



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 Jauregui (1977) en el memorial que le dedicó un año después de su fallecimiento— comparte con su esposo, el escritor y crítico literario Alberro 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 incesante 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 iza 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 poetisas femeninas: Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbouro, 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 formaciudad 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 sacrifiqué 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 amigos... parecía una re... 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 culminaré y es que, si bien el monstruo aterradora, 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 monstrosidad 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 desee 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 adultez, 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 desee, 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.
- Jaureguí, 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). *Podere 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.