado. Una perspectiva del tópico del odio en ‘Ella’, Martín Lasalt permite a partir de su despliegue literario conceptualizar otros modos del odio que la articulista recupera en una lectura crítica minuciosa y que da lugar a pensarlo como una fuerza estructurante del sujeto.

Estos tres artículos trabajados, corregidos, revisados hasta el agotamiento son el producto de muchísimo trabajo comprometido y deseante de tres articulistas que nos muestran que está pasando del otro lado del charco. Celebramos estas colaboraciones, producto del trabajo y de la concepción de una academia plural, cooperativa y amable. Esperamos que esta publicación inaugure el primero de los puentes que podamos construir cruzando aguas.

Prof. Rosana Guardalá
Noviembre de 2025



EL RECUERDO DEL FUTURO DE DANI UMPI: UNA MIRADA A LAS MASCULINIDADES

Jéssica Pérez*

Instituto de Profesores “Artigas”
jessicaperez.jdpr@gmail.com

El siguiente artículo plantea una lectura posible del cuento “El recuerdo del futuro” del escritor uruguayo Dani Umpi, en el que el encuentro entre dos personajes propicia que uno de ellos ponga en escena otra forma de ser y estar en el mundo por fuera de los roles de género, que tensionan las diversas masculinidades hegemónicas.

Nuestra lectura se sostiene en una mirada de las masculinidades desde un marco teórico interdisciplinario en el que se destacan los nombres de Raewyn Connell, Kali Holloway y Diana Fuss.

PALABRAS CLAVE: *másculinidades - roles de género – estereotipos - Dani Umpi - homosexualidad*

This article offers an interpretative reading of the short story “El recuerdo del futuro” by Uruguayan writer Dani Umpi, approached through an interdisciplinary theoretical framework that highlights the contributions of scholars such as Raewyn Connell, Kali Holloway, and Diana Fuss. The story portrays an encounter between two characters that enables one of them to perform a different way of being and existing in the world, one that challenges traditional gender roles and subverts hegemonic notions of masculinity.

* Jéssica Pérez está cursando la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En el año 2023 publicó un artículo “Mi familia: entre el sabotaje y la fluidez” en la revista académica *Tenso Diagonal*. En el año 2024 trabajó en la Escuela Técnica Bernardo Bruno y en la Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari. En el año 2024 también fue colaboradora en el conversatorio sobre *género negro* titulado *Días Contados*, en el Instituto de Profesores Artigas. En febrero de 2025 fue ponente en el curso de verano del Instituto de Profesores Artigas, en la mesa “Mujeres Extremas”, presentando un trabajo sobre Iréne Némirovsky. En agosto de 2025 participó como ponente en el coloquio sobre *género negro* en el Instituto de Profesores Artigas. Actualmente trabaja como profesora de Educación Media en el Liceo N° 9 Eduardo Acevedo, en la Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari y en la Escuela Técnica Flor de Maroñas.

Our analysis is grounded in a perspective on masculinities within an interdisciplinary theoretical context, emphasizing the works of Raewyn Connell, Kali Holloway, and Diana Fuss.

KEYWORDS: *masculinities – gender roles – stereotypes - Dani Umpi – homosexuality*

O seguinte artigo propõe uma leitura possível do conto “El recuerdo del futuro”, do escritor uruguaio Dani Umpi, a partir de uma análise das masculinidades com base em um marco teórico interdisciplinar selecionado, no qual se destacam os nomes de Raewyn Connell, Kali Holloway e Diana Fuss. O encontro entre dois personagens permite que um deles apresente outra forma de ser e estar no mundo por fora dos papéis de gênero, tensionando as várias masculinidades hegemônicas.

Nossa leitura se apoia em uma perspectiva sobre as masculinidades a partir de um marco teórico interdisciplinar, no qual se destacam os nomes de Raewyn Connell, Kali Holloway e Diana Fuss.

PALABRAS-CHAVE: *masculinidades - papéis de gênero – estereótipos - Dani Umpi - homossexualidade*

SOBRE EL AUTOR Y EL PORQUÉ DE SU ELECCIÓN

Antes de introducirnos en el análisis, consideramos importante destacar las razones que nos llevaron a elegir esta obra. Por un lado, consideramos que en la narrativa uruguaya reciente, no se le ha prestado demasiada atención a las masculinidades en tanto temática. Temática, en verdad importante y enriquecedora en los tiempos que corren, en particular, si consideramos la actuación recurrente de las “masculinidades tóxicas” parecen volver a estar en auge. En segundo lugar, Dani Umpi es un artista multifacético y provocador, por lo que, sin dudas, su presencia en un canon institucional, como un posible trabajo en Educación Media con alguno de sus textos, podría generar controversias interesantes para abrir diálogos con los estudiantes.

Ahora bien, ¿por qué Dani Umpi se puede leer como un lector provocador? Recordamos que él es un artista uruguayo, nacido en Tacuarembó, en 1974. Reconocido por su carácter multifacético, que reside en Montevideo y es conocido como escritor, cantante y artista visual. Sus principales obras literarias son: las novelas *Aún Soltera* (2003), *Miss Tacuarembó* (2004), *Sólo te quiero como amigo* (2006) y *Un poquito tarada* (2012); su libro de cuentos *Niño rico con problemas* (2009), y su poemario *La vueltita ridícula* (2010). En esta oportunidad, vamos a trabajar con un cuento que se encuentra en el libro *¿A quién quiero engañar?* (2017) que está formado por doce cuentos. En cada uno de ellos hay relaciones de pareja, pero el foco no está en los roles de lo femenino y lo masculino, lo gay o lo hetero, sino en cómo se entienden y se viven los diferentes vínculos en tanto relaciones humanas que se dan/acontecen en su fluir y en sus múltiples dificultades. Veamos lo que dice al respecto la contratapa del libro:

Las relaciones de pareja atraviesan estos doce cuentos de Dani Umpi. Parejas de todo tipo: desde las que se mezclan con la lenta cotidaneidad del universo familiar hasta las que filman videos porno para vender por internet. En *¿A quién quiero engañar?* no existen los roles del tipo femenino/masculino o gay/hetero, existen las relaciones humanas, y cada una se acomoda a sus propios caprichos. Con un ritmo ágil y la presencia permanente del humor, se sale de estos cuentos como quien hubiera estado en una reunión de amigos y hubiera escuchado la historia que cada uno tiene para contar. (2017)

A partir del fragmento anterior, podríamos preguntarnos, si subyace en el libro la idea de soltar las dicotomías tradicionales de género. Sin dudas, podemos llegar a esta hipótesis leyendo la contratapa y posteriormente, los diferentes cuentos que conforman el libro. Ahora bien, ¿por qué estudiar, dentro de esos

roles, precisamente la construcción de las masculinidades en el cuento seleccionado?

Para abrir dicha interrogante, creemos oportuno construir algunas líneas de análisis sobre la narrativa reciente uruguaya que nos permitan, a su vez, ampliar nuestra visión para posibles trabajos en educación secundaria sobre lo que se escribe en la actualidad. Si queremos hacer especial hincapié con los y las estudiantes en la actitud crítica frente a la sociedad, trabajar con las desigualdades sociales se vuelve un imperativo. Como lo expresa la socióloga Connell (1997): “No podemos entender ni la clase, ni la raza, o la desigualdad global sin considerar constantemente el género” (p.9). Es fundamental comprender que las desigualdades de género y la obediencia o desobediencia a los estereotipos de género son un eje central para analizar nuestra realidad social, es algo que como docentes no podemos obviar.

Existen desigualdades estructurales que siguen afectando de forma diferencial a los homosexuales con respecto a otros grupos, y es trabajo de nuestra sociedad poner esta cuestión sobre la mesa, aún más cuando hemos visto reproducirse en los últimos años, discursos de ultraderecha, en los cuales ha resucitado el odio de algunos contra lo que no es hegemónico. En este sentido, Connell plantea la exclusión política y cultural, el abuso cultural, la violencia legal que aún subsiste en algunos países, la violencia callejera, la discriminación económica y los boicots personales, como parte de la subordinación social en la que se han visto los homosexuales con respecto a los heterosexuales. Sobre esto, insiste al afirmar: “La opresión ubica a las masculinidades homosexuales en la parte más baja de una jerarquía de género entre los hombres. La homosexualidad, en la ideología patriarcal, es la bodega de todo lo que es simbólicamente expelido de la masculinidad hegemónica (...)” (1995, p.11). De esta explicación parte nuestra visión sobre la importancia de trabajar en Educación Media lo considerado no hegemónico, ya que esto implica colocar el foco y reflexionar sobre nuestra realidad y sobre los discursos e imaginarios que rondan los medios masivos de comunicación, que nos afectan y nos conforman en nuestros roles de género.

A su vez, estamos acostumbrados a trabajar en Secundaria con textos rioplatenses con una lejanía temporal importante con respecto al estudiantado. Textos en los que muchas veces está instalada una forma estereotipada y binómica de masculinidad y de feminidad. Sin embargo, debemos resaltar que tanto una categoría como otra, son históricas: “Reconocer la masculinidad y la femineidad como históricas, no es sugerir que ellas sean débiles o triviales. Es

colocarlas firmemente en el mundo de la acción social. Y ello sugiere una serie de preguntas sobre su historicidad” (Connell, 1995, p.14).

Entonces, si comprendemos la masculinidad como una construcción histórica, cabe resaltar que este cuento nos instala frente a una nueva visión de la masculinidad, pese a que se haga hincapié en que los personajes no actúan bajo roles de género, es oportuno pensar cómo se “es hombre” de una determinada forma en “El recuerdo del futuro”. Consideramos que —si bien no lo podremos hacer por ser este un texto breve y porque nos desviaría de nuestra lectura— que sería enriquecedor comparar los cambios en nuestra literatura sobre este asunto y establecer ciertas intertextualidades con otros autores tales como: Horacio Quiroga, Juan José Morosoli, Francisco Espínola, Javier de Viana e incluso, escritores más recientes. Destacamos que sería interesante un posible recorte de este tipo de autores, que han sido históricamente los más trabajados en secundaria, pero agregando autores recientes a modo de comparación, para que podamos notar cómo las visiones con respecto a lo masculino han ido cambiando, así como nuestra sociedad lo ha hecho.

Por otro lado, pese a que en el libro, *¿A quién quiero engañar?* y en el cuento seleccionado de Umpi, en particular, se busca no estereotipar a los personajes, siguiendo lo planteado por la especialista en estudios feministas, Diana Fuss (1999) ni la heterosexualidad puede ignorar del todo a la homosexualidad, ni la homosexualidad a la heterosexualidad. Aún hoy existen presiones sociales que insisten en la conformidad (hetero) sexual y en la que se resiste a lo homo. Por más que en el texto no quiere mostrarse esta dicotomía ni tampoco la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, lo cierto es que se termina evidenciando en algunos momentos. Por ejemplo, cuando el protagonista resalta el desodorante del otro personaje y lo califica como de mujer debido a que es suave. ¿Por qué lo suave se asocia con lo femenino? ¿Qué aroma es propio de lo masculino? Entramos, sin dudas, de forma sutil, en dicotomías.

De todos modos, se percibe una intencionalidad autoral, ya explícita por Dani Umpi —y manifiesta en la contratapa del libro de cuentos *¿A quién quiero engañar?*— de no encorsetar a sus personajes en determinados roles. Entendemos que hace esto precisamente para no reforzar/legitimar los estereotipos o los roles de género. Sobre esto se refiere Diana Fuss:

(...) desde el punto que toda transgresión, para establecerse como tal, simultáneamente debe reafirmar aquello que busca eclipsar. La homosexualidad entendida como una transgresión contra la heterosexualidad, no logra minar la posición autorizada/autoritaria de la heterosexualidad sino más bien confirmar la centralidad de la

heterosexualidad precisamente como aquello a lo que se debe resistir. (1997, p.122)

Podríamos entender, de este modo, que el cuento busca no colocar a la heterosexualidad en el centro y que su deseo es desprenderse de los estereotipos legitimados por la sociedad. Para ello sería oportuno revisar la idea de masculinidad hegemónica a partir de lo planteado por Raewyn Connell, socióloga australiana (1997):

El concepto de hegemonía, derivado del análisis de Antonio Gramsci de las relaciones de clases, se refiere a la dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social. En cualquier tiempo dado, se exalta culturalmente una forma de masculinidad en lugar de otras. (1997, p.10)

Ahora bien, recordemos que “El recuerdo del futuro” se desarrolla principalmente en la imaginación del protagonista, quien se encuentra fuertemente atraído por el otro personaje —ambos innominados— y piensa en cómo sería esa vida juntos, tanto en los detalles más cotidianos y, a simple vista, insignificantes, como también en lo que refiere a la pasión y a la vida sexual que tendrían ambos. No obstante, cabe resaltar que el personaje se deja llevar por tales pensamientos con naturalidad, sin que esto le genere conflictos internos ni lo haga sentirse transgresor en ningún aspecto respecto a su masculinidad.

Por otra parte, si observamos el título del cuento, “El recuerdo del futuro”, notamos una contradicción:

¿Cómo recordar algo que aún no ha pasado? El protagonista da una explicación sobre esto cuando afirma que: “Con el accidente doméstico sentí un déjà vu invertido. No sé si existe el concepto pero era eso. No era una situación ya vivida que reaparecía sino algo que me iba a pasar siempre o, al menos, bastante seguido (...) Era un recuerdo del futuro que confirmó al segundo una nueva intuición. Él iba a ser mi novio y yo lo visitaría muy seguido”. (2017,p.18)

Esta cita de texto es muy significativa para construir la etopeya del personaje, quien entre la más sincera humanidad (propia de ilusionarse sin tener argumentos suficientes), la cierta “locura” de los detalles que imagina y el humor que provoca más de una sonrisa en el lector, es en verdad un memorioso del futuro. Pero es un memorioso plenamente convencido de que sucederá lo que anhela. Desde la primera línea hasta la última, él está seguro de que sus sentimientos son correspondidos, que el otro personaje lo besará y que entre ellos habrá algo mucho más allá de una amistad.

Podría resultarnos llamativo que los personajes aparezcan en la historia sin nombres, y casi sin datos grafopéyicos que permitan distinguirlos de forma clara. Pero, es precisamente esa ausencia la que nos ayuda a empatizar aún más con el protagonista quien, en base a ilusiones creadas por sensaciones que cree verídicas, construye una historia de amor que sólo vive en su cabeza. ¿Acaso esto no es profundamente humano y susceptible de ser vivido por cualquiera de nosotros? A su vez, que no se den rasgos grafopéyicos significativos—más allá del peinado del otro personaje—, y que no aparezcan otros personajes más que ellos dos, busca resaltar cómo son seres humanos frente a un vínculo, y no individuos en roles y funciones sociales.

Connell afirma que “Las masculinidades de los hombres blancos se construyen no sólo con respecto a mujeres blancas, sino también en relación con los hombres negros” (1997, p.8), coexisten múltiples masculinidades pero todas estas construyéndose a partir de lo que excluyen, que no se nombren rasgos de etnia y que no aparezcan personajes femeninos, fortalece la teoría de que Umpi busca desarraigar el constructo de la masculinidad hegemónica, aunque termine, de cierto modo, construyendo otra forma de masculinidad no específica.

Con respecto a los espacios en el cuento cabe destacar que son muy particulares. La acción y principalmente, los pensamientos del protagonista, se dan en el apartamento del otro personaje. Este “encuentro”, como una especie de “cita” sucede debido a que, prácticamente, el protagonista se “autoinvita” a la casa del otro. A su vez, nos queda latiendo la interrogante, ¿quién es ese otro? ¿Un actor al que admira? ¿Un hombre que le gustó por su atractivo? No queda completamente claro. Lo cierto es que el encuentro se pautó debido a la intencionalidad de una de las partes: “Entonces, que esto y que lo otro, medio que me hice invitar a su casa, visitarlo para conocerlo, pasarnos música, tomar té” (2017, p.17). Ahora bien, dentro del apartamento hay dos lugares muy importantes que muestran la construcción de otra masculinidad diferente a la hegemónica, estos son: el baño y el dormitorio. No por el lugar en sí, sino por lo que sucede allí, en cuanto a lugar privado que construye también masculinidades, en tanto en palabras de Connell: “Los enfoques semióticos abandonan el nivel de la personalidad y definen la masculinidad mediante un sistema de diferencia simbólica en que se contrastan los lugares masculino y femenino. Masculinidad, es, en efecto, definida como no femineidad” (1997, p.4).

Es importante destacar que “El recuerdo del futuro” tiene un comienzo abrupto que se da, justamente, en el baño del apartamento. El protagonista lastima su mano con la canilla del baño y esto le produce un dolor que le hace soltar un grito. En un espacio doméstico, íntimo, muy privado, el hombre expresa

su dolor tras haberse lastimado. Pese a que luego siga en su mundo idílico de ilusiones, no le intimida mostrarse vulnerable porque: “(...) la crueldad y resentimiento se encuentran arraigados en nuestra genuina y primigenia decisión de desplegar de la manera más concisa nuestra «fortaleza» mientras abandonamos los poderes terapéuticos que conlleva asumir nuestra denominada «vulnerabilidad»” (Connell, 1997, p.19). Este hombre, entonces, expresándose frente a su dolor, en un accidente doméstico, nos muestra un tipo de masculinidad que puede gritar cuando le sucede algo, y que no precisa reprimir el dolor.

Por otro lado, el siguiente espacio significativo que queremos mencionar es el dormitorio. Si los personajes están en una especie de “cita”, creeríamos que este sería el lugar para la intimidad tan imaginada por el protagonista. Sin embargo, afirma este como narrador interno: “Vamos a su dormitorio y me ofrezco a guardar su ropa recién llegada del lavadero” (2017, p.19). Esa es toda la acción que sucede en la habitación. Mientras que el contacto con alguna remera especial hace al protagonista mezclar los recuerdos con sus deseos. De este modo, vemos como un lugar íntimo y sumamente privado, es ocupado por los personajes, pero de una forma atípica.

Además de la “extrañeza” que nos genera la escena, ya que debemos recordar que es un “casi desconocido”. Es decir, la extrañeza de que entre al dormitorio de otro para doblar la ropa, este gesto es significativo para la construcción de una nueva masculinidad, capaz de encargarse de tareas que, en un imaginario colectivo, pertenecían o pertenecen a lo femenino. Dejamos planteada la duda de si ese imaginario que colocaba a las tareas domésticas a cargo sólo de las mujeres se ha modificado o no. A priori pensaríamos que eso es incoherente para nuestra sociedad en pleno siglo XXI, pero en innumerables lugares, el machismo y el micromachismo sigue rigiendo y en el caso de trabajar este texto en Secundaria, sería un buen momento para reflexionar al respecto. Por otro lado, nuevamente, la actitud de los personajes es tomada con naturalidad, ellos no se ven a sí mismos como transgresores, precisamente, entendemos esto como una postura de Dani Umpi, quien busca no dar mayor visibilidad a lo heteronormativo y a los roles de género.

Por otra parte, un momento crucial en la historia, es cuando el protagonista termina sabiendo por boca del otro personaje, que este está saliendo con alguien más, y se limita a contestar “Me imaginaba” (207, p.20). Nosotros/as, como lectores/as, sabemos que el personaje se imaginaba todo —una vida juntos, arreglar la canilla del baño, el cesto de la basura que tendrían, las noches de pasión que pasarían, etc.— menos que el otro personaje pudiera tener en su vida a alguien más.

Sobre esto refiere Kali Halloway (2017) cuando cita el trabajo de Terry Real (1998) *I Don't Want to Talk About It: Overcoming the Secret Legacy of Male Depression*, en los que hace referencia a cómo desde la niñez más temprana, se prepara a los varones para controlar sus emociones y minimizar sus necesidades o deseos emocionales. Mientras tanto, se sigue alimentando la competitividad sin límites, y cuando ésta no da los frutos esperados... ¿Cómo expresar la frustración si está vedado mostrarse vulnerable? Siguiendo esta línea, la expresión “Me imaginaba” del protagonista, nos muestra, en primera instancia, un intento por minimizar sus sentimientos e ignorarlos.

Sin embargo, el camino que transita el protagonista es muy diferente al transitado por la masculinidad hegemónica en cuanto a su reacción frente a esa posible humillación que sufrió. Decimos “posible” porque la humillación sucedió en lo más privado, en su propia mente. Kali Halloway hace referencia a cómo la masculinidad hegemónica maneja la frustración, y cómo muchos hombres en búsqueda de “evitar” la humillación han desencadenado finales peligrosos. Este planteo no pretende de ningún modo, justificar la violencia, sino mostrar, precisamente, cómo el sistema la alimenta. Por eso también resalta que, mientras las mujeres suelen “responsabilizarse” más con respecto a sus sentimientos, el hombre se entrega a la cólera. Bajo esta misma línea señala que la violencia es ejercida en muchos casos contra sí mismos, ya que los hombres se quitan la vida cuatro veces más que las mujeres. Sobre este punto de la violencia también se expresa Connell al afirmar que la mayoría de los episodios de lo que ella llama “violencia mayor”, como los combates militares, los homicidios y asaltos armados, son llevados a cabo por hombres. De este modo, “La violencia puede llegar a ser una manera de exigir o afirmar la masculinidad en luchas de grupo” (1997, p.15).

Lo cierto es que, en el cuento, se muestra la reacción del protagonista exenta de cualquier tipo de violencia, contra el otro personaje o contra sí mismo. Con toda la paciencia va a la parada de taxis, come unas obleas de vainilla, mientras cree, con plena convicción, que el otro vendrá a buscarlo y se besarán: “Yo sé. Yo sé que él va a bajar. Yo sé”. (p.20). Este manejo de las emociones contrarias, este “saber estar” frente a la negativa del otro sin violencia, aunque sea alimentando ilusiones, nos muestra una nueva forma de masculinidad.

Por otro lado, ¿dónde radica la atracción del protagonista por el otro personaje? Es cierto que hay una fuerte atracción sexual ya desde que lo ve al abrir la puerta recién bañado (p.16). Pero, también es cierto que destaca unas cualidades específicas que admira de él en medio de sus conversaciones en el apartamento: “Me pareció serio. Tenía ese corte de pelo con un triangulito en la

nuca, que me deja re loco (...). Él iba y venía, hablaba de cantantes y cambios de terapia psicoanalítica (...) desde que lo conocí sentí que él hacía siempre lo correcto y lo hacía bien, que era inteligente, preciso, cauteloso, y por eso me gustaba, entre otras cosas” (p.17).

Sobre la masculinidad hegemónica, Kali Halloway enfatiza que mediáticamente se ha valorado en los hombres su fortaleza, valor, independencia, la habilidad de proveer y de proteger. Por otro lado, vemos al protagonista colocando su atención en cualidades muy diferentes, lo cual nos muestra otra forma de valorar lo masculino. Quiero resaltar que en la conversación de los personajes —que si bien no aparece explicitada, si es nombrada por el protagonista—, esté incluída como tema la terapia psicoanalítica, ya que, de este modo, se enfatiza en esta otra forma de masculinidad, que no sólo reconoce sus emociones, sino que busca herramientas terapéuticas para manejar mejor sus sentimientos.

Kali Halloway referencia, a su vez, a la historiadora Stephanie Coontz, quien habla de la “mística masculina” como aquel imperativo negacionista con respecto a las emociones, que funciona ya desde niños por la influencia de los padres, y que genera, finalmente, adultos: “(...) desmembrados emocionalmente, con pánico a mostrar debilidad y la mayoría de las veces incapaces de acceder satisfactoriamente, reconocer o enfrentarse a sus sentimientos” (2017, p.38). En este cuento, percibimos masculinidades que ya desde su tema de conversación —como la terapia psicoanalítica— hasta aceptar la negativa del sujeto deseado, saben gestionar sus emociones o están en la búsqueda de hacerlo por caminos no transitados por la masculinidad hegemónica.

A MODO DE CONCLUSIÓN

De este modo, a través de un breve recorrido por el cuento, en cuanto a su sentido en general como parte del libro *¿A quién quiero engañar?*, hasta las características propias de los personajes, los espacios y algunas menciones a sus diálogos referenciados por el protagonista, intentamos mostrar cómo se vislumbra la construcción de otros tipos de masculinidades, diferentes a la hegemónica. Valorando el cuento como producción artística, pero, también, pensándolo para un trabajo en secundaria, dándole relevancia a un autor reciente. Colocando el foco sobre nuevas y antiguas formas de relacionarse, mostradas no desde la transgresión, sino desde la naturalidad propia del dejarse llevar por lo que se siente.

Queda claro que las masculinidades son una temática a la que debemos volver y darle una nueva lectura, sabemos que en la actualidad han resucitado —

o tal vez nunca habían muerto del todo— ciertos tipos de masculinidades nocivas, perjudiciales para los varones y para la sociedad en general. Consideramos que textos como “Recuerdo del futuro” de Dani Umpi, nos permiten colocar nuevamente estos temas en discusión y reflexionar sobre nuestras sociedades, culturas y formas de vincularnos y relacionarnos. “El recuerdo del futuro” desafía las masculinidades hegemónicas y nos presenta otras formas de ser varón en nuestra sociedad, en las que se puede hacer frente al rechazo, en las que se pueden encargar los varones de las tareas domésticas, en la que los conflictos se solucionan no por medio de la violencia, en las que se vive libremente lo que se siente.

Referencias bibliográficas

- Connell, Raewyn (1997). "La Organización Social de la Masculinidad". *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Editado por Teresa Valdés y José Olavarría. Ediciones de Las Mujeres, Santiago, 1997, pp. 31-48.
- Fuss, Diana (1999). "Dentro/Fuera". *Feminismos literarios*. Compilado por Meri Torras Francés y Neus Carbonell. Arco Libros, S.L., Madrid, 1999, pp. 113-124.
- Halloway, Kali (2017). "La masculinidad está matando a los hombres: la construcción del hombre y su desarraigo". *No nacemos machos*. Editado por Guadalupe Rivera. Ediciones la Social, Ciudad de México, pp. 31-43.
- Umpi, Dani. (2017). "El recuerdo del futuro". *¿A quién quiero engañar?* Criatura editora, segunda edición, Buenos Aires, pp. 16- 20.



REFLEJO DE UN DESPOJO ANCLADO. UNA PERSPECTIVA DEL TÓPICO DEL ODIO EN “ELLA” DE MARTÍN LASALT

Lucía Rodriguez*

Instituto de Profesores “Artigas”
lu.rodriguez1987@hotmail.com

Reflejo de un despojo anclado es una invitación a adentrarse en el laberinto emocional del cuento “Ella”, incluido en *Un odio cansado* (2019) de Martín Lasalt. La propuesta de este trabajo es que el análisis no solo ilumine el tópico del odio, sino que también exponga un momento fascinante de la narrativa uruguaya contemporánea, donde voces jóvenes, emergen con audacia, dispuestas a explorar temas innovadores y estilos diversos. Allí, la relación entre González y Paloma se convierte en un microcosmos donde el odio se entrelaza con cicatrices del pasado, la culpa y la búsqueda de identidad.

Lasalt, en su maestría, presenta un modo de conceptualizar el odio que no se reduce a simples emociones negativas; su obra desafía las convenciones y nos muestra que el odio es una emoción multifacética, rica y contradictoria. Estas características, de hecho, pueden leerse a la luz de una mirada psicoanalítica, que permite comprender el odio como fuerza estructurante del sujeto.

PALABRAS CLAVE: odio - psicoanálisis - narrativa – Martín Lasalt

“Reflection of an Anchored Dispossession” invites readers to explore the emotional depths of the short story “Ella,” included in *Un odio cansado* (2019) by Martín Lasalt. This analysis aims not only to illuminate the theme of hatred but also to situate the story within a significant moment of contemporary Uruguayan literature, an era characterized by emerging young voices daring to experiment

* Estudiante de Literatura, en el Instituto de Profesores Artigas. Participó como expositora en “X Jornada sobre Shakespeare” con el trabajo “Troilo y Crésida: regenta de una Venus lasciva”. También forma parte del Departamento Nacional de Literatura. IPA-CFE. Sede de Aplu (2021) en el libro *La Commedia: huellas y diálogos intertextuales*, con su artículo: “La Divina Commedia como crisálida sabatiana”. Su más reciente exposición fue en el Curso de Verano de IPA, denominado “Seminario extremas”, con su trabajo titulado “De cuarzos extranjeros a soles andinos: Gabriela Mistral, el renacer de una mujer extrema”.

with innovative themes and stylistic diversity. Within this narrative, the dynamic between González and Paloma serves as a microcosm where hatred intertwines with the scars of the past, guilt, and the quest for identity.

Lasalt, through his narrative craft, offers a nuanced conceptualization of hatred that transcends simple negative emotion. His work challenges conventional representations, portraying hatred as a complex, multifaceted, and contradictory force. These characteristics can be effectively examined through a psychoanalytic framework, which reveals hatred as a fundamental force structuring the subject's psyche.

KEYWORDS: *hatred - psychoanalysis - narrative – Martín Lasalt*

Reflexo de um despojamento ancorado nos convida a adentrar o labirinto emocional do conto “Ella”, incluído em *Un odio cansado* (2019), de Martín Lasalt. A proposta deste trabalho é que a análise não só jogue luz sobre o tópico do ódio, mas também revele um momento fascinante da narrativa uruguaia contemporânea, onde vozes jovens surgem com ousadia, dispostas a explorar temas inovadores e estilos diversos. É ali que a relação entre González e Paloma se converte em um microcosmos onde o ódio se entrelaça a cicatrizes do passado, à culpa e à busca por identidade.

Lasalt apresenta um modo de conceituar o ódio que não se reduz simplesmente a sentimentos negativos; sua obra desafia as convenções e nos mostra que o ódio é um sentimento multifacético, rico e contraditório. Essas características podem, inclusive, ser lidas à luz de uma perspectiva psicanalítica, que permite compreender o ódio como força estruturante do sujeito.

PALABRAS-CHAVE: *ódio - psicanálise - narrativa – Martín Lasalt*

La narrativa uruguaya contemporánea evidencia un proceso de transformación que encuentra en las voces jóvenes el impulso hacia líneas temáticas inéditas, la incursión en géneros escasamente explorados y el despliegue de estilos renovadores que configuran un panorama literario nacional cada vez más heterogéneo.

En este contexto, el presente artículo se propone indagar cómo ciertas ficciones contemporáneas, en particular el cuento “Ella” de Martín Lasalt, permite pensar el odio no solo como emoción o pulsión individual, sino como una construcción discursiva que la ficción elabora, dramatiza y complejiza. En otras palabras, se parte de la hipótesis de que “Ella” puede leerse como una forma de narrar el odio desde una perspectiva singular que revela tanto lo íntimo como lo social del sentimiento.

Para ello, el análisis se organiza en tres momentos: primero, una breve caracterización de la narrativa uruguaya actual; luego, una aproximación general a la obra de Martín Lasalt como representante de dicha corriente; y finalmente, el examen del tópico del odio en el cuento mencionado, incluido en el libro *Un odio cansado* (2019).

En lo que respecta a la primera de las hebras —consideraciones generales sobre la narrativa uruguaya contemporánea—, es menester señalar, a partir de la genealogía literaria nacional, una ruptura generacional que marca un antes y un después en la producción narrativa. El crítico y ensayista uruguayo Amir Hamed, en su prólogo a *La ansiedad de bastardía: Muestra de narrativa joven uruguaya* (2014), recupera una observación de Hugo Achugar —reconocido investigador y teórico de la cultura latinoamericana— para situar ese corte en el año 1973. La coincidencia con el golpe de Estado supone una fractura que, según Hamed, se traduce en una narrativa joven que “[...]es leída como un síntoma. Dicho de otro modo, hasta donde sabemos, lo joven, en arte, saberes y literatura existe en oposición a lo viejo [...]” (p. 67).

No obstante, el autor advierte que este contraste no configura un “parricidio” en sentido estricto, ya que los nuevos narradores no reniegan de sus predecesores, sino que los ubican en un lugar fundacional dentro del campo literario. En este sentido, señala: “Tal vez se pueda decir que uno de los nudos de esta narrativa uruguaya sea, parafraseando a Harold Bloom, cierta ansiedad, no de influencia, sino, por el contrario, de bastardía” (Hamed, 2014, p. 70).

Es importante señalar que esta división generacional en la narrativa uruguaya contemporánea no está exenta de debate, ya que diversas perspectivas proponen clasificaciones alternativas. El crítico literario y periodista Alfredo

Alzugarat —en un artículo publicado en *Letras* (2014)— sostiene que se ha denominado “generación lúdica” a “una serie de escritores menores de cuarenta años cuyos nombres se han reiterado en antologías de jóvenes realizadas entre 2008 y 2012” (p. 44), caracterizados por una escritura que juega con el lenguaje y despliega recursos estilísticos marcadamente innovadores.

En esta línea, el investigador cultural Abril Trigo en su ensayo “Joven narrativa uruguaya” (1991) propone que este fenómeno debe leerse como parte de una más amplia democratización de la cultura, lo cual ha provocado una desprofesionalización de la escritura. Como señala el autor, ello ha generado una “(...) heteroglosia que desempolva el canon y resquebraja la modosa ‘línea áurea’ de la ‘buena literatura’ celosamente resguardada por nuestra fatigada intelligentsia, convertida en establishment cultural” (pp. 87-88).

A su vez, esta diversidad puede entenderse como una de las manifestaciones de la crisis de la modernidad que atraviesa el campo cultural. En este sentido, Alzugarat destaca “[...] la notable destreza en la construcción de una prosa depurada y magnética; un vocabulario tan tecnológico como lunfardesco; el discurso irónico y ambiguo y la trama oculta tras las apariencias incompletas” (2014, p. 44), rasgos que también contribuyen a caracterizar el trabajo de muchos escritores jóvenes en Uruguay.

En lo que respecta a la segunda fibra que anuda esta producción se encuentra la figura del escritor seleccionado, Martín Lasalt, quien ha escrito tres novelas *La entrada al Paraíso* (2015), que ha obtenido múltiples premios entre los que se encuentran el de Narradores de la Banda Oriental (2015), el Premio Bartolomé Hidalgo Revelación (2016) y el Premio Ópera Prima (2017). En cuanto a su segunda novela *Pichis* (2016) ha sido traducida y publicada en Francia por Editorial L'atinoir 2018 y en nuestro país ha obtenido el Premio Bartolomé Hidalgo Revelación (2016) y, por último, *La subversión de la lluvia* (2017).

En lo que respecta al volumen de cuentos *Un odio cansado* (2019), obtuvo el galardón del Primer Premio en categoría inéditos del Ministerio de Educación y Cultura 2017. Dicho libro posee diez cuentos de extensión variable. En cuanto al mismo Leonardo Cabrera, editor literario y periodista cultural (2019) en la reseña realizada para el Semanario Brecha y a la que llamó “Cuando la verdad aparece no queda nada sano”, ha indicado en cuanto al nombre del libro “[...] no podría tener un título más adecuado, pues el fondo emocional de todas las historias es el de una extenuación amarga que alcanza, en sus momentos más intensos, cotas antropológicas.(s/d)”, Cabrera (2019) atribuye a la voz narrativa creada por Lasalt la capacidad de “[...] ejecutar movimientos contradictorios y de

retorcer los pasillos de su lógica interna. (s/d)”, evidenciando de dicha manera la complejidad de la materia narrativa.

El tema que enlaza los cuentos de Lasalt es el odio, pero no un odio en estado puro como emoción revestida solo de sentimientos negativos, sino que es un odio que alberga una multiplicidad de sensaciones que lo conducen a poseer una esencia impura. En palabras de Cabrera (2019), “El odio no está hecho completamente de odio, ni el cansancio es sólo cansancio. (s/d)”, develar qué se esconde detrás de ese aparente odio, qué lo genera, lo hace crecer y explotar es la tarea del lector.

La última hebra de esta producción abordará el cuento “Ella”, el séptimo del libro de narrativa breve de Lasalt; más precisamente se examinará el tipo de odio que pregonan sus protagonistas, su constitución al inicio antitética y luego confluente culmina colocándolos en un plano de igualdad desde una perspectiva psicoanalítica.

El narrador omnisciente del cuento “Ella” es el que presenta a los personajes –González y Paloma– se conoce al primero a través de la descripción de sus ojos en los que habita “[...] un odio empecinado pero ya sin fuerza” (Lasalt, 2019, p.51). Desde este punto se evidencia una emoción que habita en lo más profundo del individuo, dado que tradicionalmente se comprenden los ojos como las ventanas del alma. No obstante, ese odio a pesar de estar presente no posee vigor lo que es correlativo a la grafopeya de González: “No le quedaban dientes. La cabeza se le iba de costado [...] Tenía sesenta años demasiado mal llevados, incluso si se pensaba todo lo que había pasado desde la catástrofe.” (Lasalt, 2019, p.51). El recurso de la prolepsis se encuentra presente a través de la mención a la catástrofe, lo que impulsa al lector a conjutar hipótesis acerca de si la misma se encuentra vinculada al odio inherente al personaje.

Por otro parte, en lo que refiere a Paloma, la mirada de González es la que recorre su perfil, se la conoce a través de sus ojos “[...] vio unas botas de hombre frente a él [...] Siguió hacia arriba y se encontró con las piernas flacas de una muchacha, un saco de lana, unas manos chicas que se refregaban despacio, y al fin unos ojos negros” (Lasalt, 2019 p.51). La juventud de la muchacha contrasta con la decrepitud de González, aunque el color de sus ojos, la oscuridad que poseen puede ser homologable desde un plano simbólico al sentimiento enraizado en el personaje masculino, por lo que si bien se establecen como disimiles, en ellos también existen puntos de coincidencia.

La imagen de la joven conduce a González a los portales de una memoria que esconde las reminiscencias de su hija fallecida –producto de la mencionada

catástrofe—, el recuerdo trae aparejado “Un enojo rejuvenecido le brillaba bajo el polvo del abandono, se le torció la boca en una mueca de desprecio y se rompió a llorar. El llanto le sacudía todo el cuerpo y se odiaba [...]” (Lasalt, 2019 p.52). Es importante establecer que la lucidez parece mermar en el personaje, el pasado y el presente se enlazan y lo transportan al sitio que alberga los remordimientos. Es así como se despierta un odio primigenio el cual como señala Sylvia De Castro Korgi (2019) en “El odio y el dualismo pulsional freudiano” se constituye como “Ese odio primordial, inscripto en lo más profundo de la estructura subjetiva, está asociado al placer del yo narcisista en ocasión de la perturbación de su equilibrio [...]” (p.48) En este contexto, la presencia de Paloma es el elemento disruptivo que sacude la estructura psíquica de González, su cuerpo reacciona a dicha presencia a través de la mueca y el llanto representantes del disgusto.

Sin lugar a dudas, la presencia disruptiva de Paloma es traída por el narrador al aludir a la joven indica que “De alguna manera conseguía ser opaca, porque proyectaba sombra, y sobre la cabeza rapada a cuchillo y sobre los hombros flotaban partículas de polvo y pelusa” (Lasalt, 2019, p.52 - 53). La descripción que se realiza de una figura casipectral, unida a la atmósfera iluminada por el sol que se colaba por la madera, refuerza la idea de González de que la chica era un fantasma, sin embargo, el lector se entera de que “[...] tenía quince años y estaba ahí para matarlo. Según le había contado su madre, muerta hacía ya más de cinco años, las cosas estaban como estaban por culpa de ese hombre” (Lasalt 2019 p.53). La historia vital que se resume de la protagonista da cuenta de una niñez truncada, de la orfandad reinante —su padre también había muerto— y un rencor acumulado que la guía hasta quien fue señalado como el culpable de su situación actual “Ahí estaba, tomando sopa en un muladar que sin dudas era su infierno” (Lasalt 2019, p.53), en el que pagaba sus pecados en vida.

Extrapolando la situación a la perspectiva freudiana que expone De Castro Korgi (2019), González es fuente de placer, y por ende, es odiado “[...] y el odio puede, a veces, convertirse en tendencia agresiva contra la fuente de la que resulta displacentero” (p.52), por lo cual el motor que echa a andar la acción narrativa es el odio, pero el de Paloma a diferencia del de González, es un odio determinado: “Pero no importaba lo que pudiera pasar, no iba a detenerse: por el descanso de sus padres, o por lo que fuera, iba a matar a González” (Lasalt 2019, p.53). La necesidad de canalizar el sentimiento supera el motivo, la fuerza que empuja a Paloma no conoce de límites, ni necesita razones como ha quedado expuesto.

En cuanto a lo mencionado, Héctor Gallo (1991) en “De la agresividad a la pulsión de muerte”, apunta desde una óptica psicoanalítica a que “[...] el yo odia, aborrece y persigue con propósitos destructores a todos los objetos que llega a suponer una fuente de sensaciones de placer [...]” (p.52). Dicha emoción supone un dualismo que encuentra en el placer su opuesto, en los acontecimientos del cuento la dicha de la compañía parental es cortada, por ende, la constitución psíquica de Paloma supuso una no resolución de estadios inherentes a su desarrollo en relación a sus padres, agravada por el acto violento que se expone de manera soslayada, dada que la muerte de los mismos es producto de la traición de González quien mantenía un vínculo de amistad con ellos.

En lo que respecta a Paloma, reconoce la confusión de González y aclara que no es su hija, ante esto el hombre identifica a la chica con la muerte “[...] solo quedaba él y la muchacha, la muerte disfrazada de hija” (Lasalt, 2019 p.55) ante la proximidad de lo ineludible, aparece en el personaje masculino el arrepentimiento “[...] había pensado siempre en lo que pasó, sin encontrar una solución, y que ahora podría pensar las mismas cosas sin el peso del rencor, como si ya no estuviera involucrado.”(Lasalt, 2019 p.55). Sin duda la culpa es asumida y la aceptación de ello de cierta manera lo libera. Esa misma sensación es la que experimenta Paloma dado que “[...]no importaba él, ni ella, ni el Movimiento, ni la ocupación, ni todos los muertos [...]” (Lasalt, 2019 p.55). Así los fundamentos expuestos para perpetrar el asesinato que la estimularon aparecen como carentes de valor, como insignificantes, son parte de un pasado que la frena y la aprisiona, el que se configura como un infierno para la joven, como lo es para González su forma de vida.

Sin embargo, como indica la psicoanalista De Castro Korgi (2019), al propulsar la pulsión de apoderamiento se produce por: “[...] la ausencia de la barrera de la compasión, que podría atenuarse[...]” (p.50), por este motivo Paloma le dice “traidor” al personaje masculino y acto seguido: “Se dijo que de ser posible cortaría todo de un tajo [...] y sacó el cuchillo, empujo a González contra la pared y lo degolló sin esfuerzo, sin convicción y sin asco, sin reconocerse, como si esto y todo lo demás que pasaba en el mundo fuera por orden y cuenta del tiempo” (Lasalt, 2019 p.55).

La enajenación o disociación en el acto de violencia es producto como indica Freud (1930) en “El malestar de la cultura” de que existe una “[...] inclinación innata del ser humano al mal, a la agresión, a la destrucción y, con ellas también a la残酷.” (p.116). El ataque al cuerpo del otro, desde esta perspectiva, es mucho más que la muerte de su físico supone en este nivel un

aniquilamiento de lo más íntimo del otro, eso que proyecta. En Paloma, ese espejo final es la muerte como desprendimiento de un pasado de odio con el que ya no se cargará.

Por lo dicho anteriormente, podemos afirmar que en la narrativa presente en “Ella” se comprende como un espejo que refleja no solo el odio y la culpa, sino también la búsqueda de una identidad en medio del dolor. De este modo, el acto violento de Paloma no se configura como un clímax, sino que es la manifestación de una lucha interna que busca una escapatoria.

El cuento de Lasalt expone como el ciclo del odio y la venganza conllevan a la desolación y la deshumanización, invitando —de forma soslayada— a confrontar la idea de que la verdadera liberación está dada al enfrentar el dolor y buscar la sanación.

Por las razones anteriores, se considera que “Ella” es un cuento imprescindible para pensarnos y pensar los tiempos que nos acontecen.

Referencias bibliográficas

- Alzugarat, A. (2014). *Letras. Libros de los Bicentenarios.* Extraído de: Nuestro tiempo.
- Cabrera, L. (2019). *Cuando la verdad aparece no queda nada sano.* Semanario Brecha.
- De Castro Korgi, S. (2019). El odio y el dualismo pulsional freudiano. *Desde el Jardín de Freud*, (19), 47 -56.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura.* Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallo, H. (1991). *De la agresividad a la pulsión de muerte.* Fundación Freudiana de Medellín.
- Hamed, A. (2014). La ansiedad de bastardía: Muestra de narrativa joven uruguaya. *Hispanérica*, 43(127), 67-72.
- Lasalt, M. (2019). *Un odio cansado.* Montevideo: Fin de Siglo.
- Trigo, A. (1991). Joven narrativa uruguaya. *Hispanérica*, 20(58), 87-90.



MONSTRUO A VOCES: UNA MIRADA SOBRE EL DEBER (NO) SER FEMENINO EN “PROHIBIDO PASAR” Y “LOS AMANTES” DE CLARA SILVA

Giannina Silveira*

Instituto de Profesores “Artigas”
giannina.silveira@gmail.com

El presente artículo propone una lectura crítica de dos cuentos de la autora uruguaya Clara Silva –“Prohibido pasar” y “Amantes”– publicados en la antología *Prohibido pasar* (1969). Mediante estas narrativas, se pretende poner en evidencia la construcción de una identidad femenina urbana, consolidada en dos conceptos: el monstruo-femenino y lo abyecto; identidad que desafía a través del cuerpo, la sexualidad y el deseo los modelos de mujer y madre establecidos en la época.

PALABRAS CLAVE: *narrativa - monstruo - feminidad - mujer - abyecto*

This article offers a critical reading of two stories by Uruguayan author Clara Silva—“Prohibido pasar” and “Los amantes”—published in the anthology *Prohibido pasar* (1969). Through these narratives, it examines the construction of an urban female identity, highlighting two key concepts: the female monster and the abject. This identity challenges traditional models of woman and mother through the body, sexuality, and desire, directly contesting social expectations of the period.

KEYWORDS: *narrative - monster - femininity - woman - abject*

* Giannina Belén Silveira Echebaleta es estudiante de la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Forma parte del Programa de Exploración Pedagógica en educación en contextos de encierro. En 2024 obtuvo el segundo premio en el concurso de cuentos de la Cámara Uruguaya del Libro con su cuento “Las niñas buenas (no) hablan”.

O presente artigo propõe uma leitura crítica de dois contos da autora uruguaia Clara Silva –“Prohibido pasar” e “Amantes”– publicados na antologia *Prohibido pasar* (1969). Através dessas narrativas, pretende-se evidenciar a construção de uma identidade feminina urbana, consolidada em dois conceitos: o monstro-feminino e o abjeto: identidade que desafia através do corpo, da sexualidade e do desejo os modelos de mulher e mãe estabelecidos na época.

PALABRAS CHAVE: narrativa – monstro – feminilidade – mulher - abjeto

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES

La figura autoral de Clara Silva se fue dilatando en el tiempo tras su muerte el 21 de septiembre de 1976, difuminando sus obras y silenciando su audaz postura crítica para convertirla en solo en una sombra que no recuerda lo transgresora que había sido para la época que la circunscribe. Hoy en día se la conoce muy poco, y si se lo hace, normalmente es por asociación: por ser “la esposa de” Alberto Zum Felde o “la crítica de” Delmira Agustini o, recientemente dada su recopilación y posterior publicación a cargo de Florencia Morena, por ser la destinataria de las cartas de la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Pero nunca, o casi nunca, por ella, por su obra. Por lo tanto, resulta imprescindible recuperar su voz del silencio al que ha sido sometida.

Para ello, vuelvo a su obra y elijo una antología de cuentos, de donde selecciono dos. Los cuentos “Prohibido pasar” y “Amantes” funcionarán como corpus para sustentar la hipótesis central del trabajo: que los relatos reunidos en la antología *Prohibido pasar* (1969) configuran una identidad femenina urbana a partir de dos conceptos que considero indisolubles: el monstruo-femenino y lo abyecto.

2. SOBRE LA AUTORA

Al momento de comenzar resulta apropiado bosquejar algunos datos biográficos y de archivo. Clara Silva nació el 11 de octubre de 1902 en Montevideo. La menor de dos hermanas, Clara creció en el seno de una familia católica, lo que la empujó durante toda su vida al lacerante problema de la búsqueda de Dios; búsqueda que —como cita la crítica Susana de Jaureguy (1977) en el memorial que le dedicó un año después de su fallecimiento— comparte con su esposo, el escritor y crítico literario Albero Zum Felde.

Desde una edad muy temprana, Clara colaboró en diversas publicaciones periódicas uruguayas y del continente. Destinó gran parte de su vida al estudio de la obra de Delmira Agustini, por quien sintió profunda admiración y a quien dedicó no solo su crítica sino su propia poesía, tal como puede leerse en *Tres sonetos a Delmira Agustini*, publicados en la *Revista Entregas de la Licorne* (1954).

Narradora, poeta, crítica literaria, investigadora y conferencista, Clara fue galardonada en numerosas oportunidades: obtuvo premios del Ministerio de Instrucción Pública en diferentes oportunidades (1945/49/60) y del Consejo Departamental de Montevideo (1954/60); y en 1974 fue elegida Académica de Número en la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Su incessante labor académica la llevó, además, a ser presidenta de la Sociedad Amigos del Arte.

La vida y obra de la autora están atravesadas por una fuerte convicción política. En un mundo dominado por hombres, su decisión de negarse a usar el apellido de su esposo, en una época en la que casi todas las mujeres lo hacían, se izó como un grito de rebeldía. Asimismo, lo fue también atreverse a escribir narrativa en un contexto en el que la narración era un terreno regido por lo masculino. Como propone Carina Blixen (2008), “(...) la sociedad había colgado un cartel de «Prohibido Pasar» a la prosa (narración y crítica) y perpetuaba su entusiasmo por sus grandes poetas femeninas: Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, como si la mujer pudiera, o debiera, sólo circunscribirse a su intimidad” (p. 9).

Sin embargo, su trasgresión, a diferencia de la de otras autoras como Idea Vilariño, no pasa por una lucha feroz contra las leyes de los hombres, por un factor de competencia y oposición, sino por el deseo de pertenecer, de hacerse un lugar a través de las pautas estipuladas y pasar a lo socialmente vedado. Clara juega el juego de lo masculino, no lo incendia. Ella quiere un lugar en ese terreno, desea escapar de la esfera privada a la que la mujer parece sometida y construye los contactos para conseguirlo, destacándose como una intelectual en el orbe público y consiguiendo que sus palabras escapen del silencio al que una y otra vez era arrastrada la voz femenina.

3. PROHIBIDO PASAR Y EL MONSTRUO FEMENINO COMO HUELLA DE UNA CRÓNICA FEMINISTA

La antología de cuentos *Prohibido pasar* publicada en 1969, constituye la quinta y última obra narrativa de Clara Silva. Le preceden *La sobreviviente* (1951), *El alma y los perros* (1962), *Aviso a la población* (1954) y *Habitación testigo* (1967). Compuesta por diez cuentos —“Prohibido Pasar”, “Los amantes”, “Rezaré por usted”, “Menor desaparecida”, “Infierno personal”; “Un hombre de palabra”, “El cinturón”, “El patio del fondo”, “Marcados” y “Las piernas de Betty”—, la antología conforma una amalgama de estilos, propio de la novela experimental de los años 60 a la que adhirió la autora. En ella no solo experimenta en el modo narrativo al presentar cuentos polifónicos en donde los narradores se configuran siempre como voces distintas que mutan de cuento en cuento y, a veces también, haciéndolo dentro del mismo relato, como es el caso de “Prohibido pasar”; y en donde se mezclan los estilos narrativos, sino que, además, se juega con los géneros de la triada aristotélica —la narrativa con el drama y la prosa, se vuelve poética—, estableciendo un nuevo paradigma. Pero, sobre todo, hay un uso del lenguaje que una y otra vez expone lo culto de quien empuña la pluma. Tal como plantea H. Molano (1997), “Clara Silva nos deja sentir el peso de cada término

empleado. Cada vocablo es preciso. En cada línea se nos abre un mundo que se construye con la fuerza de la significación de las palabras” (p. 80). Ciertamente, el uso del lenguaje tiene precisión quirúrgica y se configura como una puntada calculada y medida para crear el efecto deseado en la narración. Este dote estético evidencia no sólo el nivel cultural y letrado de la autora, sino su agudeza para manejar los diferentes modelos discursivos.

Todos los cuentos persiguen, según postulo como hipótesis del presente artículo, la construcción de una identidad femenina urbana –no por nada Carina Blixen (2008) asocia la escritura de Silva a la Onetti, en tanto ambos convierten su prosa en una especie de crónica contemporánea— que se construye a partir de dos conceptos que le considero indisolubles a su obra: el monstruo-femenino y lo abyecto.

Tal como se abordó en la introducción, he decidido anclar el presente estudio en dos cuentos, por un lado, “Prohibido pasar” –texto que inaugura la obra y que da, además, nombre a la antología– y, por otro lado, “Los amantes”, en el que encuentro una voz femenina formidable, pero desahuciada por el peso de un yo-masculino que la asfixia.

4. “PROHIBIDO PASAR”: LA FOTOGRAFÍA DE UN MONSTRUO

Este primer cuento podría explicarse mediante la forma de una fotografía: la fotografía de un entierro. En él, una mujer está siendo sepultada bajo la mirada de sus seres más cercanos: su esposo, su madre y su mejor amiga. La acción es mínima, lo que permite establecer un paralelo con lo que la crítica ha señalado respecto a la obra de Juan J. Morosoli. En palabras del crítico uruguayo Sergio Visca: “(...) el elemento anecdótico suele ser mínimo (...); la vida se remansa hasta dejar la impresión de un aire extático y detenido. El acaecer exterior pasa a un segundo plano” (Visca, 1962, p. 67). A fin de cuentas, la acción se resume a eso: al entierro. Los personajes están inmóviles, fijos en un punto del espacio, de ese cementerio bañado por el sol, observando cómo la tierra poco a poco cubre el ataúd: “ni una sombra. Ni un pájaro. Ni un árbol. Nada. Cruces derrumbadas. Cruces levantadas. Coronas viejas deshaciéndose a pedazos, carcomidas. por el sol, la lluvia, el viento. Fechas. Nombres borrándose en el borroneo furioso del vacío” (p. 9)

Sin embargo, son las mentes de los personajes las que realmente tejen la trama; en sus pensamientos es donde se despliega la historia. Es a través de ellos que comprendemos el porqué de la muerte de Laura y lo que su ausencia significa para los que permanecen. Una incertidumbre, un alivio, una pérdida

irremediable: los sentimientos son muchos y asfixian y cada uno de ellos compone el retrato monstruoso de Laura.

Pero, ¿por qué monstruoso? ¿Por qué proponerla como un monstruo? ¿No era acaso ella una mujer como vos y yo, de carne y hueso, mortal? Para explicarlo es necesario ahondar en la teoría. Durante mucho tiempo se ha asociado la figura del monstruo a lo fantástico y al horror, caracterizándolo por una deformación física o por ser una abominación corpórea. Piénsese, por ejemplo, en Medusa y en su cabello de serpientes, en las Erinias que persiguen a los condenados e incluso, en las sirenas que sedujeron a Odiseo en su travesía. No obstante, a la fecha, el concepto de monstruo ha sido reelaborado, dejando de lado, si se quiere, su registro como operador cultural de determinados sistemas de creencias —como el de la Antigua Grecia, por ejemplo—, en donde los seres de carácter no humano forman parte de la realidad fáctica y funcionan como guías del comportamiento humano. La académica uruguaya, Mabel Moraña, (2017) añadirá que, en estos casos, “(...) el monstruo existe como dato de una realidad dada, concreta o inmaterial, que inspira sentimientos, motiva reacciones e impacta la vida cotidiana” (p. 22).

Esta nueva recodificación del término “monstruo” puede explicarse entendiendo que éstos, en la literatura, el cine y la mitología, son representaciones multifacéticas que van más allá de lo físico; reducirlos a sus aspectos corporales puede dejar fuera muchas de sus implicaciones simbólicas, psicológicas o sociales; e impedir la lectura monstruosa de personajes como Laura. En este sentido:

'Monstruo' es un término que cubre muchas significaciones, que pueden ir desde la amplitud de lo extraño (y lo extranjero), simbolizar lo malvado o concretarse en un ser extraordinario y fuera de lo normal. Pero, sin duda alguna, la idea de monstruo implica una oposición. El monstruo es, de alguna manera, algo que se aleja de la idea de normalidad, es lo diferente. La diferencia remite a una identidad, algo es diferente respecto a algo, y esta diferencia suele tener las connotaciones de la amenaza. (H. Tur Planells, 2021, p. 539)

En el contexto del cuento, Laura representa lo diferente, pues no se ajusta a los parámetros esperados para una mujer uruguaya de los años sesenta. En una sociedad donde predomina la expectativa de que las mujeres deben ser recatadas y sumisas, ajustándose a roles tradicionales que las vinculan principalmente al hogar y la familia, a ser madres devotas, esposas fieles y amas de casas modelos; Laura configura la otredad, el polo opuesto a este deber ser. Según su marido —este aspecto es vital en tanto sabemos de Laura siempre por un otro, dada su

condición ausente en el tiempo vivo del relato—: “La casa en el mismo abandono de siempre, en el mismo desorden. Las camas sin tender la ropa sobre las sillas. Un viva-la-patria en el que a ella no le cabía el menor cuidado ...” (p. 10). Y es esta oposición la que la retrata como monstruo y, si se quiere, como máquina de guerra en el sentido que proponen Deleuze y Guattari (2004), quienes entienden que: “(...) la máquina de guerra es la invención nómada que ni siquiera tiene la guerra como objeto primero, sino como objeto segundo, suplementario o sintético, en el sentido de que está obligada a destruir la forma-Estado y la forma-ciudad con las que se enfrenta” (p. 418). Laura es, de cierta manera, “un embalaje”, términos deleuzianos, que no solo deja en evidencia los abusos del sistema, sino que amenaza los engranajes de poder y, en consecuencia, los discursos hegemónicos del Estado al presentar otra forma de ser mujer.

Sin embargo, no debemos pasar por alto el hecho de que la diferencia que Laura marca se aúna a lo desconocido, aparición sorpresiva y disruptiva del monstruo produce rechazo, suscita inquietud y turbación para la identidad establecida, es decir, para el *statu quo*. La propia narración dará cuenta de su transmutación a lo animal, a lo salvaje en oposición a lo civilizado: “(...) me sacrificué por su educación ... para que fuera una señorita... y ella... la muy...”, pensará su madre (p. 18).

Su decisión de configurar lo ilegal, entendido en el sentido que teoriza la ensayista J. Ludmer en su abordaje al respecto de la obra de Onetti (Onetti: los procesos de construcción del relato, 2021), implica romper con la legalidad propia del discurso político y social dominante, y convertirse, por ende, en monstruo: “(...) me miró con una mirada peor que la muerte... una mirada... todavía me taladra... que salía de los abismos de su ser... una mirada que me paralizó... era mi hija... no... se había convertido en un bicho amenazante” (p. 18).

Estas impresiones —causadas por el monstruo— reafirman y explican la amenaza que supone su presencia para la identidad que ignora, corrompe y perturba. “El monstruo ostenta su diferencia y a partir de ella prueba los límites de tolerancia del sistema”, plantea M. Moraña (2017, p. 33). Esa tolerancia, en el cuento, es demasiado frágil para soportar el peso de su transgresión y he aquí, entonces, la causa de su asesinato implícito en las manos del padre de sus hijos. No obstante, hemos de hacer una gran salvedad: Laura no muere para preservar la legalidad de un sistema que no sólo ella fractura: su madre, por ejemplo, se acuesta con el esposo de Laura, su propio yerno. Laura muere por ser un monstruo a voces, por dejarse ver y reconocerse monstruosa. Ella persigue y anhela su libertad en el orbe de lo público, y buscarla la ha reducido a un cuerpo inerte.

En este contexto no es menor que su muerte cause alivio en el esposo que —si optamos por hacer una lectura extrapolar— podría encarnar a la entidad sistémica que se ve amenazada: “(...) pensarán que estoy sufriendo... sufrir... qué disparate... estoy tranquilo... tranquilito... no la quise nunca (...) no aguantaré más sus preñeces... no oiré más sus gritos todo el día en el teléfono o sus silencios espesos donde mi voz pasaba haciendo agujeros” (Silva, 1969, p. 12).

Establecido esto, es importante detenernos en que el monstruo se caracteriza, entre otras cuestiones, por su no-pertenencia; y que será ésta “(...) un requisito imprescindible para que el monstruo pueda ejercer su efecto, a la vez aterrador y fascinante, sobre comunidades e individuos que lo perciben siempre como evento, es decir, como un enquistamiento transitorio pero catastrófico que hace del individuo un prisionero, una víctima, un sobreviviente o un héroe” (Moraña, 2017, p. 30).

Laura, en efecto, se configura a través de la ausencia, del abandono, de la fuga que no debe leerse únicamente en el plano explícito del relato sino también desde el simbólico: ella se desvincula de su rol de madre —en tanto se afirma que desaparecía y dejaba solos a sus hijos pequeños— y también de su deber ser como esposa al decidir ser infiel, por ejemplo. E incluso, mostrábase así desde antes de su matrimonio.

Desde niña Laura niega las convenciones políticas, religiosas y culturales que le son impuestas: “ella pisoteó (la moral cristiana y a la familia) con sus costumbres y sus amigotes... parecía una rea... más bicho que mujer... se escapaba de la escuela... de las clases de piano... quería ser libre y lo fue a su manera... no pude con ella... donde iba levantaba un escándalo” (p. 16). Su deseo de libertad, su inconformismo por lo normativo y su constante hastío por la hipocresía de su matrimonio son plasmadas con acierto en el relato. En él se percibe el descontento de Laura y la tristeza profunda a la que el deber ser la sometió hasta el final, llevándola a desaparecer, a dejarse caer boca abajo en el diván de la casa y permanecer allí por horas, aislada, retraída en sus propias cavilaciones.

A todo esto, no es menor retomar una lectura que quedó desperdigada en enunciados atrás y que ahora culminará y es que, si bien el monstruo aterra, también encanta, y tal encanto se anunciará en la voz de la mejor amiga de Laura, que dirá, en el cuento “Prohibido pasar”: “(...) mis padres no la querían... sus costumbres tan libres... una mujer casada y con hijos... la miraban con horror... decían que me dominaba... que me manejaba a su antojo... pero a mí me fascinaba... precisamente... sus costumbres... su manera de vivir... ¿qué era para ella el bien y el mal? Ni el sí ni el no...” (p. 20). Ciertamente, no solo encontramos una brecha generacional entre la mirada de esta amiga y la de sus padres, sino

un profundo cuestionamiento sobre las nociones del bien y del mal, de lo correcto e incorrecto, de lo legal e ilegal. Estas dicotomías, que a menudo ordenan el mundo, son, en efecto, construcciones sociales que reflejan una forma particular de concebir la realidad. Laura parece operar fuera de esta disposición, adoptando una perspectiva de alteridad que distorsiona el orden imperante. Su visión desafía las convenciones establecidas, sugiriendo que lo que se considera moral o inmoral es, en gran medida, un producto de contextos culturales y temporales. De manera tal, la filósofa Rosi Bradotti (2005) establece que el monstruo es entendido desde la noción de lo abyecto de la teórica J. Kristeva, es objeto de repulsión y rechazo de quien lo contempla, a su vez que, la fascinación que provoca permite expresar las subjetividades emergentes de las antiguas minorías, estableciendo puntos para el devenir. En resumen: Laura se ha convertido en un punto de fuga en la arquitectura del sistema de poder hegemónico y su monstruosidad será un espejo para el futuro.

5. “LOS AMANTES”: ¿SER MONSTRUO ES UN CASTIGO?

El cuento “Los amantes” es un relato que navega entre los límites de lo narrativo y lo dramático, presentando un uso rizomático de las convenciones genéricas de la tríada. A través de un narrador infrasciente, pero, sobre todo, gracias a la construcción dialógica entre los personajes –un hombre adulto y una mujer más joven– asistimos al tormento de estos amantes que caminan por la noche y que, entre sombras, abren su alma al lector.

A diferencia de Laura, madre y esposa, esta mujer se mantiene en el anonimato. Es un cuerpo sin nombre y una monstruosidad que desea, más que nada, dejar de serlo porque haya en ésta una angustia que la ahoga y ata a un estilo de vida que no quiere seguir sosteniendo: “Quiero rehacer mi vida... y con vos no puedo... Al lado tuyo soy un fracaso” (Silva, 1969, p. 34). Este tú al que responsabiliza de su monstruosidad es el hombre que la acompaña –aquel a quien ella llama monstruo e infame– y quien, sobre ella, ha ejercido su poder y su autoridad, convenciéndola de que a su lado únicamente se encuentra la libertad:

- ... Yo era tan joven... Y miren lo que ha hecho de mí... una prisionera.
- Vos sos libre...
- Soy libre, ¿de vos o de mí?
- Yo te enseñé a ser libre...
- Yo soy libre. Mi cuerpo libre... puedo hacer lo que quiera con mi cuerpo... Pero estoy más encadenada que nunca a la desesperación que él me metió encima. (p. 41)

La libertad sobre el cuerpo que se propone en este relato está íntimamente ligada al disfrute de la carne, de la sexualidad por fuera del matrimonio. Como dice el título, estos personajes son amantes, no esposos ni prometidos; los une una suerte de obsesivo e insano deseo carnal que, así como los atrae, los repele una y otra vez a lo largo de la historia. Este impulso visceral y primitivo se manifiesta, por ejemplo, cuando, en un gesto que desafía las convenciones sociales y la imagen de la mujer casta propia del entonces, sus cuerpos se unen en un banco frío, bajo el ojo público, arriesgándose a ser descubiertos. En estas líneas, la monstruosidad de ella es clara, especialmente porque su comportamiento contrasta con el modelo femenino predominante de la época, según el cual, la mujer debía ser primero una hija obediente y luego, una esposa abnegada y madre amorosa, subordinada al orden patriarcal, dispuesta a renunciar a sus deseos por el bienestar de la familia.

Sin embargo, hay algo no menor y es la constante responsabilidad que ella vuelca sobre él y que delata, de alguna manera, la dependencia que se ha instaurado entre ambos y la violencia que él ejerce sobre ella y de la que ella no puede escapar, aunque lo deseé por momentos: “—Pero me iré... de cualquier manera me iré... —Vení aquí... junto a mí... tenemos que sufrirnos... es nuestro infierno... es nuestro amor” (p. 35).¹

Si nos remontamos al origen, es decir, al momento en que se conocieron, resulta esclarecedor el detalle de que él era su docente. A fin de cuentas, desde el inicio se irguió entre ellos —no solo por una cuestión de género— una dicotomía de poder y control en donde ella ubica una posición subordinada. Esto marca una impronta sobre su identidad femenina: él la cosifica desde el momento en que la ve y la responsabiliza de despertar ese deseo inmoral en su alma: “(...) todo por culpa de ella... siempre sentada adelante, con el mismo pelo suelto que lleva ahora, con la misma bocaza obscena... provocándome... calentándome... las piernas cruzadas con la minifalda... me perdía... me miraba... se le veían los culotes negros... la miraba... me perdía... me miraba... la lengüita entre los dientes... Lolita... Lolona” (p. 29). La referencia directa a la obra de V. Nabokov no hace más que subrayar el componente erótico del vínculo y el deseo de posesión del hombre sobre la mujer, aunque ésta sea menor y, además, sea su alumna. Después de todo, “(...) la mujer a través de los ojos masculinos es el

¹ Pasando, muy a mi pesar, de la tangible intertextualidad con la obra sartriana, *A puertas cerradas*, considero imprescindible comentar que hay una abnegación hacia el dolor y la insatisfacción que les genera a ambos esa relación intermitente e inestable. Sin lugar a dudas, esta intertextualidad podría habilitar la escritura de un trabajo posterior.

objeto sexual, aquel a través del cual el hombre se conoce a sí mismo a un tiempo como hombre y como sujeto (...)" (MacKinnon, 1989, p. 214).

Ahora bien, la protagonista, en su adulterio, queda atrapada en una dinámica de poder en la cual, si bien hay una libertad sexual –entendida como el goce del cuerpo y la exploración del placer–, éste, el cuerpo, no le pertenece, pues ella continúa doblegando su voluntad y cediendo el poder de decisión al hombre. Al respecto, la lingüista y filósofa Luce Irigaray (1985) en su trabajo sobre la sexualidad femenina sostiene que el cuerpo de la mujer ha sido apropiado por el discurso masculino, por una lógica falocéntrica, lo que implica que la experiencia femenina del placer y la autonomía se define a través de los ojos del hombre. No obstante, ¿es únicamente desde esta óptica que podemos leer la opresión y la abnegación del control por parte de la mujer?

La respuesta es clara; la respuesta es no. Esto se debe a que, uno de los temas recurrentes y, si se quiere, eje del cuento, es la maternidad. La mujer que no es madre se siente incompleta: "(...) mi cuerpo quedó sin acabar" (Clara Silva, 1969, p. 39) porque reconoce en la maternidad un llamado al que no ha respondido, pues él no se lo permite: "¿Para qué me obligaste otra vez a no tenerlo?... ¿Y por qué cedí?" (p. 34), "no me diste un alma, no me diste un hijo" (p. 39).

Ella desea ser madre porque entiende que debe serlo para poder ingresar a la esfera de lo legal: "Tal vez un hijo me hubiese hecho como debo ser y no lo que soy" (p. 36). No concebir, continuar en su condición de mujer-amante es lo que la hace reconocerse monstruosa, imperfecta, vacía. Ella acepta su distancia con la legalidad identificando que hay un centro hegemónico del que no está siendo parte porque él se lo impide, llevándola a abortar de forma sistemática.

De lo dicho anteriormente podemos desentrañar más de un pensamiento. El primero de ellos se vincula a la duda que la asalta y es por qué cedió su voluntad si lo que más cree anhelar es ser madre. Entonces, ¿qué es lo que la lleva una y otra vez a priorizar el deseo masculino sobre su propio yo? Según la académica C. Mackinnon (1989): "(...) todas las mujeres, cada una a su modo personal, incluso elegido, reproduce en sus relaciones más privadas una estructura de dominio y sumisión que caracteriza el orden público" (p. 172). Por lo tanto, aunque ella lo deseé, tiene de tal manera interiorizada su sumisión ante las estructuras de dominación masculina que es incapaz de desobedecer; siendo éstas, a su vez, las que impulsan su deseo de maternidad, encerrándola en una paradoja de la que no parece poder escapar. En este contexto, el acto de "ceder la voluntad" es una forma de alienación corporal, en la que la mujer no tiene real control sobre su propia sexualidad.

Esta última lectura se sostiene, a su vez, en la variante del tiempo. La mujer asume el paso del tiempo y con él, la pérdida de su belleza: “¿Entonces viviré sola?... moriré sola... todo se deshace” (p. 34). Hay una prisa por ser madre porque hay un tiempo para serlo. Aún es joven y puede insertarse en el modelo socialmente válido de lo femenino bajo la maternidad porque, al ser madre, deja de ser amante; al ser madre, deja de ser mujer-cuerpo y podrá acceder a un nuevo valor y un nuevo estatus que puede contrarrestar las percepciones negativas asociadas a su sexualidad anterior. Así pues, L. Irigaray (1985) establecerá la antítesis que configura el símbolo de madre y el de mujer en tanto sujeto de deseo:

El deseo de ella, su deseo (de ella), esto es, lo que viene a prohibir la ley del padre, de todos los padres. Padres de familia, padres de naciones, padres-médicos, padres-curas, padres-profesores. Morales o inmorales. Siempre intervienen para censurar, rechazar, con todo el buen sentido y la buena salud, el deseo de la madre. (p. 34).

Al respecto de estas oposiciones configuradas por el *statu quo* del espacio de creación narrativa, la protagonista cree que la maternidad la limpiará de la suciedad que la empapa, alejándola del intersticio monstruoso que ocupa para llevarla al espacio normativo, que es el reflejo de las normas y convenciones que dictaban el comportamiento aceptable para las mujeres en la sociedad de mediados del siglo XX.

Este conflicto interno de la protagonista, entre la suciedad simbólica y la pureza que cree alcanzar a través de la maternidad, nos conduce a una siguiente interrogante que vale la pena bosquejar: ¿por qué el varón no acepta que la mujer acoja la maternidad? La respuesta se desprende clara del análisis anterior. Por un lado, en esta dicotomía madre-amante, el hombre no desea perder el cuerpo-objeto que erotiza y, a través del cual, satisface no sólo su propio placer sexual, sino su dominación. S. de Beauvoir (2012) expresa “(...) la carne femenina es para él una presa y toma de ella las cualidades que su sensualidad reclama de todo objeto” (p. 312); y aunque el contexto del ensayo de la francesa es diferente, la idea se aplica con acierto. El cuerpo de la mujer que es amante le pertenece; es a él a quien ella debe rendir culto, como se lee en el cuento “Prohibido pasar”: “sos mía”, “no sos más que una perra”, “todas las mujeres iguales...un desahogo sexual... una catarsis erótica” (1969, pp. 39-40-41). Si la protagonista fuese madre, entonces y bajo esta lógica, el cuerpo erotizado sería reemplazado por el cuerpo madre. Ante la incompatibilidad de que la mujer-madre encarne en sí

misma el rol de amante, su sexualidad queda desplazada y él debe buscar otro cuerpo que satisfaga su placer.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Al momento de finalizar este trabajo, considero de gran valor reconocer el placer que ha generado el re-descubrimiento y la lectura de Clara Silva. Ella, con puño magistral, concibe no solo la realidad de la mujer de los años sesenta, construyendo una crónica de su tiempo, sino el susurro latente del monstruo femenino que, más lejos o más cerca, oímos y sentimos todas, incluso hoy.

La autora supo elaborar una narrativa que transgredió lo establecido, desde lo estético hasta lo temático; y la presente antología lo demuestra. En estos cuentos, “Prohibido Pasar” y “Los amantes”, busqué subrayar la voz monstruosa de dos de sus personajes para sostener mi hipótesis inicial: la configuración de una identidad femenina urbana atravesadas por el monstruo y lo abyecto que se deja ver, por un lado, en Laura, quien abrazó su monstruosidad al punto de que hacerlo la llevó a la muerte, mientras que la protagonista de “Los amantes”, aquella que se mantiene en el anonimato, deseó con desesperación redimir la suya a través de la maternidad, reconociéndose sucia al ojo de la tradición. Recapitulando, he intentado evidenciar tanto la mirada del otro sobre el monstruo como la mirada del propio monstruo sobre sí mismo en una sociedad regulada por una legalidad asfixiante, que delimita los roles y establece el tipo de relación que la mujer ha de tener con su propio cuerpo, enajenándola y cosificándola a merced de una cultura falocéntrica en la que la norma aprehende o expulsa del centro.

En pocas palabras, ambas mujeres se ven atrapadas en una tensión constante entre el deseo de libertad y la sumisión a las convenciones reguladoras del orden imperante; tensión que las empuja al intersticio monstruoso entre el deber y no deber ser.

Sin lugar a dudas, los cuentos que hemos analizado –“Prohibido pasar” y “Amantes”– enmarcados en la convulsionada década del 60 en Uruguay, atravesada por tensiones políticas, transformaciones sociales y una creciente movilización de los movimientos feministas y estudiantiles; nos invitan a reflexionar sobre la vigencia de estos conflictos y la necesidad de seguir cuestionando las estructuras que limitan la autonomía y el poder de decisión de las mujeres.

Referencias bibliográficas

- Beauvoir, S. de. (2012). *El segundo sexo*. Penguin Random House.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal.
- Blixen, C. (2008). Prólogo. En C. Silva, Aviso a la población (pp. 7-44). Colección de Clásicos Uruguayos.
- Irigaray, L. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. LaSal, edicions de les dones.
- Jauregui, S. (1977). *Memorial: Clara Silva. Morir de amor*.
- Koricancic, V. (2011). *Lo monstruoso femenino y sus avatares en la literatura contemporánea*. UNAM.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de perversión*. Siglo XXI Editores.
- Ludmer, J. (2021). *Onetti: Los procesos de construcción del relato*. Canopus Editorial Digital S.A.
- MacKinnn, C. (1989). Hacia una teoría feminista del Estado. Cátedra
- Molano Nucamendi, H. (1997). ¿Y de la costilla de Eva?: Tres novelistas uruguayas del medio siglo. *Tema y variaciones de literatura*, (10), 73-92.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.
- Silva, C. (1969). *Prohibido pasar*. Losada.
- Tur Planells, H. (2021). Reflexiones sobre la figura del monstruo. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (15-17), 539-550.
- Visca, S. (1962). *Tres narradores uruguayos*. Ediciones de la Banda Oriental.