

TESIS

PERSPECTIVAS FEMENINAS

EN LA NARRATIVA DE LA ESCRITORA

SYLVIA LAGO

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

UDELAR

Maestría en Literatura Latinoamericana

Director de Tesis: Prof. Dr. Francisco Bustamante

Maestranda: Prof^a. Lic^a. Claudia Panisello

C.I 1.373.321-6

Índice:

I) Introducción:

1) Hipótesis	4
2) Fundamentación	4
3) Corpus	6
4) Objetivos: algunas interrogantes a investigar	6
5) Elementos a investigar	7
6) Procedimiento y marco teórico	8
7) Estado de la cuestión	9
8) Contexto histórico	10
8.1) Breve nota biográfica sobre Sylvia Lago	11
8.2) La evolución del entorno histórico uruguayo	13
9) Aspectos problemáticos de la modernidad dentro de la cultura de América Latina	19
10) La construcción cultural de la mujer y el feminismo	27
10.1) Raíces históricas del modelo femenino tradicional	27
10.2) La evolución histórica del feminismo en el mundo	28
10.3) La ideología feminista	34
11) La escritura femenina	
11.1) Los orígenes	45
11.2) Problematicación de la escritura femenina	49
12) Antecedentes literarios en el Uruguay	52

II)

Desarrollo:

1) El punto de vista masculino: Trajano	57
2) El modelo tradicional: Tan solos en el balneario	64
2.1 El antagonismo según las clases sociales: Inés y Violeta	65
2.2 Las diferentes figuras de la mujer: Violeta y Graciela	68
2.3 La relación del desamor: Graciela y David	71

2.4	El fin del relato de la eterna felicidad: Violeta y Pablo	75
2.5	Los personajes masculinos imaginarios	80
2.6.	Hacia una ruptura del modelo tradicional: Gladys y Violeta	86
2.7	Desenlace de la obra	87
3)	Resignificación de la mujer: <i>Días dorados de la señora piel de diamante</i>	88
4)	Hacia la disolución de la mujer objeto: <i>Ninfas: pasión y muerte</i>	99
5)	Las transgresiones a la norma: <i>Año nuevo</i>	110
6)	La crítica social: <i>Recibir al campeón</i>	115
7)	El cambio de parámetros tradicionales: <i>Gestos</i>	121
8)	La parodia: <i>Retorno</i>	125
9)	Hacia una ética femenina: <i>Aros de niebla</i>	127
10)	El derecho a la elección vocacional: <i>La adopción</i>	134
11)	El nacimiento de la mujer sujeto: Saltos mortales	
11.1)	Relación con La última razón.	140
11.2)	El personaje Paloma	143

III) Conclusiones:

1)	Conclusiones correspondientes a la ficción narrativa	151
2)	Conclusiones relacionadas con la perspectiva femenina de la mujer dentro de su obra	154
3)	Conclusiones relacionadas con la voz femenina de Sylvia Lago dentro del contexto uruguayo y mundial	157

IV) <u>Bibliografía</u>		159
--------------------------------	--	-----

Introducción:

1) Hipótesis

Existen perspectivas femeninas innovadoras en la narrativa de Sylvia Lago que singularizan su obra. Se presentan diferencias con respecto a la narrativa tradicional, especialmente en la representación artística de la mujer con relación a su construcción, funcionamiento y temática tratada dentro de cada texto. Se produce la adquisición paulatina de una voz femenina con rasgos escriturales propios. Su obra se encuentra interrelacionada a los cambios literarios ligados a nuevos aspectos históricos de la dinámica sociocultural uruguaya.

2) Fundamentación

Interesada en la evolución cultural de la mujer se buscó una narradora uruguaya con producción a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante, que no estuviera muy analizada, para poder justamente desentrañar las características de su obra y realizar una verdadera investigación con nuevas aportaciones. La razón de la elección específica de Sylvia Lago, y no de otra escritora de su misma generación, se debió a un agrado personal relacionado a su estilo artístico, que se distingue por una singular forma escritural y por un contenido original respecto a las relaciones entre los géneros.

Se percibe una gradual evolución de una voz femenina que plantea tanto a nivel escritural como a nivel de la temática, y elaboración de personajes, elementos que pueden ser reconocidos como paradigmáticos dentro de las concepciones culturales y sociales consideradas.

El objetivo es descubrir las particularidades propias de algunas obras narrativas de la escritora Sylvia Lago, para probar que se crean distintas imágenes de la mujer, que constituyen un paradigma nuevo dentro de la construcción tradicional del género femenino. Desentrañar el mensaje de sus obras cuyos personajes femeninos por mimesis corresponderían a los diferentes sectores de la sociedad.

Una cierta visión de la mujer queda por mimesis representada por distintos personajes femeninos, y se procurará deducir ciertas particularidades que configuran

una participación determinada de la mujer dentro del juego social de Uruguay de la segunda mitad del siglo XX, y que produjeron una transformación de la imagen tradicional del género femenino.

La ausencia de heroínas, que indica la desacralización de valores desgastados y la búsqueda de la libertad. Esto es correlato de la realidad, y de un “*mundo posible*” por lo tanto son personajes femeninos modélicos en tanto mimesis de la transformación del lazo social dentro del sistema representado.

Respecto al concepto “*mundo posible*”, me refiero a lo que establece Eco al respecto, en **Lector in fábula** como “*construcción cultural*”. El mundo de la Literatura remite al mundo de lo real, sin necesaria explicación explícita: “*Un mundo posible es una construcción cultural. Dicho de un modo muy intuitivamente realista, tanto el mundo de la fábula de Caperucita Roja como el mundo doxástico de la niña han sido “hechos por Perrault... De manera que un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo “real” y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad.*” (Eco, 1987, 183)

La sociedad aún está atravesada por una estructura binaria¹ que gobierna el pensamiento. Siendo la definición del sexo la primera que se tiene sobre el ser que va a nacer, desde la prenatal ecografía de hoy en día, hasta su confirmación con el nacimiento (única vía de definición en otros tiempos). La afirmación de la existencia de ese individuo por medio de su inscripción en el Registro Civil con un nombre que lo identifica como perteneciente a uno u otro sexo, lo constituye en su esencia vital posterior para sí mismo y para su entorno social. Se ha producido una paulatina evolución cultural de lo que significa la mujer dentro de la sociedad, interrelacionada a los procesos históricos mundiales.

Históricamente, el hecho de ser mujer ha significado muy diversas maneras de concebir la vida y la relación con los demás. En lo que refiere a la representación artística de la misma, se ha producido un paulatino cambio en relación mimética a las

¹ Lo estudia Michel Foucault en **Genealogía del Racismo**, considerando el siglo XIX como bisagra: “*Una estructura binaria atraviesa la sociedad. A la gran descripción piramidal que el medioevo o las teorías filosófico-políticas daban del cuerpo social, a la gran imagen hobbesiana del cuerpo humano, a la organización ternaria de Francia y otros países europeos que continuará articulando algunos discursos y la mayor parte de las instituciones, se contraponen un discurso que articula por primera vez de modo histórico una concepción binaria de la sociedad: hay siempre dos grupos, dos categorías de individuos, dos ejércitos que se enfrentan*” (1992,41)

transformaciones que han sucedido y ha implicado la concepción de muy distintas formas de ser, sentir y actuar.

Las polémicas sobre lo que es la identidad femenina, la consabida discusión sobre el peso de lo corpóreo sobre el sujeto, y su relación con la definición de los actos y acciones de la persona es un complejo problema que se presenta a lo largo de esta investigación.

La esencia del ser mujer, no se puede encasillar en un compartimiento, donde se espere que todas las integrantes del género femenino actúen de la misma forma, sino que implica una realidad muy amplia, que no es plausible de ser encuadrada dentro de límites fijos. Existe una heterogeneidad no dialéctica dentro de lo que significa ser mujer y no se pretende agotar la multiplicidad de rasgos femeninos que se producen en la realidad histórica, sino simplemente ser un acercamiento al tema en relación con las obras del corpus.

3) Corpus

Se considera la obra de Sylvia Lago: **Trajano** (novela corta,1960); **Tan solos en el balneario** (novela, 1962), **Detrás del rojo**, (cuentos,1967); **Días dorados, días en sombra**, (cuentos 1965 -1995; 1996), **Tres relatos** (cuentos,2001), **La última razón** (novela corta, 1970); **Salto mortales** (novela que reconstruye y termina la historia de la anterior,2001); **Las flores conjuradas**;(cuentos,1972), **La adopción y otros relatos** (antología de cuentos,2007).

Se eligen los personajes más significativos de algunos de los textos para desentrañar la imagen de la mujer en su obra.

4) Objetivos: algunas de las interrogantes a investigar

Algunas de las interrogantes a resolver en el desarrollo de la tesis son: ¿Cuáles son las características de la representación artística de la mujer en cada texto? ¿Cómo funciona el mecanismo de su representación en cada obra? ¿Se encuentran diferencias en cuanto al tratamiento de los personajes femeninos y los masculinos? Si es así, ¿cuál sería esa figura o figuras femeninas, y cuál sería el o los roles asignados a la mujer a partir de sus obras? ¿Cómo se produce la determinación de las figuras femeninas y su

ser dentro del texto? ¿Existe en los personajes una asunción consciente tanto a nivel individual como social e histórico de su ser mujer? ¿Cuál es la esencia del sujeto mujer?

¿Qué características especiales se encuentran en los personajes femeninos? ¿De qué manera se manifiestan? ¿Cómo se muestra o representa la identidad femenina? ¿Cuáles son los valores que sustentan los personajes? ¿Cuál es el sentido en la creación de este tipo de personajes? ¿Podría relacionarse algún personaje femenino a alguna de las teorías feministas?

¿Se percibe un cambio en algún sentido relacionado con la forma de escribir de Lago en los diferentes textos? ¿Se encuentra una evolución en el tratamiento de los personajes a nivel escritural? ¿Cuáles serían esas diferencias? ¿Se podrían vincular con la ruptura del modelo femenino tradicional? ¿Se podrían asociar con la fractura de los modelos de la modernidad?

5) Elementos a investigar

Estudiar el estilo propio de esta narradora, singularidades y rasgos que puedan ser significativos dentro del objetivo de la hipótesis, tanto en la elaboración ficcional como en el contenido del texto. La discontinuidad del argumento y el fragmentarismo de la trama, el ejercicio del rol protagónico, el tipo de narrador, la causalidad en la secuencia lógica de los hechos, los cuadros descriptivos, el tipo de desenlace. La transgresión del texto en lo referido a los temas abordados.

Los personajes femeninos, considerando tanto la estructuración de los mismos a través de la narración como por su configuración por medio del *fluir interior* y de los diálogos. La visión de los otros personajes hacia lo que es determinado personaje femenino.

El poder y la violencia dentro y fuera del ámbito familiar.

Las innovaciones y las trasgresiones del texto en relación con los personajes, y las consecuencias que generan.

La desacralización de los valores tradicionales y religiosos a partir de la libertad, el quiebre de la unidad familiar, y de la postura del padre como jefe de familia. La transformación de los roles típicos de cada género. La construcción de nuevas generaciones con valores propios de esa época.

La asunción de la mujer como sujeto, la valoración de sí misma. La conciencia en los personajes femeninos en cuanto a su individualidad, y en su entorno social e histórico en cuanto su ser. Su independencia con respecto a los personajes masculinos. Posibles fisiones de modalidades en cuanto a la aceptación de la autoridad masculina, y sus formas de evasión o resolución.

La representación femenina relacionada a una fragmentación y ruptura con la narrativa tradicional. Los quiebres existentes en cuanto al sustento de valores correspondientes a nuevas realidades socioculturales.

6) Procedimiento y marco teórico

La introducción pretende ubicar el contexto de producción de la obra dentro del panorama histórico de emisión del mensaje literario, para ello, comenzando con una referencia biográfica sobre la autora, posteriormente se aportan elementos del entorno uruguayo y mundial. Se expone la complejidad de la construcción cultural de la mujer y su relación con el modelo femenino tradicional. Se presenta las principales autoras feministas del marco teórico, para posteriormente volver a las mismas dentro del desarrollo del análisis de los diferentes textos. Se realiza una referencia a los orígenes de la escritura femenina. Se problematiza la escritura femenina, para la comprensión de la importancia del encuentro de una voz femenina con un estilo original. Finalmente se hace una referencia a la evolución de la literatura uruguaya anterior y contemporánea a la escritora.

En el desarrollo de la investigación se procede comenzando por las interrogantes que figuran como objetivos a investigar, estudiando la representación del sujeto mujer (más adelante se hace referencia a este concepto) dentro de las obras objeto de análisis, teniendo en cuenta las pautas del marco teórico en torno a lo que es el feminismo, y las nuevas realidades históricas del entorno de la obra.

Se estudian las obras de Lago arriba mencionadas, procurando desentrañar su significación dentro del contexto uruguayo de la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido se hace referencia a algunos aspectos históricos, si aportan elementos para la comprensión de los textos a investigar, como en el caso de la novela **Saltos mortales**.

Dentro del marco teórico, se consideran obras sobre la figura de la mujer, referidas a su educación tradicional y diferentes aspectos sociales entorno a su construcción cultural tomando en cuenta algunos aspectos de **El segundo sexo** de Simone de Beauvoir, para extraer conclusiones que se relacionen con el tema.

Se estudian aspectos como el feminismo, la condición de la mujer, feminidad, el sujeto mujer, etc., relacionándolos con las obras citadas en la bibliografía sobre Foucault, en especial **Historia de la sexualidad, El género: una categoría útil para el análisis histórico** de Joan Scott; y otros textos relativos al feminismo y la mujer; según corresponda al análisis.

En cuanto al marco teórico referido a los criterios de inserción de la mujer dentro de la sociedad uruguaya en el presente trabajo se toman como marco teórico principal para el tema, los textos **Participación política de las mujeres en América Latina** de las autoras Graciela Sapriza y Urania Ungo, (compilación de María del Carmen Feijoó); **Mujer, estado y política en el Uruguay del siglo XX**, de Sylvia Rodríguez Villamil y Graciela Sapriza; y **Hacia una crítica de la razón patriarcal** de Celia Amorós. (El último empleado sobre todo para el análisis del cuento *Aros de niebla*).

Con respecto a las últimas tendencias feministas se hace referencia fundamentalmente a las obras de: Joan Scott *El género: una categoría útil para el análisis histórico*; Judith Butler: **El género en disputa** y **Fundamentos contingentes: el Feminismo y la cuestión del Postmodernismo**; Luce Irigaray: **This sex which is not one** y **Speculum of the other woman**; Nelly Richard: **Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática**; donde analiza el *Feminismo y postmodernismo*; Seyla Benhabib: **El ser y el Otro en la ética contemporánea**.

7) Estado de la cuestión:

Se han desarrollado muchas investigaciones sobre lo que significa el género femenino, tanto dentro de la literatura, como en la sociología, psiquiatría, y disciplinas análogas; como en el ámbito científico y biológico. Me refiero a algunos de estos aspectos en lo relacionado con la escritura femenina y la problemática en torno a la misma desde los orígenes del discurso de la mujer en general y de la mujer latinoamericana en particular, considerando algunos estudios sobre feminismo, según lo

detallado en el apartado anterior. Sobre la obra de Sylvia Lago existen opiniones (como la de Emir Rodríguez Monegal, citado en la página 12 de esta tesis), y breves estudios generales, como el de Jorge Arbeleche en el prólogo a **Traiano** que menciono en el transcurso de este trabajo, pero no en el sentido que plantea esta investigación.

La recepción crítica de su obra, se encuentra por ejemplo, en el *Semanario Marcha*, nro 1404, del 31 de mayo de 1968, en un artículo de Jorge Ruffinelli, llamado *Color de Rebeldía* donde escribe sobre : “En zonas más profundas, podría decirse que Silvia Lago cambia de voz...**Días Dorados de la señora Piel de Diamante**, significa realmente la ruptura –o el pasaje violento- a una literatura diferente, entre la iracundia y la protesta, que anuncia aún nuevos tránsitos y nuevas aventuras” (31) (Otras referencias sobre la recepción crítica de su obra se van a realizar dentro del análisis, ya que se interrelacionan al mismo.) También en el *Semanario Marcha*, nro 1602, del 21 de julio de 1972, en un artículo de Jorge Ruffinelli llamado *Avidez por el presente*, se realiza un comentario sobre su obra. (Citado dentro del análisis de *Días Dorados de la señora Piel de Diamante*.)

Rómulo Cosse en su libro **Fisión literaria**, en el capítulo titulado *La tendencia en expansión*, dedica dos carillas para referirse al cuento *Recibir al campeón* analizando la ruptura con el modelo tradicional del relato. (Se hace referencia al mismo dentro del estudio de dicho cuento.)

Se hace constancia que la escritora argentina Susana Boechtat tiene un capítulo sobre la obra de Lago en general en el libro **Escritoras rioplatenses**, de reciente publicación, que no se ha consultado para la presente tesis. También existe una estudiante francesa que ha realizado su tesis de doctorado sobre su obra, pero tampoco se ha tenido acceso a la misma.

8) Contexto histórico

El acto de comunicación literario supone la presencia de los seis elementos que lo caracterizan: emisor: escritor, receptor: lector, mensaje: texto, contexto: histórico, canal y código. El análisis contextual implica la comprensión de las condiciones de emisión del mensaje en su aspecto histórico, que remite al conocimiento general de lo que es el marco mundial, local, político, cultural y social del acto escritural. Partiendo del sujeto de emisión del mensaje por medio de una breve nota biográfica, se realizará

una síntesis del entorno local y mundial, con el objetivo de investigar las obras con un anclaje ligado al desarrollo social y político del Uruguay.

8.1) Breve nota biográfica sobre Sylvia Lago

Sylvia Lago nació en el barrio Pocitos de Montevideo en el año 1932. Estudió en el Instituto Vázquez Acevedo, donde se recibió de Bachiller en Derecho y luego continuó sus estudios en el Instituto de Profesores Artigas y se recibió de Profesora de Literatura.

Ejerció su profesión en la enseñanza media durante más de veinte años, pero debió dejar esta actividad a partir del régimen dictatorial de 1973. Durante este período se dedicó a los Talleres Literarios junto con el Profesor Jorge Arbeleche, y continuó la creación y la crítica literaria.

Pertenece a la llamada “Generación del 60”², junto con los escritores: Mercedes Rein, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, Hiber Conteris y Juan Carlos Somma, entre otros. Esta promoción desarrolló una narrativa que fue llamada por Mario Benedetti “*literatura de balneario*”³ por tener una vinculación temática en ese sentido. (Se detallan algunas características de esta generación más adelante.)

Algunos de sus análisis y ensayos sobre literatura uruguaya y latinoamericana son: *Pablo Neruda: Alturas de Macchu-Picchu*; *Leopoldo Lugones: La Flecha hacia el vacío*; *Modalidades de la violencia en la narrativa latinoamericana* (ed. FHy CE); *El discurso latinoamericano de la transformación* (ed. UDELAR); *Eduardo Acevedo Díaz: El combate de la tapera*; *Modalidades del discurso narrativo uruguayo en las últimas décadas: 1960-1980, Ocho escritores uruguayos de la resistencia*; *Petrona Rosende: un temprano mensaje poético de (y para) la mujer uruguaya* en *Las otras letras. Literatura uruguaya del Siglo XIX*, y además tuvo numerosas participaciones en revistas y semanarios uruguayos y extranjeros.

Ha recibido premios por su labor literaria, que son:

1) **Trajano** novela premiada por primera vez en el año 1956, en el concurso organizado por la revista *Número*, con el prestigioso jurado integrado por Mario

² Esta escritora suele inscribirse dentro de la denominada “generación del `60”, si bien en esta investigación no se estudia su obra con un criterio generacional, se introducirá la misma más adelante.

³ La Mañana, mayo 22 de 1964, (citado en la introducción de **Trajano**, 1994,9).

Benedetti, Carlos Real de Azúa, Juan Carlos Onetti y Emir Rodríguez Monegal. Este último opinó: “**Trajano** es una narración realista en la que los elementos de la vida cotidiana están armoniosamente integrados en una anécdota en la que predomina la sensibilidad y la emoción... constituyendo un trabajo de verdadero interés y originalidad” (22). (Premiada dos veces).

2) Primer premio de narrativa de la Feria Nacional de Libros y Grabados que dirigía la escritora Nancy Baceló por la novela publicada en el año 1962, **Tan solos en el balneario**.

3) Premio Del Ministerio de Educación y Cultura de Montevideo por la novela **Saltos Mortales** de 2001.

4) Premio del Ministerio de Educación y Cultura por el cuento **Días dorados, días en sombra**.

Sus cuentos se encuentran en varias antologías de literatura uruguaya y latinoamericana. Desde 1985 fue Directora del Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana y Catedrática de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Washington Benavides ha expresado sobre Sylvia Lago: “una notable narradora cuya producción cuentística y novelística la revelan dueña de un estilo de singular eficacia, que oscila sin esfuerzo entre la expresión más directa y las elaboraciones más refinadas de un lenguaje rico en experimentación y osadía”. Su obra presenta “un amplio fresco de la sociedad de la época, desde el mundo de las relaciones familiares y el sexo, visto con un agudo poder de disección, hasta los avatares de los años de represión”. En lo que a su estilo se refiere, el crítico español Luis Alonso Girgado señala: “una labor de orfebrería, un repujado verbal encendido de sensorialismo, con una línea que va del sensualismo a un abierto y refinado erotismo” (Expresiones que figuran en la contratapa del texto **La adopción y otros relatos**.)

En una cita que figura en el prólogo de **El corazón de la noche**, extraída del **Capítulo Oriental nro 38**, Mercedes Ramírez de Rosiello sostiene que: “**Los días dorados...**” inauguró, junto con el brío para decir, el atrevimiento insólito e inesperado, para denunciar la hipocresía sexual y social de la clase acomodada, pero sobre todo la forja de un lenguaje personalísimo. A partir de allí, Sylvia Lago, es señora de su estilo y de su tema. Si ningún narrador hombre de su promoción se ha

atrevido a decir con tanta impasible audacia las reconditeces más ocultas de lo erótico y su enmarcado social, también es cierto que ninguno de ellos ha logrado la perfección de algunas páginas de Sylvia Lago” (Lago, 1987, 10)

8.2) La evolución del entorno histórico uruguayo y mundial

Las obras que se investigan en esta tesis sobre Sylvia Lago fueron publicadas entre 1960 y 2007. El Uruguay de estas décadas estuvo signado por múltiples cambios políticos, sociales y culturales, que se van a resumir para contextualizar el corpus, comenzando desde finales del siglo XIX, para comprender a nivel histórico el siglo XX, asociado a la mujer.

Dentro del entorno histórico del 900 se destaca el golpe de estado que se produjo el 10 de marzo de 1876, con Lorenzo Latorre como principal jefe dictatorial⁴. El país estaba en crisis y lo único que le importaba a los más privilegiados era mantener su poderío por medio de un gobierno que protegiera sus intereses. Desde 1882 tomó el gobierno Máximo Santos, en el año 1886 se produce la Revolución del Quebracho y toma la presidencia Máximo Tajes. La guerra civil de 1904 comienza en el Uruguay⁵, tras la cual se instaura el gobierno de José Batlle y Ordóñez.

Señala Silvia Rodríguez Villamil en **Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)**, que existen diferencias dentro de la mentalidad criolla tradicional y la mentalidad urbana y europeizada.

Dentro de la mentalidad criolla eran consideradas cualidades *positivas* en general: *“la austeridad en las costumbres, la sencillez en el trato, y se subrayaba la importancia de la vida familiar: ser un buen padre o una buena madre; el ahorro se consideraba una virtud, y en cambio las actividades que tuvieran como único fin el*

⁴ “Desde su primer día de gobierno, Latorre y quienes constituían su base de sustentación, atacaron dos objetivos a) el logro de la paz interna y el orden (en la campaña sobre todo); b) afirmación del derecho de propiedad privada” (Méndez, 12). (El primer objetivo tuvo como instrumentos: el ejército, el telégrafo y el ferrocarril “importantísimo para el control y ejercicio de autoridad sobre el país” (13).La estatización de las sucursales de correos en 1877, y la creación del Registro de Estado Civil a partir de 1879). El segundo objetivo realizado por :el alambramiento de los campos, el Código Rural , los Registros (de Propiedades Departamentales y Seccionales (1878), la Oficina General de Marcas y Señales de ganado (1877) y la policía, que se legitimaba el “uso arbitrario de la fuerza , entendiend que el objetivo de la protección del derecho de propiedad y la paz rural justificaba cualquier exceso” (15)

⁵ “El 1° de enero de 1904 Aparicio Saravia se lanzó a la “revolución” extendida hasta la paz de Aceguá firmada el 24 de setiembre” (Méndez Vives, 1975,124) “Herido n el pecho en Masoller, Saravia murió el 10 de setiembre en territorio brasileño. Fue un hecho definitorio. Su ejército se disolvió e pocos días ante la falta del gran factor unificador del mando...” (126).

lucro- aunque no pudieran ser tachadas en sí mismas de deshonestas- eran mal vistas.”

(65) Había asimismo un rechazo a lo europeo y una crítica a los cambios que surgían en Montevideo, relacionados con el contacto con la cultura europea. Pensaban que el lujo era *“una tendencia fatal cuyas consecuencias sobre la sociedad entera podían ser catastróficas.”* (65)

Dentro de la mentalidad urbana, había una relación entre la moral y la posición económico- social de las personas, que propiciaban la condena al obrero, y la asunción de un conservadurismo en la actitud ante los problemas sociales. *“La moral surgida en la época de auge del racionalismo espiritualista tendría por ello aristas muy claras y definidas suscitando en cambio la introducción del positivismo de una serie de modificaciones tanto en las conductas personales como en la concepción misma de la moral.”* (182) Había prejuicios sociales con respecto a las diferencias raciales, uniéndose solapadamente el elemento social al racial, ya que se encontraban en los estratos más bajos de la sociedad. De esta forma, también la mujer era calificada según la clase socio- económica a la que perteneciera.

En lo que respecta a la moral corriente, había rasgos de la mentalidad criolla que se repetían, como por ejemplo la gran importancia a la vida familiar y *“el ser buen padre de familia, asegurando su sostén económico y manteniendo la disciplina que conservaba aún ciertas formas patriarcales en su organización. Esta imagen coincidía también en gran parte con la concepción burguesa y liberal de la familia, propia de la mentalidad europea del momento”* (189) El trabajo se consideraba *“un factor de acción moralizante para el pueblo”*. La confianza en el progreso, el ahorro derivado de las concepciones económicas, políticas y sociales del liberalismo europeo. En cuanto a las creencias religiosas dentro de los niveles intelectuales, existió una polémica entre el Catolicismo y el Racionalismo.

Con respecto a la mujer, había una preocupación por la desintegración familiar, y se enfatizaba la asistencia de las mujeres a la iglesia, como forma de mantener a salvo su moral, tanto en el medio rural como en el urbano.

Las mujeres en el medio rural habitaban en los rancharíos, trabajando en las tareas del hogar, y también en las faenas del campo. En la ciudad, la mujer de clase alta se dedicaba a la organización de las tareas domésticas, y aspectos de la vida social como ser: la recepción en salones, saber bailar y tocar algún instrumento musical; además iba a la iglesia, al teatro y hacía visitas, pero nunca salía sola. Las mujeres pertenecientes a

clases sociales inferiores eran: maestras, parteras, sirvientas, costureras, amas de leche, cocineras, lavanderas o planchadoras. Según Rodríguez Villamil en **Nosotras en la historia**: “En 1889, de 20 mujeres ocupadas en tareas remuneradas: 7 trabajaban en el servicio doméstico, 6 en costura, corsetería, sombreros o calzado, 4 como lavanderas y planchadoras, 2 como maestras, enfermeras, parteras o comerciantes, y 1 en otras industrias.” (9).

El salario femenino en esta época era menos de la mitad del salario masculino. En el año 1901 se crean “sociedades de resistencia” (sindicatos) de lavanderas y planchadoras. Un periódico anarquista de Montevideo de julio del año 1896, aporta la postura de la trabajadora de esa época: “No sabemos hasta cuando ciertos hombres que se dicen revolucionarios persistirán en oponerse a nuestra emancipación completa pero de lo que hay de cierto es que la sociedad futura no podrá establecerse sino con nuestra libertad.” (9)

En el período de las presidencias de José Batlle y Ordóñez, (1904 a 1907 y 1911-1915), se realizó un proyecto que procuraba el “bienestar social”, sostenido por el crecimiento de la producción ganadera; suba de precios en cueros, lanas y carnes, y la demanda de estos productos en el mercado europeo. Algunas de las mejoras realizadas fueron: la construcción de carreteras, la creación de industrias, el fomento de la educación media y superior; la instauración de servicios públicos esenciales; la separación de la Iglesia y el Estado, haciendo laicos el matrimonio y la escuela; aprobación de leyes laborales; y protección a la mujer y el niño, etc.

En el año 1905 se creó la central de trabajadores FORU (Federación Obrera Regional Uruguaya), de tendencia anarquista, que realiza huelgas, reclama las 8 horas de trabajo y mejores salarios. En 1911 hubo 4 huelgas generales y 37 parciales, y 20.000 obreros en conflicto.

Algunas leyes aprobadas en este período: 1907: Primera ley de divorcio, en 1911: la licencia por maternidad a las maestras; en 1912: la “Sección femenina” de Enseñanza Secundaria; en 1915: la ley de 8 horas de trabajo fue aprobada; 1918: ley de la silla; 1923: jubilación especial a maestras con más de 10 años de trabajo e hijos menores de 6 años; 1932: aprobación del voto femenino.

Las obreras tuvieron una participación importante en la procura de la consecución de derechos de la mujer. En 1905 hubo una huelga de costureras; en 1919 se crea la Unión de Telefonistas, con el asesoramiento y apoyo de Paulina Luisi. En

1908 la primera gran feminista uruguaya, María Abella proclama el momento de pensar y dar a conocer la opinión femenina en un marco de aspiración a la justicia: “...*que demos a conocer nuestras ideas, es el único medio de que se nos haga justicia y podamos hallar un poco de independencia y de verdadera dicha en este mundo*”. (15) Desde 1923 en adelante las militantes comunistas se movilizan por la defensa de los derechos de la mujer, concibiendo la emancipación femenina unida a una transformación de la sociedad en general. Las organizaciones feministas reivindicaban la igualdad civil y política, la educación para la mujer y el derecho de las trabajadoras a “igual salario por igual trabajo”.

En cuanto a las rebeliones individuales, se encuentran las poetas que proclamaban sus libertades: María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou. La sociedad del 900 en general desaprueba las mismas; y en 1914 es asesinada Delmira Agustini. Las primeras universitarias luchan por el ejercicio de su profesión a partir de 1908 en adelante (Paulina Luisi se recibió de médico en 1908 y Clotilde Luisi de abogada en 1911).

Paulatinamente se van produciendo cambios en la sociedad uruguaya, que se pueden resumir hacia 1930 en: la formación y aumento de las clases medias, la postergación de la edad de casamiento en las mujeres, la disminución de la cantidad de hijos, y el incremento de la matrícula femenina en la educación media y superior.

La crisis mundial de 1929 manifestó una tardía repercusión en Uruguay, ya que recién a partir de 1933 se produjo la dictadura de Gabriel Terra. Los diversos sectores democráticos manifestaron su oposición, ante la disminución de los salarios, la prohibición de la actividad sindical y el aumento de la desocupación. Se produjo un desplazamiento de la población del medio rural hacia la capital y se realizaron entre 1933 y 1934 convenios internacionales para la “protección” de la mujer, prohibiendo su contratación en ciertos trabajos. Paulina Luisi reacciona renunciando a su cargo en la Liga de las Naciones como representante del gobierno uruguayo, estableciendo en el año 1936: “*Esas leyes pueden ser un arma de dos filos, convertirse en opresoras para la mujer*”. (17) En ese mismo año, Luisi, como Directiva de la Asociación de Mujeres Universitarias, lucha por los derechos civiles de la mujer por medio de una campaña radial; y las gremialistas discuten sobre los derechos civiles de la mujer en el Primer Congreso Nacional de Mujeres.

En 1939 comienza la transición democrática con la presidencia de Baldomir, En 1942 recomienza la actividad sindical, y se funda la UGT. En 1943 se produce por primera vez el ingreso de cuatro mujeres al Parlamento y dos parlamentarias proponen proyectos sobre la igualdad civil, posteriormente aprobados. En 1946 se aprueba la ley 10783 de los Derechos Civiles de la Mujer.

La postguerra genera un crecimiento económico que propicia el proyecto de la “sociedad de bienestar” permitiendo la asimilación del concepto de “Uruguay, Suiza de América”, en el marco del segundo período Batllista, concretándose los siguientes aspectos: la expansión de la industria, el crecimiento salarial, el fortalecimiento de los sindicatos, el mejoramiento de las condiciones de obreros y clase media. Se asocia a este período también el otro gran mito uruguayo “Uruguay, campeón del mundo”. Mejora la legislación de protección familiar en general; y en particular beneficia a la mujer por la ley madre, licencia por maternidad y el sistema jubilatorio especial; con el mito legal implícito de la “igualdad entre los sexos”. De esta manera, los grupos feministas quedan relegados, desapareciendo las reclamaciones femeninas, pues la generalidad de las mujeres de clase media se dedica a las tareas domésticas y a ser madres, permitiéndolo el salario masculino incrementado.

Desde 1955 comienza un deterioro de esta situación de esplendor del país, plasmada en el incremento de la desocupación, el aumento de los precios y la inquietud social, que se pone de manifiesto con actividades estudiantiles y sindicales, creándose la central de trabajadores CNT. Se produjo un cambio de partido de gobierno, tomándolo el Partido Nacional desde 1959 a 1963, por primera vez en casi cien años. Se produce una devaluación del peso uruguayo, y el primer acuerdo con el FMI. Se reprimen movilizaciones estudiantiles y sindicales en un clima de violencia creciente y los primeros mártires: Líber Arce, Susana Pintos y Hugo de los Santos signan el inicio del golpe de estado. En este contexto, resurgen las organizaciones de mujeres: la Nueva Acción Femenina en 1967, el Movimiento Femenino por la Justicia y la Paz Social en 1968, movilizándose por la situación política y social existente.

En 1973 comienza la dictadura, con la disolución de las Cámaras Legislativas, la intervención de la Universidad, la ilegalización del C.N.T, la proscripción y persecución de la actividad política, sindical y cultural. La sociedad queda encerrada en el ámbito de la familia, que sobrevive con salarios disminuidos, mediante el aumento de la jornada laboral o la búsqueda de trabajo para más integrantes de la misma. La figura

de la mujer se disminuye por medio del modelo patriarcal y autoritario que se enseña en los textos de Educación Moral y Cívica. Se produce un empobrecimiento de la población, y aumento de la clase baja, con la creación de “cantegriles”.

Durante el período dictatorial, 1973 a 1984, las mujeres buscan posibilidades laborales, sobre todo en el sector servicios, trabajo informal y exportaciones no tradicionales, pero se les paga la mitad de lo que cobran los hombres y son despedidas con más fácilmente que los hombres: según las cifras en 1983, de 87.000 desocupados, el 55,18% eran mujeres. Se desarrollan grupos mayoritariamente femeninos de Derechos Humanos y apoyo a los presos políticos; así como formas de resistencia ligadas a la familia y el vecindario, con protagonismo de mujeres, buscando la recuperación de las libertades y la satisfacción de las necesidades básicas. En esta época, se produce el deterioro de la igualdad de los géneros, como señala la historiadora Silvia Rodríguez Villamil en el texto **La mujer uruguaya hoy**⁶, “...el famoso mito de la igualdad entre los sexos, como tantos otros mitos del viejo Uruguay se vino abajo estrepitosamente durante el período de la dictadura” (Pág.13)

Los movimientos políticos y sociales generaron la reapertura hacia la democracia, mediante el Plebiscito de 1980, las elecciones internas de 1982 y la CONAPRO (Concertación Nacional Programática). A raíz de la prohibición de la realización de la marcha silenciosa por el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo de 1984, el grupo por la “Condición de la mujer” de la CONAPRO escribe cinco documentos sobre la discriminación de la mujer, con aportación de soluciones para la misma.

En marzo de 1985 comienza el gobierno de Sanguinetti, con la reapertura de la vida democrática, con la liberación de los presos políticos. Sin embargo, no había presencia femenina en el Parlamento, ni en las direcciones políticas y sindicales.

⁶ Este texto es la recopilación de varias ponencias del Seminario realizado en diciembre de 1986 en el Teatro Astral.

9) Aspectos problemáticos de la modernidad dentro de la cultura de América Latina

La cultura en América Latina históricamente estuvo asociada a la problemática colonial de su surgimiento, quedando la producción del saber en una escala de inferioridad respecto a los parámetros europeos. Se produjo culturalmente la concientización de esta circunstancia, y la elaboración de instrumentos teóricos para su análisis.

El cubano Fernando Ortiz en el año 1940 propuso el término “transculturación” para designar el proceso histórico que se produjo en la cultura cubana y en toda América Latina: *“Entendemos que el vocablo **transculturación** expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste sólo en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana-“aculturación””* (1978, 86) Define la transculturación como síntesis de tres procesos: la *aculturación* o adquisición de una cultura ajena a la de la propia tierra en la que se nace; la *desculturación* o pérdida de la cultura original, y la *neoculturación* o creación de nuevos fenómenos culturales.

El uruguayo Ángel Rama en **La ciudad letrada** señala la doble concepción previa de las ciudades esparcidas por toda América Latina. Estas ciudades presentaban por un lado una arquitectura anterior a la llegada de sus pobladores, y por otro el orden simbólico de los signos, convirtiéndose así en *ciudades ordenadas*, donde el orden físico, material y tangible era la sección visible de un orden que regiría las pautas socio-económicas y culturales de sus habitantes. Se producía en numerosas ocasiones una transformación de quienes habían sido campesinos en su país europeo de origen, que al llegar a estas tierras se convertían en ciudadanos, donde el ideal pre-establecido era la urbanización, por pequeña y precaria que fuera dicha ciudad.

Rama define las ciudades letradas: *“En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales hubo una **ciudad letrada** que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaba estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia.”* (1998, 32)

Las funciones de las ciudades letradas, dependientes del poder europeo, procuraban reproducir la ideología cultural y religiosa de los colonizadores. El valor de la letra y lo escrito, para acceder a las posiciones de prestigio, que siempre tenían una retribución económica mayor, manteniendo las jerarquías de la pirámide social. De esta manera quedaron sentadas las bases de la ecuación o relación de la cultura y el poder.

La importancia que se le concedió a la escritura afirmó el proceso de diglosia, que impuso el prestigio del idioma del conquistador a nivel político y social, a los habitantes autóctonos que sobrevivieron al exterminio y a las enfermedades que portaban los europeos al llegar a estas tierras.

La evangelización y la educación fueron los dos pilares para que estas ciudades irreales subsistieran: *“...a las ciudades competía dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primero “evangelizar” y después “educar”. Aunque el primer verbo fue conjugado por el espíritu religioso y el segundo por el laico y agnóstico, se trataba del mismo esfuerzo de **transculturación** a partir de la lección europea”* (27)

A partir de 1870 el proceso modernizador, conllevó a la organización estructurada de dos elementos: las secciones geográficas fuera de las ciudades con sus pobladores; y el *diorama artificial* de las ciudades, que presentaban singularidades propias del funcionamiento vivo de la realidad con sus habitantes: *“A la primera operación competía la extinción de la naturaleza y de las culturas rurales, inicial proyecto dominador que, por primera vez de modo militante, llevaron a cabo las ciudades modernizadas, buscando integrar el territorio nacional bajo la norma urbana capitalina”* (69)

Rama sostiene que debe existir un pensamiento crítico opositor que constituya una regeneración social por medio de un “asalto a la ciudad letrada” para reemplazar a sus miembros.

Otro teórico fue Néstor García Canclini, que en su libro **Culturas híbridas** estudia los cruces socioculturales en que se mezclan lo tradicional y lo moderno. Deconstruye la división de los tres conceptos de culto, popular y masivo, e investiga la hibridación existente entre ellos. Define el término hibridación, prefiriéndolo al de sincretismo y mestizaje porque *“abarca diversas mezclas interculturales- no sólo las raciales a las que suele limitarse mestizaje- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que sincretismo, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.”* (1989,15)

García Canclini establece que las culturas híbridas *“constituyen la modernidad y le dan su perfil específico en América Latina”* (15), proponiendo una perspectiva distinta de la modernización latinoamericana, no como *“una fuerza ajena”*, sino que considera *“los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación”*. (15) Siguiendo a Habermas y Berman, distingue las diferencias entre *“la modernidad como etapa histórica, la modernización como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad y los modernismos, o sea los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico”* (15)

Señala la profunda contradicción latinoamericana donde los desajustes entre modernismo y modernización sirven a las clases dominantes para la conservación de su hegemonía. Considera la fragmentación que propone el posmodernismo para plantear otra relación entre lo culto, lo popular y lo masivo, alejándola de la separación tradicional.

En el texto **Ideología, cultura y poder**⁷, García Canclini analiza la legitimidad del poder que ejercen las clases sociales superiores; y teniendo en cuenta a Bourdieu establece que se encuentra un desplazamiento del lugar simbólico de la explotación económica para ocultarlo y mantener su status quo: *“... las clases hegemónicas construyen la legitimidad de su poder. Y no sólo construyen la legitimidad sino que,..eufemizan su poder, lo disimulan, difiriendo, desplazando a un lugar simbólico la explotación o la opresión económica”* (1997, 27)

La paulatina fractura de la modernidad dentro del entorno europeo tuvo repercusiones en América Latina. Primero se van a mencionar algunas características de la modernidad y de la postmodernidad, para luego referir a la crítica de las mismas dentro de América Latina.

La modernidad tomó una forma clara en los siglos XVII y XVIII, siendo sus características más sobresalientes: El universalismo racionalista, la fe en la ciencia y la técnica. La dominación y por ende la explotación de la naturaleza por y para la humanidad. La fe en que la humanidad se haga cargo de sí misma por medio de un humanismo progresista. La existencia de los grandes relatos, junto con el utopismo. Algunos ejemplos de metarrelatos de la modernidad son: la Ilustración, asociada a la idea de progreso de la humanidad por medio de la técnica y la valoración de la ciencia,

⁷ Es la recopilación de cursos y conferencias dictadas por García Canclini.

junto con una sociedad igualitaria, la fraternidad y el fin de la injusticia.⁸ Otro ejemplo es el gran relato judeocristiano, en un lugar intermedio entre el mito y la historia. Lo es también el relato del marxismo, aunque de una forma secularizada y materialista, cumple con la misma estructura. Y el de la sociedad considerada como un todo orgánico asimilado a un organismo vivo.

La posmodernidad es un concepto que nace vinculado al arte, en especial a la arquitectura, con el liderazgo del norteamericano Charles Jencks, durante los años setenta. La ruptura del postmodernismo con el modernismo clásico fue visible en las artes visuales y en la arquitectura donde se produce una oposición de las formas funcionales arquitectónicas modernistas y la construcción posmodernista.

En cambio, en literatura fue más difícil de constatar esta ruptura, encontrándose en la crítica literaria, a finales de los años 50 la utilización del término por Irving Howe y Harry Levin, añorando un pasado mejor y lamentando “*la moderación del movimiento modernista*” (Picó, 196). En los años 60 los críticos literarios Leslie Fiedler e Ihab Hassan, emplearon el término postmodernismo sosteniendo visiones muy diferentes de lo que significaba una literatura postmoderna. A finales de los años 70 el postmodernismo emigró hacia Europa, adoptándolo en Francia Lyotard y Kristeva, y Habermas en Alemania.

Ihab Hassan definió la estética posmoderna asociada a una serie de rasgos comunes que denominó “*indeterminaciones*” como ser: “*ambigüedad, discontinuidad, heterodoxia, pluralidad, ruptura, eclecticismo, relaciones aleatorias y fortuitas (randomness), fragmentarismo, superficialidad, hibridez, desplazamientos, desintegración, disyuntiva, ironía, desmitificación, perversión, destotalización, deslegitimación, etc*” (Verani, 121)

Siguiendo a Verani, otros rasgos comunes de esta estética implica la escritura que se puede calificar como “*autoconsciente, antirrepresentacional e intertextual, que realza el discurso interficticio y condiciona el modo de recepción de la literatura, exigiendo la participación activa del receptor*”. (121) Destacándose la “*problemática del fin de la subjetividad, la paulatina disolución del yo en el mundo llamado posmoderno...*” (121)

⁸ “El Fin de la Historia coincide con el advenimiento de una sociedad emancipada y universal. Este metarrelato del triunfo del racionalismo moderno sigue funcionando todavía hoy en día para justificar la IDTC (Investigación y Desarrollo Tecnocientíficos)” (Hottois, 1999, 481)

La postmodernidad según Lyotard constituye un proceso que se genera desde fines de los años 50, marcado por la finalización de la reconstrucción Europea, donde *“el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y la cultura en la edad llamada postmoderna.”* (1989,13) Abarca la sociedad en todos sus ámbitos, y repercute de forma inevitable en todos los planos culturales y artísticos existiendo una discronía general que no permite una visión de conjunto pues es un proceso de distinta rapidez de inserción según los países y los sectores de actividad. Sostiene que se han acabado los macrorelatos, porque carecen de credibilidad dentro del nuevo contexto histórico, donde *“el proyecto sistema- sujeto, ha fracasado”*. El saber para Lyotard implica también un conjunto de competencias: saber-hacer, saber-vivir, saber-oír, etc. Se suprime la postura unívoca de visión del mundo, que queda fragmentado, dividido, en los saberes que son legitimados por los juegos de lenguaje mediante el desempeño de cada jugador.

El discurso totalizante de la modernidad habría resquebrajado luego del fracaso de lo que significó el proyecto de la Ilustración. Picó establece al respecto que la postmodernidad está caracterizada por: a) la crisis de valores y su secularización b) *“la pluralidad de los lenguajes correspondientes a los distintos discursos valorativos”* c) *“la secularización del progreso en el aspecto de que las sociedades han perdido el sentido de su destino, y el devenir no tiene finalidad. El futuro ha muerto y todo es ya presente”*, d) *“el cambio en las coordenadas espacio-temporales”* (Picó, 1988,46).

Se señalan algunos aspectos problemáticos sobre la asimilación de estos movimientos en América Latina, según diferentes autores.

Verani enfatiza la idea de la multiplicidad de mundos imaginados y la reformulación crítica de los fundamentos de la modernidad considerando *“no se percibe una mutación inconciliable, sino una explotación extrema del legado experimental de la vanguardia canónica que obviamente no fue un fenómeno unívoco y homogéneo. Las tendencias conflictivas y antagónicas que proliferaban a comienzos de siglo desembocan en la sensibilidad posmoderna, que constituye la apoteosis de la heterogeneidad, eclecticismo discontinuidad y fragmentación.”* (122)

Mabel Moraña en *El boom del subalterno*, dice que se produjeron dos fenómenos fundamentales para la teorización latinoamericanista a nivel internacional: *“la necesidad de refundamentar la centralidad de los espacios y discursos que definen el lugar y función de América Latina a nivel internacional... y la urgencia por redefinir*

las formas de agencia política en el subcontinente, y el correlativo problema de la representación de una alteridad capaz de subvertir el nuevo orden (la nueva hegemonía) de la posmodernidad.”(2)

La nueva visualización del concepto teórico de hibridez de García Canclini, supone que en el nuevo contexto, se ha convertido en uno de los ideogramas del pensamiento poscolonial, marcando el espacio periférico de América Latina con un *neoexotismo crítico* que la mantiene en “*un lugar otro, un lugar preteórico, canibalesco y marginal con respecto a los discursos metropolitanos*” (3).

El problema radica en que América Latina sigue siendo representada mediante la postura del pasado, es decir, el pensamiento poscolonial, integra en sus nuevos productos culturales, las antiguas formas, “*sin renunciar a las bases epistemológicas desde las que se construía la alteridad desde el horizonte desarrollista de la modernidad.*” (3)

Moraña cuestiona la centralidad de los discursos por medio de la reflexión en torno a: repensar el papel actual de los espacios americanos en relación al “*grado de desarrollo interno y la influencia internacional, con el programa de la postmodernidad*”; el papel que cumplirían “*en este proceso de rearticulaciones político-ideológicas a la intelligentsia central y periférica en su función de interpretar los nuevos movimientos sociales*” (4)

Moraña define el “**boom del subalterno**” como “*fenómeno de discriminación ideológica de una categoría englobante, esencializante y homogenizadora por la cual se intenta abarcar a todos aquellos sectores subordinados a los discursos y praxis del poder.*”(4) Implica la comercialización del producto cultural que constituyen los sujetos subordinados, constituidos por sectores desplazados en virtud de sus variables geopolíticas, étnicas, sexuales, etc.

Se coloca al “otro” en un sistema de control ideológico, donde se violenta la disgregación del marginado para convertirlo en una narrativa globalizante. El boom está integrado por un primer nivel como “*un montaje ideológico –conceptual que promueve la subalternidad como parte de una agenda exterior*” incorporándose al mercado cultural globalizado. En un segundo nivel, se relaciona al espacio del poder representacional por medio del “*modo en que las relaciones de subordinación (explotación, sujeción, marginación, dependencia) político-social se transforman en*

campo de conocimiento.” El tercer nivel, se refiere *al modo en que ese objeto de conocimiento es elaborado (tematizado) desde una posición de discurso*” (5)

Moraña sostiene que mediante este proceso, la cuestión latinoamericana “*pasó a integrar el pastiche de la postmodernidad*”(5), donde además de su posición subordinada América Latina vuelve a ser tomada como incapaz de un discurso propio y ajeno a la intermediación del poder globalizador. Mediante este procedimiento se toma a América Latina como un “*espacio de observación y representación cultural, como laboratorio para las nuevas hermenéuticas liberales*” (6) El binomio hibridez-subalternidad se encuentra unido a la nueva concepción del mundo como aldea global, donde la marginación, el autoritarismo y la explotación colonialista se sumarán a la nunca superadas “*estrategias excluyentes de la modernidad*” (6)

Gustavo Remedi en *Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural*, establece que se produjo un “*desplazamiento y parcial conversión de la ciudad letrada en la ciudad corporativizada*” (1), que es la que está unida a la información global, pero no ha tenido un “*progreso social sustancial*” (1). En *La ciudad latinoamericana S. A. (O el asalto al espacio público)* dice que se produce un cambio en las ciudades y en los espacios de lo cotidiano, en relación con los fenómenos sociales, culturales y tecnológicos nuevos. Establece la apropiación o “*asalto al espacio público*” diciendo que hay un “*traslado de lo público a lo privado*”, que implica la apropiación por parte de “*grandes corporaciones transnacionales*”... “*de los espacios sociales y culturales, y ha pasado a hegemonizar práctica y simbólicamente la formación del público y de la opinión pública.*” (2)

Remedi resalta en el primer estudio mencionado, la importancia del análisis de Rama de la ciudad letrada en relación a la captación del fenómeno producido en las ciudades latinoamericanas al poner de manifiesto “*la dialéctica espacial que pone en movimiento los procesos culturales y cuyo análisis es obligatorio a la hora de visualizar, comprender y transformar dicho proceso*” (2)

Emilio Irigoyen en *Escenarios del poder*, estudia las relaciones del poder con las manifestaciones simbólicas, “*Todo poder realiza una serie de manifestaciones simbólicas cuyo fin es representar la identidad social y el lugar que él mismo ocupa en ella, pero también crear esa identidad y constituir ese lugar*” (4) Se refiere a Balander para explicar esta transposición de la dominación del poder, que se legitima en símbolos, no por la dominación brutal. La forma de mantener su status quo, sería la implementación en símbolos de un poder que no sería plausible por la violencia.

Dentro de este sistema del poder es que la escritura femenina tendría que lidiar para lograr una postura legítima, original y respetada. Pero la tarea escritural femenina no sería fácil ante la asimilación de los diferentes símbolos en que se ve limitada.

10) La construcción cultural de la mujer

Existen múltiples posturas en torno a la construcción cultural de la mujer. Esta es una referencia a algunas de ellas, para posteriormente, en el desarrollo de esta investigación, ampliar y profundizar conceptos sobre la identidad femenina relacionados con los textos de Sylvia Lago.

La imagen tradicional de la mujer delimita las aspiraciones sobre la misma, formando parte de algo exterior, ajeno al nacer mujer, pero la delimita y conforma culturalmente. Dentro de la investigación se van a hacer alusiones al modelo femenino tradicional, y por eso se considera necesario realizar una referencia a las raíces históricas de dicho modelo cultural.

10.1) Raíces históricas del modelo femenino tradicional

La identidad femenina, el sujeto mujer y lo que significa ser mujer, es un complejo concepto que ha variado a lo largo de la historia. Dentro del concepto de mujer existe una heterogeneidad muy amplia, que se relaciona a variables existenciales como ser: la geográfica, la racial, la de pertenencia a diferentes sectores sociales y culturales, etc. El concepto de género cambió a raíz de los movimientos feministas, que ejercieron una presión cultural importante sobre el significado del ser mujer.

Si bien los estudios de género surgen a partir de 1970, las raíces históricas de la construcción cultural del género femenino se encuentran en el siglo XVII con el

pensamiento de Poulain de la Barre, un autor de filiación cartesiana que escribió tres textos entre los años 1673 al 1675, donde se refería a la inferioridad de las mujeres. En **Sobre la igualdad de los dos sexos**, de 1673, tiene como propósito demostrar la igualdad natural entre mujeres y hombres más allá de las costumbres y los prejuicios sociales. En **Sobre la educación de las damas para la conducta del espíritu en las ciencias y en las costumbres**, de 1674, demuestra cómo se puede combatir esta desigualdad por medio de la educación. En **Sobre la excelencia de los hombres contra la igualdad de los sexos**, de 1675, critica, mediante la ironía los prejuicios sobre la inferioridad de las mujeres. El concepto central manejado por Poulain de la Barre, es que la desigualdad social entre las mujeres y los hombres no tiene una base natural, sino que surge como consecuencia de la desigualdad social y política.

El descubrimiento que el género es una construcción social se consolida en la Ilustración, pues en el siglo XVIII ya se considera que la desigualdad corresponde a parámetros históricos, como señala Amelia Varcárcel: *“La ilustración es testigo de una intensa polémica en torno a los sexos: D’Alembert, Condorcet, Madame de Lambert, Théroigne de Méricourt y Olympe de Gouges, ente otros, defendieron la igualdad entre los sexos y refutaron las opiniones contrarias de quienes sostenían la inferioridad natural de las mujeres.”* (Amorós, 58) De los primeros documentos sobre los derechos femeninos, es el texto escrito por Mary Astell, llamado **Some Reflections Upon Marriage** (Algunas reflexiones sobre el matrimonio), del año 1700.

Históricamente el papel de la mujer quedó relegado dentro del estado liberal a un espacio ligado a lo doméstico, apoyado por pensadores como Jean Jacques Rousseau, que realiza una construcción cultural de la mujer subordinada al hombre. En **Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres**, (1755), se refiere a aspectos sociales, políticos y económicos; pero en lo que a los derechos de las mujeres se refiere, es *“El ilustrado más anitilustrado en la conceptualización de la naturaleza femenina”* (58); pues fue un teórico de la feminidad, en su libro **La nueva Heloísa** (1761) se constituyó en *“uno de los más firmes pilares teóricos en la construcción de lo “femenino”, al asignar a las mujeres una “tarea natural”, la de esposa y madre, y un espacio “natural” adecuado al doméstico.* (58).

10.2) La evolución histórica del feminismo en el mundo

Estrechamente ligado a la construcción cultural de la mujer, se encuentra el surgimiento del feminismo, puesto que la disconformidad que supone la sujeción a los paradigmas socialmente asociados a la mujer, fue lo que llevó al nacimiento de este movimiento. Constituye una fuerza social que procura defender los derechos del género femenino, que está subvaluado con respecto al género masculino y sostiene que las mujeres pueden cambiar su condición de inferioridad.

La palabra feminismo como un término relativo a los derechos igualitarios de las mujeres se comenzó a usar en inglés, a partir de la última década del siglo XIX, para significar la creencia en la igualdad entre los géneros combinada con el compromiso de erradicar la dominación masculina y de transformar la sociedad.

Como dice Maggie Humm en el texto **Modern Feminism**⁹, el feminismo representa el cambio más importante en el pensamiento social y político del siglo XX, que busca la liberación de la mujer de la opresión y sumisión en la que se encontraba sumergida.

En el siglo XVIII, a partir de la revolución francesa (1789), considerada posteriormente “la hija no deseada” de la misma, surgen los primeros reclamos relacionados con los derechos de la mujeres. Se destaca Olympe de Gouges, con la **Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana** (1791), guillotizada por esta causa. La feminista inglesa Mary Wollstonecraft quien escribe **Vindicación de los derechos de la mujer** (1792) proclamó la igualdad de derechos con los maridos, que ya no podrían seguir siendo aristócratas en los hogares. Se critica al pensamiento de la Ilustración de Rousseau y se denuncia la falta de reconocimiento a las mujeres al catalogarlas como “*seres artificiales, débiles e inferiores a los varones*”. También Stuart Mill en el texto **La sujeción de la mujer**, contribuye a desmontar ideológicamente los prejuicios sobre la inferioridad de las mujeres, siendo una de las obras más antiguas en el campo del feminismo defendido por hombres. Sostenía que la opresión de la mujer impedía el progreso de la humanidad.

En el plano mundial, el sufragio femenino comenzó en 1918 en Inglaterra, y en el año 1920 en EEUU. Recién en el año 1874 fue reglamentado el trabajo femenino en Francia, por medio de dos disposiciones: 1) Para las menores, que prohíbe el trabajo nocturno y exige el descanso de domingos y feriados, limitando su jornada de trabajo a doce horas. 2) Para las de más de veintiún años se prohíbe el trabajo subterráneo en

⁹ El texto, cuyo prólogo y edición es de Maggie Humm, compila los escritos de varias autoras del primer mundo en relación con el tema del feminismo occidental. Se desarrollan los temas de la primera y segunda ola feminista.

minas y canteras. De 1892 es la Carta del trabajo femenino, que prohíbe el trabajo nocturno y limita la jornada en la fábrica. En 1900, la jornada se limita a diez horas y en 1905 se torna obligatorio el descanso semanal. Pero recién en 1909 se concede la licencia paga para las mujeres embarazadas. (Beauvoir, 1968, vol I, 156)

De estos datos extraemos el desamparo de la mujer de las clases medias y bajas, a los que se suma el bajo salario, del que dispone libremente recién a partir de 1907. En 1918 en Estados Unidos, la mujer ganaba la mitad que el hombre y en Alemania, en las minas de carbón, el 25 % menos. Entre los años 1911 y 1943 se elevan los salarios femeninos, pero igual se mantienen notoriamente inferiores a los del hombre. (Vol I, 157).

Dentro de la participación política de las mujeres en América Latina se pueden diferenciar momentos distintos con características particulares¹⁰ que reflejan el paulatino avance en la consecución de los derechos femeninos: 1) “*El novecientos, escenario de luchas por el sufragio y los derechos civiles*”. 2) “*Las dictaduras del Cono sur en la década del 70*”. 3) “*El nuevo feminismo de las transiciones democráticas de los 80*”. 4) La evolución a partir de “*la institucionalidad del género y la agenda de naciones Unidas en los 90*” (30) hasta el presente.

Según Graciela Sapriza en **Participación política de las mujeres en América Latina**, “*El feminismo histórico surge a mediados del siglo XIX en las sociedades occidentales inmersas en las transformaciones de la revolución industrial y la organización republicana de gobierno. Encuentra su bandera de lucha en la extensión del concepto de ciudadanía y la obtención del derecho al sufragio.*” (31)

El movimiento feminista se divide en las corrientes: liberal burguesa y la socialista, ambas dentro de un “*discurso fuertemente internacionalista*” (31) Las liberales se unieron en dos asociaciones: 1) la Alianza Internacional para el Sufragio Femenino de Berlín, en 1904 y 2) el Consejo Internacional de Mujeres, en el año 1888, en Washington, que posteriormente se expande por medio de filiales en Canadá, Alemania, Serbia, Portugal, Argentina (1901) y Uruguay (1916). Por su parte, las socialistas forman en 1907 la Internacional Socialista de Mujeres.

¹⁰ Existen varias clasificaciones sobre el tema del feminismo, y varían los criterios en cuanto a su comienzo. No es del interés de esta tesis problematizar este tema en cuanto a los períodos se refiere. Se sigue aquí la distinción, empleada por la Profesora Graciela Sapriza tomando el criterio de las secciones en las que divide el capítulo **Participación política de las mujeres en la Argentina, Chile y Uruguay**, dentro del texto **Participación política de las mujeres en América Latina**. Además, se intercala en esta parte de la tesis la información obtenida de otros textos, referidos a procesos feministas a nivel mundial.

En el plano mundial, el sufragio femenino comenzó en 1918 en Inglaterra, y en el año 1920 en EEUU. Recién en el año 1874 fue reglamentado el trabajo femenino en Francia, por medio de dos disposiciones: 1) Para las menores, que prohíbe el trabajo nocturno y exige el descanso de domingos y feriados, limitando su jornada de trabajo a doce horas. 2) Para las de más de veintiún años se prohíbe el trabajo subterráneo en minas y canteras. De 1892 es la Carta del trabajo femenino, que prohíbe el trabajo nocturno y limita la jornada en la fábrica. En 1900, la jornada se limita a diez horas y en 1905 se torna obligatorio el descanso semanal. Pero recién en 1909 se concede la licencia paga para las mujeres embarazadas. (Beauvoir, 1968, vol I, 156)

De estos datos extraemos el desamparo de la mujer de las clases medias y bajas, a los que se suma el bajo salario, del que dispone libremente recién a partir de 1907. En 1918 en Estados Unidos, la mujer ganaba la mitad que el hombre y en Alemania, en las minas de carbón, el 25 % menos. Entre los años 1911 y 1943 se elevan los salarios femeninos, pero igual se mantienen notoriamente inferiores a los del hombre. (Vol I, 157).

En América Latina la modernización, con los aspectos asociados de inmigración, industrialización y concentración urbana, propició la asunción por parte del estado de la educación pública mixta; y contribuyó a la incorporación de la mujer dentro del ámbito económico, por medio del crecimiento de la clase trabajadora femenina. Se produjo una aportación importante de la visión de la trabajadora, que aspiraba también a la participación cívica y política.

Las maestras que apoyaron la reforma escolar de Varela, se unen a la lucha feminista. La maestra María Abella de Ramírez fundó en 1911 la sección uruguaya llamada Federación Femenina Panamericana en Montevideo.

En el contexto de violencia política y militarización dentro de Centroamérica, según Ungo, en **Participación política de las mujeres en América Latina**: *“las aspiraciones femeninas respecto a derechos políticos y civiles, en el marco de la “modernización” fueron mediadas desigualmente por las distintas historias nacionales y por los intereses gubernamentales en las coyunturas internacionales.”* (2008,108)

Se destacan en esta etapa las escritoras salvadoreñas María Loucel y Matilde Helena López, que concientizando la subordinación patriarcal de la que eran víctimas, convocaron a la ciudadanía a la resistencia, en el año 1944.

Distinta fue la historia de Guatemala, que en 1945 se produce la “primavera democrática”, a raíz de la ascensión al gobierno de Juan José Arévalo, luego de la dictadura de Jorge Ubico. En 1947 surge la Unión de Mujeres Democráticas de Guatemala, tras la organización del “I Congreso Interamericano de Mujeres” Posteriormente, con la dictadura de Castillo Armas, en 1954, volvió la exclusión política. En Honduras había asociaciones y grupos de mujeres desde 1920, destacándose la Sociedad Cultura Femenina; pero recién lograron el voto femenino en 1955.

En Nicaragua el derecho al sufragio ocurrió en 1955, dentro del período dictatorial de los Somoza, que abarcó de 1937 al 1978. En Uruguay el sufragio femenino sucedió en 1932 y en Argentina en 1951.

Se desarrolla posteriormente el reconocimiento de la ciudadanía femenina por todos los Estados Latinoamericanos. Según Ungo se produce *“un ascendente crecimiento de participación femenina en distintos ámbitos y lugares sociales y políticos- desde movimientos sindicales hasta estudiantiles”* y *“una participación tutelada en función de diversas identidades: trabajadoras, sindicalizadas, estudiantes, entre otras”* (104)

Los años 60 estuvieron signados por una serie de cambios a nivel mundial que implicaron el cuestionamiento del sistema europeo y estadounidense sobre políticas colonialistas en territorios de África, Asia y América Latina: la revolución cubana, los movimientos de izquierda en América Latina, la guerra de Vietnam, generaron un movimiento de solidaridad en Europa y EEUU. En mayo de 1968 se produjo en Francia un movimiento de protestas iniciado por estudiantes de izquierda contrarios a la sociedad de consumo, a los que se incorporaron grupos de obreros industriales, sindicatos y por último el Partido Comunista Francés. Produjo la mayor huelga general histórica de Francia¹¹, con su repercusión en Europa y el mundo

Con la guerra de Vietnam se desarrolló un movimiento de opinión pública contraria a la misma, aún dentro de EEUU. Afirmo Sapriza que se produjo en estos

¹¹ *“La magnitud de las protestas no había sido prevista por el gobierno francés, y puso contra las cuerdas al gobierno de Charles de Gaulle, que llegó a temer una insurrección de carácter revolucionario tras la extensión de la huelga general. Sin embargo, la mayor parte de los sectores participantes en la protesta no llegaron a plantearse la toma del poder ni la insurrección abierta contra el Estado, y ni tan siquiera el Partido Comunista Francés llegó a considerar seriamente esa salida. El grueso de las protestas finalizó cuando De Gaulle anunció las elecciones anticipadas que tuvieron lugar el 23 y 30 de junio. Estos sucesos se extendieron por la República Federal Alemana, Suiza, España, México, Argentina, Uruguay, Estados Unidos y Checoslovaquia.”* (http://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia, consultado el 29-11-12)

años “*un importante movimiento juvenil de oposición a la guerra imperialista que se expandió en los campus universitarios, en los festivales de música donde se sumaron al inconformismo del movimiento hippie las manifestaciones pacifistas*” (48) Estos movimientos dieron origen a distintas perspectivas vitales y culturales que critican al sistema imperante y comienzan a escucharse las voces de nuevos sujetos sociales como son los jóvenes, las minorías étnicas, pacifistas, ecologistas, etc.

Se expandieron las ideologías feministas por todo el mundo y llegan a mujeres de diversos estratos diatópicos, y diastráticos. La preocupación abarca una amplia variedad de temas, como la desigualdad no oficial, la sexualidad, la familia, el lugar de trabajo y de los derechos de la reproducción.

En América Latina hubo gran incidencia de la ideología de la revolución cubana y las transformaciones de la Iglesia Católica que surgieron a partir del Concilio Vaticano II, y la realización en 1968 de II Conferencia del Episcopado Latinoamericano, en Colombia.

Desde 1964 se impuso el sistema dictatorial en varios países de América Latina, comenzando en ese año por Brasil. El 27 de junio de 1973 comienza en Uruguay la dictadura cívico militar, a raíz del proceso de crisis, junto con la guerrilla urbana. En Chile a partir del 11 de setiembre de 1973, y en Argentina el golpe de estado fue el 24 de marzo de 1976.

En cuanto a las víctimas de este sistema en relación a los géneros estuvo relacionada a la menor participación de las mujeres en el plano laboral y en los movimientos sindicales: “*La represión de las dictaduras del Cono Sur tuvo especificidades de género....Hay diferencias en las características demográficas de las víctimas directas...Hubo más hombres que mujeres entre los muertos y detenidos –desaparecidos. Esta diferencia parece haber sido más importante numéricamente en Chile que en Argentina o Uruguay.*” (Fragmento de cita de Jelin, 2002, 100, 101, en Sapriza, 53)

Mirza se refiere a la problemática dictatorial en relación con el teatro: “*En el ámbito de la actividad teatral la represión alcanzó en forma directa o indirecta a todo el sistema: más de un centenar de artistas teatrales encarcelados, prohibidos, obligados al exilio o al silencio alrededor de 1973, y en forma más acentuada aún en 1974, marcan los alcances de un régimen de fuerza que no se limitó a recortar la*

actividad política y sindical, los derechos y libertades individuales y la libertad de prensa” (122) Toda actividad cultural era restringida, para mantener la opresión y la alienación social, que llegaba a los medios de comunicación: “- hubo medio centenar de decretos de clausuras temporarias o definitivas de medios de comunicación oral y escrita entre 1973 y 1974”(122)

En nuestro país se registró *“el mayor número de presos y presas políticos en proporción a su población. Entre 1972 y 1984 aproximadamente 60.000 personas fueron detenidas, secuestradas, torturadas y “procesadas” por la justicia militar.”(53)*

Debido a los cambios estructurales en la economía y en la sociedad, ya sea porque sus maridos estaban secuestrados, presos, desaparecidos o porque el nivel económico del ingreso del hogar era menor, las mujeres tuvieron que ingresar al mercado de trabajo. La vida social fue delimitada por el miedo y la prohibición de reunión en este período. Pero, las organizaciones de mujeres jugaron un papel fundamental por la salida democrática. El 27 de diciembre se oficializó la Mesa “Mujer” en la CONAPRO (Concertación Nacional Programática) que implementó cinco documentos, de los cuales dos estaban relacionados con la mujer: “Mujer y trabajo” y “Participación política de la mujer”

La lucha por la vigencia de los derechos humanos que llevaron adelante las mujeres, con una identificación de familia (madres, abuelas, familiares, hijas, etc) de víctimas de la dictadura, se dedicó a realizar mecanismos para anular la “Ley de Caducidad de pretensión punitiva del Estado” (aprobada el 22 de diciembre de 1986).

“La movilización por el Referéndum fue el episodio de mayor impacto en la vida política de Uruguay” (67), pero causó una división entre las “feministas de izquierda y las “feministas liberales”

En el año 1975 se llevó a cabo en México una Conferencia Intergubernamental que estableció el año Internacional de la Mujer. Se abrió así una nueva época en cuanto a los encuentros tanto nacionales como internacionales que tienen una creciente voz, visibilidad y poder. Los encuentros feministas de América Latina y el Caribe se realizaron a partir de 1981, afianzando la unidad femenina latinoamericana.

Posteriormente, desde 1990 hasta el presente, el feminismo se dedica a investigar la naturaleza del poder patriarcal, su rol soberano, su naturaleza, su funcionamiento y definición de la política sexual. El movimiento surge a partir de la

concientización de los fallos del feminismo anterior y la asunción de la inexistencia de un modelo único de mujer, considerando la multiplicidad de modelos determinados por aspectos sociales, étnicos, de nacionalidad o religión. Su contexto es el de la globalización del mercado, personas y tecnología; junto con una mayor polarización económica en el mundo. (Se hace referencia a diversas posturas en el apartado siguiente)

10.3) La ideología feminista

Simone de Beauvoir es una de las mayores referentes en lo que ha sido su contribución al tema del análisis sobre la construcción cultural de la mujer. El aporte fundamental de esta autora es no sólo procurar definir lo que es ser mujer, desde los ángulos de la biología, psicoanálisis y materialismo histórico, sino también, haber realizado una compilación histórica bastante extensa de las diferentes instancias que ha tocado atravesar a las representantes del género femenino, y los mitos en torno a lo femenino, refiriéndose desde las antiguas aldeas y tribus hasta los momentos en que se publica el libro **El segundo sexo** en 1968. En el segundo volumen estudia los diferentes procesos por los que pasa la mujer, así como diversos tipos de mujeres y sus relaciones con su entorno familiar y social.

Se podría cuestionar al análisis de Beauvoir la generalización del género masculino como de una postura única ante el comportamiento con la mujer. En sus textos diferencia diversos tipos de mujeres, pero considera al hombre con una unicidad de postura y conducta ante la mujer, lo femenino y su entorno, sin ponderar que entre los hombres también existe una heterogeneidad muy amplia y no todos reaccionarían igual ante las mismas circunstancias. Pero un análisis tan exhaustivo sería prácticamente imposible, por su infinita extensión. (Además la mayoría de estudios cometen este tipo de generalización, y quizá en mayor medida, como ocurre con los ya antiguos estudios de Freud). El aporte de Beauvoir es indiscutible y se utilizan sus estudios en varias ocasiones dentro del desarrollo de esta tesis.

En **El segundo sexo**, enfatiza la idea del Otro “*La categoría de el Otro es tan original como la conciencia misma...*” Señala que desde las sociedades más primitivas y la antigua mitología, se produce la dualidad entre el concepto de lo mismo y de lo otro; posteriormente se traslada a la mujer esa cualidad, considerando que la mujer “*no nace, sino que se hace*” a través de las pautas culturales que le imprimen la adhesión a un género. Señala la importancia de la alteridad en las diferentes colectividades: “*Ninguna colectividad se define nunca como Una si no coloca inmediatamente a lo Otro enfrente de sí.*” (Vol I, 13).

Ella reflexiona sobre la sumisión de la mujer, y establece: “*La mujer se determina y diferencia con relación al hombre y no éste con relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es el Otro.*” (Vol I, 12). El hecho de constituirse “el otro” para la mujer, tiene una doble desventaja, pues no sólo es lo que se singulariza por la oposición negativa, es decir, el sujeto y lo que no es él, sino que además, ella constituye un objeto frente a lo que sería el sujeto masculino. Es decir, la mujer, según esta perspectiva, no define su ser por sí misma sino en una relación de inferioridad respecto al principal que sería el hombre. Siguiendo a Hegel¹²: “*el sujeto no se plantea si no es bajo forma de oposición, pues pretende afirmarse como lo esencial y constituir al otro en inesencial, en objeto.*” (Vol I, 14).

El difícil papel de ser el otro ha sido el que ha tenido que soportar la mujer, y la falta de igualdad y correspondencia entre las relaciones queda signada por una falta de reciprocidad entre los géneros: “*... Madre o Diosa, no era una semejante para el hombre; su potencia se afirmaba más allá del reino humano: por lo tanto, estaba fuera de ese reino. La sociedad ha sido siempre macho: el poder político ha estado siempre en manos de los hombres.*” (Vol I, 97).

Simone de Beauvoir sostiene que si no se realiza una vuelta de la mujer a lo esencial es porque ella misma no lo produce, ya que considera que la acción de las mujeres “*no ha pasado nunca de una agitación simbólica*” y que en realidad sus conquistas se deben a lo que le han querido conceder los hombres: “*no han tomado nada, han recibido. Es que ellas no tienen los medios concretos de agruparse en una*

¹² Se refiere al término sujeto según la concepción idealista de Hegel, en la cual, sintéticamente: “*Para el idealismo sólo existe el **sujeto**, su actividad y el conocimiento que adquiere de sí mismo. Nada hay detrás del sujeto o fuera de su alcance: ni sujeto, ni mundo en sí. Por su actividad especulativa (producción de ideas y conocimiento reflexivo de ellas) el sujeto determina a la vez la forma y el contenido del conocimiento, es decir, todo lo que es real, racional y al mismo tiempo cognoscible. Es el idealismo absoluto, o sea, la afirmación según la cual el sujeto es fuente de sí mismo y del mundo; constituye todo y al mismo tiempo conoce, sin resto, la totalidad de lo real. Este conocimiento total y absoluto es la ciencia, que no se distingue de la filosofía.*” (Hottois, 164).

unidad que se plantearía al oponerse; no tienen ni pasado, ni historia, ni religión propios, y tampoco tienen, como los proletarios, una solidaridad de trabajo y de intereses.” (Vol I, 15).

Las reglas las han impuesto los hombres entre ellos, como ser el matrimonio, que toma a la mujer como un bien, del cual el hombre se hace poseedor. Se produciría así una relación como la del amo y el esclavo¹³, de la que la mujer no podría ser liberada. Pero sostiene Simone De Beauvoir que la mujer es diferente al esclavo, ya que *“La mujer es...la intermediaria deseada entre la naturaleza extraña al hombre y el semejante que le es demasiado idéntico. Ella no le opone ni el silencio enemigo de la naturaleza, ni la dura exigencia de un reconocimiento recíproco; a causa de un privilegio único es una conciencia, y, sin embargo, parece posible poseerla en su carne. Gracias a ella hay un modo de escapar de la implacable dialéctica del amo y del esclavo, que se origina en la reciprocidad de las libertades.” (Vol I, 188).* Es decir, que aquí se encuentra una resignificación del modelo hegeliano del amo y el esclavo, puesto que cambia el eje de relacionamiento. Si bien el hombre puede esperar tomar la libertad de la mujer como una libertad dócil a sus objetivos, Beauvoir dice que hay una divergencia fundamental que es que la división de géneros no estableció nunca una división de castas diciendo que *“es un error asimilar la mujer a un esclavo; entre los esclavos ha habido mujeres pero siempre ha habido mujeres libres, es decir, revestidas de una dignidad religiosa y social, que aceptaban la soberanía del hombre, quien no se sentía amenazado por una revuelta que pudiese transformarle a su vez en objeto. La mujer se presentaba así como lo inesencial que no vuelve jamás a lo esencial, como el Otro absoluto sin reciprocidad” (vol I, 189)*

Desde el punto de vista laboral, tradicionalmente se ha pagado menos a la mujer que al hombre generando esto una dependencia de género. Si la mujer está

¹³ Según Hegel: *“La conciencia individual es autoafirmativa y apetitiva: tiende a extenderse y entra en conflicto con otras conciencias individuales, igualmente interesadas en afirmar su superioridad y en extender su dominación. De esta manera, es inevitable la “lucha por el reconocimiento.” Llevada a su extremo, esta lucha sólo puede terminar con la muerte o la sumisión de uno de los dos protagonistas. La sumisión es dictada por el miedo a la muerte: por tanto, no es necesariamente expresión de la inferioridad objetiva de quien se somete. Así se establece una relación subjetiva de subordinación y de poder: el esclavo reconoce al amo. La superioridad de éste se apoya fundamentalmente en el miedo que inspira al otro, obligado a trabajar para él, que dispone de libertad para gozar de la existencia. Pero esta situación es dialéctica: contiene los elementos de su propia inversión. En efecto, el amo, que lleva una vida de placer y no choca nunca contra la dura realidad, se hará cada vez más dependiente de los placeres y los servicios que le presta su esclavo. En cambio, el esclavo tomará conciencia de su valor y de su importancia, no sólo para el amo, sino también de una manera más general: su trabajo transforma el mundo material, humaniza la naturaleza, la hace útil al hombre. El esclavo se reconoce en los productos de su trabajo; adquiere un saber práctico objetivo que le asegura la capacidad para dominar la naturaleza y no depender de ella. El esclavo, por tanto, se descubre más libre que su amo, quien necesita mucho más de él que a la inversa.” (Hottois, 170).*

casada, realiza una doble jornada laboral, ya que si pertenece a la clase media o baja no cuenta con ayuda para realizar las labores domésticas. El marido además, por lo general no realiza ninguna tarea de la casa y la mujer debe servirlo dócilmente. Si la mujer está sola, padece casi siempre la pobreza; y el sacrificio es mayor si tiene hijos.

Según Tuozzo, la problemática de la diferencia sexual implica dos términos que son: el primero, básico y fundamental del sujeto masculino y en segundo término el derivado y limitado del objeto femenino. Este problema se une al del significado puesto que *“ninguna palabra existe sin sujeto y el sujeto no existe sin palabras”* (324) La dificultad está en la traslación de ese sujeto tradicional, que es masculino a la realidad de un sujeto femenino. Pero para que esto se produjera, según esta distinción de Tuozzo, la mujer debería adquirir su propia voz.

Mientras, Julia Kristeva¹⁴, sostiene *“lo femenino es aniquilado en el curso del discurso, de esta manera la cultura define a la mujer como una negatividad irreductible”* (325). La paradoja es que para constituirse en sujeto, y llegar a la objetividad, el sujeto masculino se transforma en asexuado, y abstracto, para legitimar su posición, mientras que anula al sujeto femenino. Afirma Violi: *“El proceso simbólico que aniquila la diferencia sexual,...aniquila también la posibilidad de la existencia de un Sujeto femenino”* (325). Pero, en este camino, se produce una inevitable reducción del otro, característica del pensamiento occidental, como lo establecen los pensadores Todorov y Foucault.

No se pueden eludir para siempre las variables de género, etnia y sector social, que son los parámetros de lo que ha constituido el otro. Teresa De Lauretis considera estas tres variables y las denomina; *“los tres ejes de diferenciación, que en términos políticos significan los tres ejes de subordinación que se articulan en un tejido plural de cautiverios complementarios y no excluyentes”* (328)¹⁵

¹⁴ Julia Kristeva, nacida el 24 de junio de 1941 en Sliven, Bulgaria, es una filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora francesa de origen búlgaro. Se educó en un colegio francés y luego estudió lingüística en la Universidad de Sofía. En 1965, a la edad de 24 años se trasladó a París, estudió en la Universidad de París y en la École Pratique des Hautes Études, al tiempo que publicaba artículos en revistas como Tel Quel, Critique y Langages. Desde 1970 hasta 1983, formó parte del equipo de redacción de Tel Quel. En la actualidad, enseña Semiología en la State University de Nueva York y la Universidad París VII "Denis Diderot". Su obra, de gran complejidad, se enmarca por lo general en la crítica del estructuralismo (neoestructuralismo y post-estructuralismo), con influencias de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Freud y, ante todo, Lacan. Está casada con el francés Philippe Sollers. (http://es.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva)

¹⁵ Cita de Tuozzo correspondiente a De Lauretis, *Sujetos Excéntricos: La teoría feminista y la consciencia histórica* en Cangiano, María Cecilia y Du Bois, Lindsay, ed. **De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales**, Bs. As. 1993, p 73 -113.

El feminismo busca liberar a la mujer de la opresión histórica de que ha sido víctima y en este sentido Irigaray se propone restaurar el significado del ser femenino. Considera que es equivocado partir de los estudios de la modernidad o de una crítica a la misma, en ese sentido sostiene que es importante *“recuperar a las mujeres como sujetos sexuados”*. (Guillén, 49). Sostiene que se debe *“acentuar la diferencia sexual, y desarrollar una economía, una religión, una genealogía, una lengua y un orden simbólico propiamente femeninos, donde la identidad sexual pueda ser representada”* Sostiene Irigaray que: *“Las mujeres constituyen lo subordinado al narcisismo masculino y el mundo es construido de acuerdo a la imagen del hombre”* (Amorós, 100). Patrocina un nuevo orden socio- cultural mediante la superación de la dicotomía alma/ cuerpo y el mutuo reconocimiento de la identidad femenina y masculina.

Luce Irigaray en **Speculum of other women** manifiesta su desacuerdo con la teoría freudiana y con la teoría lacaniana. Lacan sostiene que el sentido de identidad se construye a partir de un espejo, puesto que el niño se ve separado de la madre y de los otros, por medio del reconocimiento de su reflejo solitario en el mismo. A nivel subjetivo lo lleva a una doble alienación en la construcción del yo: una sería la alienación imaginaria de la identidad construida a través de un reflejo y por otra parte la alienación simbólica porque el deseo es reflejo del deseo del otro, y se interpreta al comienzo mediatizado por la voluntad materna. El espejo precede al padre y a su ley, que es la ley de los roles femeninos y masculinos, interpretando el orden simbólico de la superioridad del padre sobre la madre. La etapa del espejo es anterior y es la que Kristeva llama orden semiótico, cuya representante es la madre. En este orden simbólico, el hombre percibe a la mujer como lo que no es él, generando un punto de vista unívoco y válido sólo para su género, pero que postula como general.

Irigaray propone el cambio por un espejo que sería simbólicamente el instrumento que sirve para iluminar el interior del cuerpo humano. Dice que el hombre teme esa mirada diversa de la mujer, que implica otra realidad que no es la propia, y que parte de un punto de vista totalmente ajeno al que él pensaba. Por eso, su teoría se opone a la de Simone de Beauvoir, porque sostiene que ella parte de un modo masculino de mirar a la mujer. Sostiene que hay que asimilar una naturaleza de a dos, buscando los valores de los dos sujetos, femenino y masculino portadores de valores diferentes, pero de igual importancia.

En **The sex which is not one** Irigaray dice que hay que prestar atención a la manera en que el inconsciente se relaciona con cada filosofía, estudiando el funcionamiento de la gramática, donde cada figura del discurso, sus leyes sintácticas y sus requerimientos, sus configuraciones a nivel connotativo, sus metáforas y sus silencios constituyen el mensaje simbólico. Sostiene que la mujer debe buscar su lugar en el discurso, y no debe simplemente aceptar su lugar asignado por el género masculino. (Dentro del análisis se vuelve a la teoría de esta escritora)

La evolución del feminismo desde las primeras reivindicaciones frente a la exclusión y desvalorización de la mujer pasó a formar luego diversos grupos con características particulares: el feminismo liberal, el feminismo radical y el feminismo socialista, son algunos ejemplos. Así como en lo que se refiere a la teoría: feminismo esencialista y culturalista, feminismo postestructuralista y deconstructivo, etc.¹⁶

Con el slogan que sostuvo desde 1970 Carol Hanisch “lo personal es político”, el feminismo contemporáneo reconoció la limitación de los partidos políticos en este sentido. Se encontraron tácticas extra parlamentarias con el fin de crear instituciones, procesos políticos y culturas alternativas. Se produjeron varias innovaciones a nivel lingüístico con el surgimiento de palabras relacionadas a los reclamos realizados (opresión, liberación, etc.), así como en los delicados temas de abuso sexual, aborto y se desarrollaron numerosos grupos para la defensa de los derechos femeninos.

Joan Scott, en *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, dice que el género comprende cuatro elementos que interactúan, sin necesaria simultaneidad: 1) “los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples (y a menudo contradictorias)” (23), con el ejemplo de Eva y María, simbolizando la mujer dentro de la mentalidad occidental cristiana, evocando asimismo mitos asociados a la luz y oscuridad, purificación y contaminación, inocencia y corrupción. 2) “conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos” (23), con el objetivo de delimitar sus connotaciones metafóricas. Estos conceptos abarcan los siguientes ámbitos: religioso, educativo, científico, legal y político que imponen su afirmación normativa sobre el significado varón y mujer, masculino y

¹⁶ Se menciona aquí a los diferentes movimientos feministas sólo para hacer referencia a la complejidad de la unión de ambos conceptos, no se va a estudiar las características particulares de los mismos, porque escapa a los objetivos de la presente tesis. Se siguen las pautas de las autoras arriba mencionadas para relacionar ambos términos, y las definiciones de Richard sobre lo concerniente al feminismo y postmodernidad para extraer las conclusiones de esta investigación.

femenino. La posición que surge de este proceso normativo es percibida como producto de un consenso social, y no de un conflicto o imposición como de *“única posible”* (23). Scott plantea la importancia de la nueva investigación histórica dirigida a la dilucidación de la naturaleza intemporal de la permanencia de la representación binaria del género. 3) La incidencia de esta visión normativa fija en las instituciones y organizaciones políticas y sociales, que aseguran la permanencia de las relaciones de género y su estructura binaria. El género se construye por intermedio de la familia, pero esta representación inconsciente atraviesa la sociedad, la política y la educación. 4) *“la identidad subjetiva”* (25). Critica la pretensión universal del psicoanálisis, y establece que *“si la identidad de género se basa sólo y universalmente en el miedo a la castración, se niega lo esencial de la investigación histórica.”* (25). Tampoco está de acuerdo con la teoría de Lacan, y sostiene que los historiadores tienen que trabajar de una forma más histórica, por ejemplo por medio de biografías, constituyendo una aportación importante. La construcción cultural sobre las relaciones de género se podría emplear a nivel histórico para la discusión sobre clases, razas, etnicidad, o para la comprensión de cualquier proceso social.

Otra proposición de Scott, es *“el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder.”* (26) Para afirmar la función legitimadora del género cita al sociólogo francés Pierre Bourdieu, que afirma *“la división del mundo basada en referencias a las diferencias biológicas y sobre todo a las que se refieren a la división del trabajo de procreación y reproducción, actúa como la mejor fundada de las ilusiones colectivas”* (26)

En lo que se refiere a la interrelación del género y la política, Scott sostiene que algunos regímenes democráticos del siglo XX, consolidaron por medio del *“estado del bienestar”* su paternalismo por medio de leyes dirigidas sobre todo a mujeres y a niños. De la misma forma, *“las relaciones de poder entre naciones y el status de los sujetos coloniales se han hecho comprensibles... en términos de relaciones entre varón y hembra”* (33) Un ejemplo significativo de ello y la legitimación que ocurre a través de este procedimiento, es la asunción de la pérdida del género masculino joven en situación de guerra, para defender a mujeres y niños.

Otra es la preocupación de Nelly Richard, que plantea en **Masculino/Femenino, Prácticas de la diferencia y cultura democrática**, la complejidad de la asimilación de los términos postmodernismo y feminismo, pues

existen “*variedad de definiciones y situaciones*” referidas a ambos. El discurso postmoderno se caracteriza por jerarquizar los aspectos y las voces de las minorías sumergidas, los periféricos, los bordes, y el “otro”: mujer; homosexual; negro; oprimido; etc. Por eso la voz femenina adquiere importancia justamente a partir de que se la comience a considerar y escuchar. Se produce un proceso donde el centro de la concepción moderna pasa a ser cuestionado, perdiendo jerarquía, y mediante esta traslación surge la importancia de la mujer, entre otros sectores históricamente desplazados. En términos de Richard se produce la “*pulverización de categorías como las de sistema, centro y jerarquía*” de la modernidad junto con su racionalismo universal que “*absolutizaba la conciencia del sujeto occidental-dominante como única dueña del conocimiento*”, mientras que en contraposición, “*el corte postmoderno desmonta de hecho los arquetipos de representación que centraban su autoridad en una primacía de sujeto blanco-masculino-letrado-metropolitano.*” (81).

Judith Butler en **Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del “postmodernismo”** resalta el difícil dilema que surge a partir de la postura del postmodernismo en torno al sujeto y realiza la interrogante de que si los cuerpos no existen, el sujeto ha muerto y el discurso es todo lo que existe, en qué queda el sujeto mujer dentro de esta época. Sostiene que si “*el postmodernismo como término tiene alguna fuerza o significado dentro de la teoría social, o la teoría social feminista en particular, tal vez éste puede encontrarse en el ejercicio crítico que muestra cómo la teoría, como la filosofía, está siempre implicada en el poder...*” (14)

Butler señala la relación entre sujeto y el poder y la resignificación permanente de uno en relación al otro; y afirma que el sujeto “*...es totalmente político, tal vez el más político, al punto en que se afirma que es anterior a la política misma.*” (29) Cuestiona el pensamiento de Foucault en torno al sujeto y plantea que justamente cuando “*las mujeres están empezando a asumir el lugar de sujetos, ...las posiciones postmodernas...anuncian que el sujeto está muerto*¹⁷” (31).

En **Deshacer el género**, Judith Butler analiza lo que es la mujer, las libertades, las normas y se refiere a la complejidad de la relación entre la teoría feminista y el movimiento social: en cuanto al feminismo afirma: “*La teoría feminista nunca está del todo diferenciada del feminismo como movimiento social.*” (248) El contenido del movimiento feminista está dado por la teoría feminista y su relación con la reflexión

¹⁷ Existe una diferencia entre las posiciones del postestructuralismo que afirman que el sujeto nunca existió y las posiciones postmodernas que afirman que el sujeto tuvo integridad, pero ya no la tiene.

colectiva, el conflicto de valores, prioridades o el lenguaje. A su vez la teoría se interrelaciona con el movimiento, pues sino quedaría restringida su actividad al acto académico.

En **El género en disputa** Butler reflexiona siguiendo a Wittig, sobre las categorías psicológicas (el yo, el individuo, la persona), y dice que proceden de una “*ilusión de identidad*”, que engaña al sentido común y a los filósofos, que es la creencia en la verdad del lenguaje y más propiamente de las categorías gramaticales. Por medio de la gramática, y su estructura de sujeto y predicado, “*surgió la certeza de Descartes de que “yo” es el sujeto de “pienso”, cuando más bien son los pensamientos los que vienen a mí, en el fondo la fe en la gramática solamente comunica la voluntad de ser la causa de los pensamientos propios.*” (78) Se plantea que las personas no pueden adquirir significación en el lenguaje, sin la marca de género, que constituye una “*episteme conceptual mediante la cual se universaliza el marco binario de género*” (78) Significa que el género al pertenecer a la filosofía, se encuentra en la base del sistema constitutivo de la definición personal, perteneciente al “*cuerpo de conceptos evidentes por sí solos sin los cuales los filósofos no pueden definir una línea de razonamiento y que según ellos se presuponen, ya existen previamente a cualquier pensamiento u orden social en la naturaleza*” (79) (Se vuelve a su teoría en el desarrollo del análisis).

Algunos aspectos de la importancia del ser mujer, los señala Seyla Benhabib en **El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo**. Su título original en inglés es **Situating the Self**, cuyo equivalente en castellano sería según el traductor Gabriel Zadunisky “... “*ser – para- sí*”, tal como aparece en la obra del filósofo alemán Hegel, en el sentido del ser consciente de sí mismo y sus intereses y con todas sus determinaciones históricas y concretas. Este término aparece en la filosofía hegeliana como opuesto al “*ser- en- sí*”, el ser con sus determinaciones pero sin la conciencia de sí mismo” (1992,I) (Se vuelve a su obra dentro del análisis.)

Seyla Benhabib se refiere a la postura de varios filósofos respecto al ser y la otredad, señalando que debe producirse “una reconstrucción o desconstrucción de la tradición filosófica occidental”: “*Desde Platón, pasando por Descartes hasta Kant, el ser es el sustrato unitario, idéntico; la razón reina sobre las pasiones, el yo reina sobre la voluntad, la “otredad” – o alteridad- debe ser suprimida*”... (224) En este sentido

resalta la afirmación de Young sobre la visión del ser empático, afirmando que las personas deberán comprenderse mutuamente, tal como se entienden y perdonan a sí mismas. Ese ideal de “*subjetividad compartida, o transparencia mutua*” (224) entre las personas, eliminaría la diferencia entre las mismas.

Francesca Millar en **Latin American Women and the Search for Social Justice**, señala un aspecto importante que es el de que la igualdad de las mujeres se produce primero para las guerras o trabajos o tareas que exigen una enorme valentía, fuerza de voluntad y resistencia física, pero permanecen anónimos.

Este fenómeno de la asignación a la mujer a diversos roles y tareas específicas es reiterativo y no tiene un correlato tangible ni se ve reflejado en cargos que den a la mujer un poder y un prestigio que le genere un ascenso social significativo.

Se encuentra además el problema de quién lee a la representación de la mujer, y su lugar en el mundo va significar una cierta interpretación singular, construida a través del sujeto que la lee. Achugar en ese sentido afirma en **La balsa de la medusa**. “*Toda lectura es parte de una autobiografía....Toda interpretación, como toda biblioteca, como todo museo... elige, olvida, clasifica, archiva, celebra. La biblioteca interpretación privada dice de una intransferible historia personal y colectiva...*” (61)

Como desde hace décadas ya se ha hecho necesario escuchar la voz del otro, que es el otro que no cuenta la historia oficial, sino la historia de los sumergidos, de los grupos minoritarios, incluida la historia de la mujer, y su voz por siglos opacada. Señala Achugar en relación a la literatura del tercer mundo, incluida América Latina, es la literatura de “*la resistencia*” porque siempre queda supeditada a lo que dicen las grandes potencias, por su histórica situación de colonia y cuanto más lo es la voz de la mujer perteneciente a estas zonas. En este sentido, destaca la importancia de que el fin de siglo XX significó la apertura hacia la voz del otro: “*Sólo parecería quedar la eventualidad de una lucha permanente entre ellos, nosotros y los muchos otros; cada quien cantando su propia canción....La realidad simbólica- y en particular, la realidad crítica- sería ese murmullo colectivo, esa constante lucha, ese permanente fragor. Lo deseable, claro, sería que el diálogo fuera democrático y el silenciamiento fuera una práctica arcaica e imposible*” (48).

La mujer latinoamericana debe realizar una doble ruptura de sus condiciones de inferioridad histórica, que son: el hecho de pertenecer a este lugar geográfico que la

limita y la margina; y además, encontrarse por su género, en una situación relegada, aún más difícil que la del hombre.

Es trascendente considerar la evolución que tuvo la postura del ser mujer dentro de la historia tomada en este sentido. Así como la evaluación dentro de la presente investigación de la determinación de las figuras femeninas y su ser en este sentido es decir, la asunción de una postura consciente tanto a nivel individual como social e histórico.

El postmodernismo se complace en la identificación de otras voces, que se encuentran en los bordes del poder central y la voz femenina, sus historias y formas de ver el mundo plasman en el sentido escritural la voz del débil, del que siempre estuvo silenciado, y a quien nunca se le asignó el merecido valor. Se ha explicado la posición de subalternidad de estas subjetividades, que según Moraña, el poder globalizador permite surgir bajo sus reglas. La clave de la postmodernidad es que descentra y deconstruye el discurso hegemónico, desjerarquizando el centro, cobrando vigencia las posturas periféricas, según Richard: *“el feminismo es el discurso político paradigmático del postmodernismo”* (1989,80).

Como señala Achugar en *La historia y la voz del otro*¹⁸, que la historia considerada oficial *“no ignoraba al Otro pero lo incluía en su visión y en su espacio con el propósito y el resultado de diseñar una imagen del Otro que no cuestionara la centralidad del sujeto central.”* (54) Destaca la importancia de los testimonios como una historia desde el otro, y sostiene que tanto la biografía, como la historia, la novela e incluso el ensayo, han intentado representar al otro desde la visión unívoca oficial.

11) La escritura femenina:

11.1) Los orígenes

Dentro de los múltiples análisis que existen sobre la escritura femenina, y la problemática en torno a la misma, se destaca el de Mária Russotto¹⁹, que investiga

¹⁸ Es el primer capítulo de *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, donde Hugo Achugar se refiere especialmente a los testimonios latinoamericanos contemporáneos, memorias, biografías, autobiografías e historias de vida.

¹⁹ Profesora Titular de la Universidad Central de Venezuela e Investigadora del CELARG, que ha profundizado en el área de Estudios de Género y Literatura Comparada (Brasil/ Hispanoamérica y Caribe).

sobre los orígenes del discurso de la mujer latinoamericana en su libro **Discursos Sumergidos, Pequeña historia de los discursos femeninos en América Latina**. En este texto se refiere a las primeras luchas y conquistas de la mujer latinoamericana para lograr la emancipación que le brinde espacios para su expresión. Encontró una serie de textos fragmentarios, y dispersos que fueron sumergidos por los prejuicios que implican una *“red de mecanismos de selección y control, redistribución y ritualización, que permite la participación de unos sujetos y no de otros²⁰”*. (1997,10).

Señala el dominio civil y eclesiástico que mantenía sumergida tanto a la mujer indígena como a la blanca dentro de la Colonia. Se refiere a la heterogeneidad de la realidad latinoamericana durante dicho período, tomando como punto de partida, las fechas tan distantes en las que arribó la imprenta a las diferentes colonias. Mientras que en México llegó en 1535, destacando la significativa edición después de cuatro años del primer libro americano llamado **Doctrina Cristiana en la lengua mexicana y castellana**, a solicitud del obispo de la ciudad. La imprenta en Lima llegó en 1585 y en Venezuela en 1808. Las condiciones editoriales además, estaban ligadas a las castas sacerdotales, que tenían como objetivo la difusión de su pensamiento para el control social, que suponía la sumisión de la mujer, y el total alejamiento de la misma de todo material impreso.

Los libros editados en la península ibérica, llegaban a través del contrabando, y eran catalogados como elementos profanos que violaban las estrictas leyes religiosas de censura y prohibición, permitiéndose sólo la lectura de libros sagrados y doctrinarios.

El único lugar en que la mujer accedía al saber era dentro del ámbito de los conventos; donde era parcializado, controlado y codificado por las autoridades eclesiásticas. Señala Russotto que las primeras escritoras del ámbito colonial fueron las monjas, que eran marginadas del poder interpretativo y no poseían autoría ni identidad discursiva; eran alienadas, y su *“desvarío místico... les permitía sublimar contenidos intolerables para las autoridades eclesiásticas, como eran las pulsiones eróticas y sexuales”* (1997,14)

²⁰ La autora remite a Michel Foucault, **El orden del discurso**, Barcelona, Tuquete Editores, 1980.

Sor Juana de la Cruz²¹ es un claro ejemplo de la sublimación de las pulsiones hasta el punto de llegar a la vía unitiva con Dios. Su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, (1621), constituye “un clásico del pensamiento feminista latinoamericano” (Russotto, 1997,32)

Russotto remite al estudio **Estrategias del débil**, donde Josefina Ludmer destaca la cualidad de los discursos femeninos en lo que se refiere al “*juego que se teje sobre el decir/callar, el saber/ ignorar y el negar/ afirmar*” (1997,32).

Russotto destaca un cambio de punto de vista de lo que era la unívoca visión eurocentrista del discurso colonial y la valoración de la heterogeneidad discursiva que implica la jerarquización del sujeto oprimido en general, y de la mujer en particular. Sin embargo, existe una imposibilidad de realizar “una línea genealógica de individualidades expresándose”, sobre todo porque en América “en general ni siquiera las mujeres de la nobleza sabían leer”, constituyendo un fenómeno de la dominación española “la sexualización del saber”. (22, 23)

Algunos de los determinismos que señala Rusotto sobre los emergentes discursos femeninos son: “el *periferismo cultural, la rígida retórica burocrática, la conciencia de inadecuación y desplazamiento de los discursos frente a la realidad y la idealización de lo que “está en otra parte”- haciendo insustancial todo proyecto intelectual de “esta parte” entre otros*”. (25). El peso de este silenciamiento convoca a la selección de los discursos que propician el ocultamiento de la autoría como diarios íntimos, cartas y confesiones.

El primer registro de una obra de autoría femenina es el extenso poema de 808 versos *Discurso en loor de la poesía*, incluido en **Parnaso Antártico**, editado en Sevilla en el año 1608, que presenta un problema de autoría pues primero se le atribuyó a Diego Mexía de Fernangil, quien publicó el texto, y posteriormente se le atribuyó a “una señora principal...muy versada en la lengua toscaza, y portuguesa” (28) Señala la autora que “ la referencia a la condición femenina de la autora se explicita en varias oportunidades, no sólo en el pronombre gramatical, ...sino también al... tópico de falsa modestia: “aunque mujer indocta me contemplo” (29)

Otro ejemplo del ocultamiento de la autoría femenina es el del poema **Epístola a Belardo** del año 1621, que consta de 334 versos, firmado por el seudónimo

²¹ Otras representantes del discurso femenino colonial son: “*Leonor de Ovando, monja dominicana del siglo XVI; las peruanas Clorinda y Amarilis, protegidas detrás de los pseudónimos; Sor Francisca Josefa del Castillo, monja de Nueva Granada...*” (Russotto, 1997, 27)

“Amarilis”, donde la autora sublima su amor imposible por el poeta español Lope de Vega, quien al recibirlo, lo incluye en **La Filomena** (1621) y en **Laurel de Apolo** (1630).

La importancia de esta obra está asignada a: “*la solicitud de amistad intelectual inter genérica*”, “*al requerimiento de un trato desexualizado y platónico*” y al intento de un “*diálogo de igualdad, mediado por el amor a la literatura y a las artes*” (30).

Otros ejemplos están asociados a la expresión de forma convencional, asimilado al discurso ortodoxo (las místicas); y al discurso más libre de las heterodoxas, (“*ilusas*”, “*posesas*” o “*iluminadas*”), que no lograron sublimar sus pulsiones eróticas²².

Dentro de la literatura uruguaya, la primera figura femenina reconocida es Petrona Rosende, nacida en Montevideo en el año 1787. En el estudio de Sylvia Lago sobre esta autora, afirma que constituye “*una flor diferente, diríamos, que se enlaza en la guirnalda con otro colorido y otra fragancia: la voz de una mujer que se aúna a la de los varones cuando emite sus himnos, sus odas, sus acrósticos de marcada estridencia patriótica, pero que se revela en acentos originales –propios-...*” (7).

Su importancia radica en que “*incorpora Petrona la presencia femenina integrada, ahora, al marco ciudadano*” (22) y asimismo constituye “*la voz de una mujer, que desde la alegría de la libertad conquistada, transmite asimismo a sus contemporáneos la alegría de pertenecer- en el plano de igualdad- al núcleo de patriotas de ese territorio “libre y en paz.”*” (23)

La primera novela feminista uruguaya, **Por una Fortuna una Cruz**, de Marcelina Almeida, cuya primera impresión en la Imprenta Oriental, data del año 1860. Virginia Cánova²³ considera que la visión femenina en este texto: “*se va transformando en alegato feminista, a través del análisis del punto de vista, las caracterizaciones de ciertos personajes y las voces de la novela*” (206). Asimismo se destaca el papel anónimo de la mujer marginalizada dentro de los acontecimientos históricos, pues fue postergada, olvidada y no nombrada.

El texto de Almeida hace referencia a la anónima pero valiosa contribución de las “*mujeres soldado*” que participaron en las revoluciones de nuestro país: “*Se trataba*

²² Como ejemplos del primer y segundo caso respectivamente: “*...la autobiografía espiritual de la madre María de San José (1656-1719)*”, y *...la relación autobiográfica de Ursula Suárez (1661-1749)*...(1997, 31)

²³ Virginia Cánova realiza una investigación sobre la Historia de la Mujer con una perspectiva feminista en el texto **Por una Fortuna una Cruz y los orígenes del feminismo en Uruguay**.

de algunas chinas del cuerpo de Barriola que habían salido del campamento para surtirse. Todas estaban vestidas de hombre y de la manera más estrafalaria, con bombachas de bolsas, con deshechos de sacos particulares; con casacas de milico hecha trizas. Todas llevaban armas y divisas, y todas fumaban y tomaban caña. Algunas de ellas eran jóvenes todavía pero, tanto las jóvenes como las viejas, habían perdido totalmente los rasgos de su sexo. Eran varones lampiños, enflaquecidos por las fatigas, curtidos, ennegrecidos por la intemperie. Apenas si en la voz se les encontraba alguna cosa.” (Cánova, 1998, 38). Aquí se destaca el punto de vista masculino que jerarquiza el aspecto asociado a la figura varonil, tanto por su cuerpo como por su ropa y manera de actuar, en vez de priorizar la valentía de de las anónimas heroínas al participar en la guerra.

Esta novela es anterior a la proclama de José Pedro Varela en la conferencia en el Club Universitario, en enero de 1869, donde realizó “*el primer alegato público en defensa de la condición y de los derechos de la mujer en el Uruguay*”: “*Educad a la mujer, ponedla a la altura del hombre y dobláis el capital intelectual de la sociedad*” (92)

Cánova enfatiza que para poder producirse un cambio en las circunstancias femeninas actuales es importante el reconocimiento por parte de la mujer de sus propias imágenes. Así como es necesario el conocimiento de la opresión femenina en el pasado y la importancia de la memoria para su resolución en el futuro: “*La opresión que la sociedad patriarcal ejerce sobre la mujer, es uno de estos “traumas²⁴” que retorna cíclicamente, cambiando sólo su apariencia externa*” (203).

Con respecto a otras figuras femeninas sobresalientes dentro de la cultura uruguaya, sostiene Achugar en **La balsa de la Medusa** “*la pacata solemnidad con que se comercia con nuestros penates y nuestros próceres, todos hombres salvo la “divina Juana” y la “fúlgida” Delmira*” (94). Es sólo un ejemplo de la elaboración de la identidad uruguaya en base al género masculino, a excepción de esas dos escritoras.____

11.2) Problematización de la escritura femenina

—
Nelly Richard en **Masculino/Femenino, Prácticas de la diferencia y cultura**

²⁴ Cánova se refiere al concepto de Noam Chomsky en **No se puede asesinar la historia** diciendo que “*Los traumas no resueltos, que la Historia pretende ocultar, vuelven a presentarse en interminables círculos concéntricos, afectando a numerosos grupos humanos y causando sufrimientos masivos*” (203).

democrática estudia la oposición anunciada en el título, planteando la interrogante de si tiene sexo la escritura, es decir si existe una escritura femenina, o si hay algo que transforme a la escritura específicamente en femenina²⁵. Establece que: *“la “literatura de mujeres”, designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuales son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico.- sexual”* (32)

Plantea las siguientes caracterizaciones a nivel simbólico – expresivo: la connotación de un registro femenino cuyo estilo particularice a la escritura de “mujer”, sea a nivel temático, las imágenes de la mujer y la identificación entre personaje y narradora. Analiza los tipos de crítica que estudian la identidad y la representación de la mujer y si existe una remodelación lingüístico- simbólica de la escritura. Afirma que tanto la dimensión de la escritura como productividad textual como la identidad femenina como juego de representaciones *“son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir lo “femenino” como significado y significante del texto”* (32).

Cuando se cuestiona a las escritoras sobre la validez de la distinción entre la escritura femenina y escritura masculina, la mayoría de escritoras siente como amenaza la incorporación del particular femenino al general *“masculino-universal”* expresando que la diferencia sexual *“no significa nada”* (33). Richard entiende que neutralizar la cuestión de lo femenino, es sospechoso en el sentido que implica ocultar dentro del lenguaje y la escritura las diferencias genérico- sexuales, silenciándolas mediante una supuesta neutralidad que encubre técnicas mediante una pretendida universalidad de la masculinidad hegemónica.

Richard se refiere a la opinión de Josefina Ludmer que afirma en este sentido que *“la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual”* (35). Uniéndose a la afirmación de Julia Kristeva, que pondera los diferentes tipos de condicionamientos: biológicos, sexuales y psico-sociales, como delimitantes del sujeto autor influyendo en el comportamiento cultural, y sostiene que *“la escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de*

²⁵ Richard estudia los cuestionamientos que quedaron planteados en el primer “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, en agosto de 1987, sobre las determinantes y diferencias en la escritura femenina asociadas a la contextualización del mismo en la situación dictatorial chilena. Se llegó a la toma de conciencia de *“las precariedades y ambigüedades de inscripción que afectan a la “literatura de mujeres” dentro del marco de la institucionalidad literaria.”* (30)

subjetivación” (35). Sostiene que por lo menos dos de estas fuerzas interactúan: “*la semiótico- pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo.*” (35).

Richard llega a la conclusión que la escritura femenina tiene la característica de ser una escritura de estar en los bordes, y siempre que transgreda el orden masculino institucional establecido. Más que una escritura femenina, ella considera que más allá del “*género sexual del sujeto biográfico que firma el texto*” se genera “*una feminización de la escritura; feminización que se produce a cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes) cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) o para desregular la tesis del discurso mayoritario.*” (35).

Coincide con la opinión de Diamela Eltit que sostiene que lo femenino, tanto en el plano real como en el plano simbólico, es lo oprimido por el poder central, por lo tanto abarca también a los grupos de oposición que presenten algún signo de crisis, que implique estar en los bordes del poder central, y genere de alguna manera una tensión y transformación del paradigma establecido por el monolítico universo simbólico literario.

Richard manifiesta la necesidad de una ruptura de la identidad del sujeto basada en el determinismo biológico de las *funciones anatómicas (ser mujer /ser hombre) y roles simbólicos correspondientes (lo femenino), (lo masculino).* (35) Estableciendo la desidentidad de estas categorías, en relación al ejercicio crítico del cuestionamiento de los parámetros culturales generales. Afirma que ser mujer no necesariamente implica el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica, y tampoco el ser hombre significa ser partidario de la cultura oficial, ni ser reproductor de sus mecanismos.

Richard plantea, citando a Eltit, que genera un conflicto aún mayor el hecho de proteger la escritura femenina y es que para la crítica feminista hay una escisión básica en la producción artística de las mujeres ligada a su postura ante la subordinación de la ideología cultural dominante; mientras que unas escritoras la mantienen, otras se manifiestan rebeldes a la cultura oficial.

Dice Richard que lo que debió aprender el feminismo del psicoanálisis es que no hay una total relación de la mujer al sentido, pues existe una inadecuación básica:

“la que la hace sentirse extraña (extranjera) al pacto de adhesión y cohesión sociales que sella la autoidentidad a través de su lengua del consenso socio-masculino en relación al cual la mujer está siempre de menos (lo femenino como déficit simbólico) o de más (lo femenino como excedente pulsional.)”(41)

Richard distingue una diferencia entre arte femenino (o estética femenina) y la estética feminista. El arte femenino significa el que represente la femineidad universal, o una esencia de lo femenino en lo que se refiere a sentidos y valores, como son los de la sensibilidad, corporalidad y afectividad, de acuerdo con la asignación tradicional de roles. La estética feminista por otro lado significaría la que *“postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina”* (47).

1) Antecedentes literarios en el Uruguay:

Los movimientos literarios uruguayos fueron acompasados a la dinámica uruguaya y la recepción de los cambios literarios a nivel mundial.

La generación del 900 contó con destacados escritores en todos los géneros literarios. Algunos de ellos son: Herrera y Reissig, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Florencio Sánchez, etc.

Sobresale la voz femenina de **Delmira Agustini** (1886-1914), que según el **Diccionario de Literatura Uruguaya** *“era la más joven de nuestra brillante pléyade del 900, que escribió cuando estaban en plena producción Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y su gran admirado, Darío, es asombrosamente poco influida por ellos. Es innegable una perniciosa rémora modernista, pero tal vez sea más honda e importante la influencia “de los poetas malditos y de los artificiosos estetas de aquel fin de siglo”, que dice Zum Felde “obró sobre su ánimo, sin romper ni manchar el cristal de su entidad auténtica.”* (T.I, 28) Empleó en ocasiones el verso irregular, en una poesía osada, subjetiva y apasionada, que alcanzó su mayor esplendor en **Los cálices vacíos** de 1913.

El proceso de renovación literaria del 900 tiene como uno de sus principales exponentes a Florencio Sánchez, manifestándose como un defensor de los derechos

femeninos a través de su obra dramática²⁶. (Se va a hacer referencia a su obra como ejemplo de la preocupación literaria sobre el tema femenino.)

Algunas de las conclusiones que se pueden extraer de su obra son: La imagen social y la construcción cultural de la mujer difieren según el nivel diastático de pertenencia. Se encuentran diferencias en la caracterización de los personajes femeninos con respecto a los masculinos, tanto en obras de la “gesta rural”, como en las demás obras correspondientes a la vida urbana, dentro de las diversas clases sociales reflejadas en las mismas.

En **Canillita**, (1904) la marcada sumisión de Claudia hacia su concubino, implica la aceptación de la violencia como algo cotidiano, esto demuestra el grado de desamparo en que se encontraba la mujer hacia comienzos del siglo XX, sobre todo en lo referido a la legislación sobre y organización familiar.

El hombre se muestra como cabeza de familia. Si no puede serlo, se destruye como en **Los muertos** (1905) lo hace Lisandro. La opinión del hombre siempre cuenta, como lo vemos en **Canillita**, (1904), donde Don Braulio aconseja a Claudia sobre la inconveniencia de permanecer con su concubino Pichín, ofreciéndose como mejor candidato, alegando el valor moral de la honradez. El hombre debe proteger a la mujer, y lo hace Braulio, en **Canillita**, aunque no sea el esposo de Claudia, por amor, eliminando al agente perturbador, no deseado que era Pichín. Claudia soporta más que ninguna otra la violencia psicológica, verbal y física, reflejando la situación de la mujer del novecientos dentro de las capas más bajas de la sociedad. Claudia en **Canillita** se muestra violenta con su hijo mayor, como forma de control. Pero es a la vez, protectora del núcleo familiar. Es ahorrativa, y cuida la economía doméstica del hogar. Ella está integrada de cierta manera al mercado laboral, pues realiza tareas de costura, obteniendo una remuneración por ello.

El Sr. Díaz protege, dentro de la escala social más alta a su hija embarazada en **Nuestros hijos** (1907). Cuando la mujer, en este caso Mercedes, asume la libertad de ser madre soltera, lo hace y lo puede llevar a cabo, sólo porque cuenta la protección paterna. Seguramente si el padre no estuviera como soporte de esa posición, no habría tenido ella más remedio que acceder a una de las dos opciones que se le ofrecían: o la del casamiento por salvar las apariencias, o la huída a un convento, para cubrirlas. La posibilidad de esa

²⁶ Se investigó su obra dentro de los estudios de grado de la Licenciatura en Letras, de la F H y CE. Realizado para el Seminario de Literatura Uruguaya *Generación del 900* en el trabajo: ***Construcción cultural de la mujer en el novecientos a partir de algunos personajes femeninos en diversas obras dramáticas de Florencio Sánchez.***

nueva familia, como grupo original, el abuelo, la novel madre y el niño que está por nacer no se rige por los cánones tradicionales. En **La Gringa** (1904) Próspero asciende laboralmente para conquistar a Victoria, por el deseo de ser merecedor de ella. Sigue las pautas masculinas marcadas por el gringo Nicola, y cierto sector de la sociedad de la época que valoraba por sobre todas las cosas al trabajo. Sánchez preanuncia la necesidad de las leyes de divorcio para que no se produjeran más las situaciones dadas en las obras dentro del seno familiar.

En 1920 se funda en Montevideo la revista **Los nuevos**, que se trata de poetas que “*se le han vuelto insoportables las rezagadas fórmulas modernistas: rechaza la rima...las palabras herméticas, la oscuridad. La revista propone en cambio la claridad y la sencillez,...Se propone el mundo natural de Juana de Ibarbourou, una de las colaboradoras, su sandalia, que no es griega, sino agreste.*” (**Capítulo oriental nro 21: Los poetas del 20**, 321)

Juana de Ibarbourou(1892-1979), es otra voz femenina destacada, a la cual se refiere el cuento **Retorno** de Lago. Según el **Diccionario de Literatura Uruguaya**, constituye un caso especial pues “*es el tercer caso de juventud genial que se ha dado en Montevideo*”, según Parra del Riego; “*la única que alcanzó innegable y temprana fama internacional*” y refiriéndose a **Las lenguas de diamante**, dice que es una “*poesía hipervital, neo- romántica, privan en ella, no la búsqueda de novedades expresivas, sino la confianza en los impulsos íntimos del creador, y la expresión de una sensualidad sana.*” (T.I, 307) **Raíz salvaje** “*agrega un matiz de intimidad tierna, de naturaleza domesticada.*” (T.I, 308) En el año 1929, se la consagra en el Palacio Legislativo como Juana de América, “*lo que si bien extendió el alcance de su renombre, ya que asistieron figuras de prestigio americano (Zorrilla de San Martín, Alfonso Reyes, etc.) fue visto posteriormente como una proposición nacional algo exagerada*” (TI, 308).

La generación del 30 o “generación del centenario”, se le llamó al grupo de escritores que comenzó a publicar en el entorno del año del centenario de la Jura de la Constitución de 1830. Según Emir Rodríguez Monegal, en **Literatura uruguaya de medio siglo**: “*Los escritores triunfantes en 1930 confundieron el Olimpo particular de cada uno con la Literatura: continuaron exigiendo sacrificios a un público que les daba la espalda...Fueron dioses sin culto, enormes figurones obsoletos,*” (**Cap. Oriental nro 3**, 39)

La Generación del 45 se opuso a la generación del 30, y algunos de sus representantes son: Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Clara Silva, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, Armonía Sommers, José Pedro Díaz, etc. Manifestaron una nueva ética, basada en que: *“la literatura es para ellos un oficio difícil de aprender y por cuyo ejercicio no se puede pedir nada como no sea la posibilidad de ser actuante dentro de la comunidad en la cual se vive.”* (35)

A partir del año 1939, se produjo un proceso de la transformación literaria, que abarcó sobre todo la narrativa uruguaya. Dicho año es significativo, puesto que es el año de publicación de la novela corta **El pozo** de Juan Carlos Onetti, y además se funda el Semanario **Marcha**, desde cuyas páginas el mismo escritor escribía con el seudónimo *“Periquito el aguador”*, con el objetivo de *“tirar una piedra en el charco”*, de las aletargadas aguas culturales, que significaría simbólicamente generar algún tipo de reflexión en la sociedad uruguaya anquilosada en antiguos valores.

Algunas de las premisas narrativas de Onetti eran: la necesidad de la ruptura con las modalidades heredadas, el abandono del provincialismo telúrico, el distanciamiento de una solemnidad esteticista, la necesidad de una literatura urbana que refleje los cambios de la ciudad de la época, renovar las formas narrativas y el lenguaje que debía reflejar la variante lingüística urbana.

Según Carlos Maggi, en el **Capítulo Oriental nro 3**, esta generación manifestó *“un triple cambio: reimplantó el inconformismo y la modestia y prescindió de todo apoyo oficial; restauró la crítica literaria documentada y rigurosa; renovó el estilo, acercando la literatura a la realidad circundante, poniéndola al alcance de la comunidad para la cual se produce.”* (34)

Algunos de los elementos que caracterizan la nueva narrativa son: la desintegración de las formas tradicionales; el abandono del narrador estable y del saber irrestricto, o al menos de su combinación con otro tipo de narradores; la desaparición de los cuadros descriptivos fijos; la desarticulación del orden natural de causalidad, implicando el abandono de la linealidad en el relato, donde el ordenamiento cronológico se produce de manera lógica y progresiva, sustituyéndolo por el desarrollo psicológico; el anticonvencionalismo y la experimentación lingüística dada por: el empleo del habla popular, las imágenes cinematográficas, etc.; la incorporación del subconsciente con el empleo del monólogo interior, apartándose de la lógica racional; la pérdida de estabilidad del rol protagónico; la disminución del héroe tradicional; los temas de la

soledad y la incomunicación reiterados; el autocuestionamiento de la novela sobre sí misma; en ocasiones el planteo de temas relacionados a aspectos sociales o políticos; etc.

La consolidación de este proceso se desarrolla hacia 1950, y se produce en los años 60 el “boom” editorial, onomatopeya que se refiere a la explosión, a nivel editorial, que implica la mayor cantidad de escritores y a su vez de lectores. Según el **Capítulo Oriental nro 3**: *“estimando que cada libro vendido sea leído, promedialmente, por tres personas,...en 1967 ha habido más lectores de libros uruguayos de letras, que espectadores de fútbol.”* (41)

La llamada “Generación del 60”, según la misma publicación: *“Los nuevos de hoy, los del 60, mantienen la ética inconformista prescindente de favores oficiales, y la actitud de modestia y servicio a la realidad; compensan una menor preocupación por la información y la técnica literarias con una atención más permanente y más sensible por los aspectos políticos; son más precoces, más audaces y más prolíficos que sus anteriores inmediatos; enfrentan desde muy jóvenes problemas instalados aquí mismo... saben que hay lectores para lo que escriban.”* (39)

Estos escritores estaban *“empeñados en demostrar que habían alcanzado la mayoría de edad respecto a sus inmediatos antecesores, los integrantes de la que Rama llamó generación crítica”* (**Diccionario de literatura uruguaya**, TII, 155)

Algunos de sus integrantes son: Teresa Porsekansky, Gley Eyherabide, Sylvia Lago, Alberto Paganini, Hiber Contreris, Jorge Sclavo, Claudio Trobo, Eduardo Galeano, Mercedes Rein, Cristina Peri Rossi, y Juan Carlos Somma, Jorge Onetti, Jorge Sclavo, Milton Stelardo, etc. El **Capítulo oriental nro 38: Los nuevos narradores**, preparado por Mercedes Ramírez de Rosiello, aporta algunas de las características de esta generación y sostiene: *“Son clara y simplemente un grupo en primer lugar por la densidad de esta promoción, que es seguramente la más nutrida de cuantas se han sucedido en nuestra literatura”* (593), ya que en ocho años publicaron entre todos los integrantes cuarenta libros. 2) Se destaca la aspiración de permanecer en el mercado literario, ganando posiciones destacadas. 3) Se sienten *“delegados del porvenir”* (594), sin tener tanta competencia como tenían entre sí los de la generación del 45. 4) Asumen que están escribiendo de forma distinta a la anterior promoción, sino que *“han asimilado con inteligencia la lección de sus mayores”*, son originales, y manifiestan en sus obras un *“fuerte apego a lo real”* (594). 5) En ocasiones se reúnen,

para debatir sobre problemas generacionales, literarios o sociales. (Aunque hay entre ellos, algunos que prefieren el aislamiento)

Rosiello afirma que Jorge Musto, Hiber Contreris, Fernando Aínsa y Sylvia Lago: “han enriquecido la narrativa del 60 con una contribución de trece obras. ...Este esfuerzo no es sólo cuantitativo; también manifiesta la constancia de una tensión creadora. ...se han abocado a la tarea de narrar con una cabal conciencia de la seriedad de ese oficio” (603)

II) Desarrollo

Se analizan los textos tomando el criterio de la evolución de la narración en cuanto al crecimiento escritural de Lago, y la asunción de su propia voz femenina, que no siempre coincide exactamente con lo cronológico de la publicación de los textos. Esta evolución estaría ligada a varios elementos considerados en el análisis: la presencia de uno o más narradores; el tratamiento de los personajes; la fragmentación del discurso con relación a la trama y a lo temporal; y especialmente la representación de una mujer.

1)

El

punto de vista masculino: Trajano

La recepción crítica de **Trajano** se encuentra en el *Semanario Marcha* nro. 1404, del 31 de mayo de 1968, en el artículo de Ruffinelli *Color de rebeldía*, que manifiesta sobre esta novela que iba a titularse en primera instancia *Nuestro pequeño mundo*: “**Trajano** puede considerarse epítome del tema familiar, con un tono intimista que exploraba las formas cotidianas.” Resaltando “la perduración inamovible de la pequeña célula burguesa, después de relatar una crisis que involucraba los bordes de una quiebra familiar” (31)

La novela corta **Trajano** fue premiada en el año 1956 (como ya se dijo en la nota biográfica), y publicada recién en el año 1960. Tiene como narrador personaje a un muchacho de doce años, Angelino. Cuando le pregunté a Sylvia Lago el motivo

sobre la elección de un punto de vista masculino, contestó: *“No hay una deliberación previa, podría ser un intento de apropiación de la interioridad del varón. Reproduzco una situación real en la que el personaje era masculino. Cuando busco la primera o la tercera persona la estoy determinando por el tema y no por una norma estética que me imponga antes.”* En este caso, además, no comparte su narración con otros. Sólo se producen por medio de discursos directos las opiniones de la madre y de la hermana, provocando un alejamiento sobre ambas.

Comienza con la expresión del narrador personaje relatando en primera persona y haciendo referencia al título de la novela, que remite al nombre del perro: *“Aunque ahora soy un hombre y la niñez parece encogerse en un hueco lejano y opaco de mi vida, vuelvo a veces a ella con el recuerdo, movido por la imperiosa necesidad de recrear en la mente a Trajano, mi perro”* (31). En este sentido, se destacan las palabras del prólogo de la edición de 1960, de Jorge Arbeleche *“El relato está en primera persona con lo cual la autora obtiene la ventaja de aunar la objetividad que le da la distancia temporal del narrador con la subjetividad del recuerdo”*. (22) El nombre de este perro, fue usado por Onetti, posteriormente en la novela **Cuando ya no importe**²⁷

Las discordias familiares comienzan con el regalo del perro al personaje Angelino, integrante de una humilde familia conformada por él, su madre y su hermana. Lo que imprime un rasgo fundamental en esta familia es la baja situación económica en la que se encuentran atrapados, sin escapatoria: *“Cincuenta años, dieciocho, once; duelos y reconciliaciones y como una amenaza monótona por lo conocida pero temible siempre, la pobreza y a veces, hasta el hambre.”*(42)

En el capítulo IV, la referencia a las palabras de la madre la definen en relación con su clase socio económica: *“Mi madre siempre decía: “yo soy una mujer a quien la vida ha hecho fuerte”. Era su autodefinición. Tenía cincuenta años y había sido abandonada por mi padre pocos meses después de nacer yo, por lo cual llevaba sobre sí una carga de sacrificio continuado. Era necesario procurarse el sustento ganándolo todos los días con el esfuerzo rudo.”* (41)

La autodefinición que es la asunción de la identidad de la mujer aquí está relacionada con la maternidad dentro del nivel socio económico bajo. Se destaca la

²⁷ *“El personaje narrador bautiza a su perro con el nombre de otro que fuera coprotagonista de una nouvelle que, años atrás, el gran escritor uruguayo había premiado en un concurso literario nacional:..Feliz “coincidencia”, guiño de complicidad que alude a un recuerdo literario del autor, pero que también significa una tierna apreciación acerca del personaje que da título a la obra de Sylvia Lago”* (Prólogo a **Trajano**, por Jorge Arbeleche, 22)

caracterización que hace la madre de sí misma, en virtud de la ausencia de la figura masculina, y la fortaleza de la figura femenina determinada por dicha circunstancia.

La voz escritural no parece animarse todavía a relatar a la mujer por sí misma, entonces se realiza por medio de la intermediación del personaje masculino y la asociación a un padre y a un nacimiento. Como se destaca en la cita, el nacimiento del hijo marca una inflexión en la vida de la madre, vinculada a lo que significa tradicionalmente ser mujer y unida a la función biológica de procreación.

Las teorías psicológicas elaboradas por hombres han tomado históricamente a la mujer con un criterio androcéntrico, y por la absoluta ignorancia de lo que es ser mujer, definieron en base a lo que podían conocer que era su propio cuerpo. Celia Amorós se refiere a la relación *“tensa y paradójica”* entre feminismo y psicoanálisis puesto que el feminismo denuncia el lugar de dependencia que la cultura construyó para la mujer y el psicoanálisis es una de las principales instituciones donde mediante lo simbólico se ha ubicado a la mujer como subordinada: *“ el feminismo considera que las propuestas freudianas son esencialistas, que condenan la feminidad al destino fijado por la anatomía, a ser considerada una desviación, una reproducción o un déficit del patrón androcéntrico que opera como norma del desarrollo”* (Dio Bleichmar, 2002, 2).

Lacan ha realizado una traslación de lo que es físico a lo que es el universo de lo simbólico del lenguaje, pero sigue siendo una exclusión de la visión de la mujer como un cuerpo distinto, y que no se debería definir en contraposición con el hombre. Así, como dice Dio Bleichmar: *“el sofisticado edificio postmoderno vuelve a situar a la mujer en el mismo lugar de siempre. Lacan postula un orden simbólico que no incluye toda la cultura y sus estructuras de poder a través de los cambios históricos, sino que se reduce a las leyes de organización de la estructura sintáctica del lenguaje, a la mera combinatoria de la cadena de significantes, a la supremacía de la formalidad significativa como generadora de significados.”* (9)

Una teoría que ha tomado a la mujer alejándose de lo que es el cuerpo del hombre, constituyendo *“la primera mirada no androcéntrica en la descripción de la madre en el psicoanálisis”*, es la de Daniel Stern que habla de lo que denomina *“constelación maternal”* que la define de la siguiente manera: *“En cierto sentido, la madre sale del complejo de Edipo (o lo que se considere el eje organizador nuclear), y durante un período importante pero transitorio, entra en la constelación maternal”* (13). Hay preocupaciones en las que se centra esta constelación maternal, que serían:

“la vida y el crecimiento, la relación, la matriz de apoyo para la madre y la reorganización de su identidad.” (13) *La vida y el crecimiento* sería la preservación del recién nacido y los temores que siente respecto a su salud y crecimiento. *La relación*, sería si es capaz de relacionarse afectivamente con su hijo, definiendo Stern la interacción compleja que significa la crianza. *La matriz de apoyo* para la madre es lo que actúa como apoyo tanto práctico como emocional para cumplir sus funciones y *la reorganización de su identidad*, se refiere a *la transmisión transgeneracional del superyó maternal*. (13)

En esta postura se podría considerar esta autodefinición en el sentido anteriormente expuesto, según el criterio de Stern, ya que toda su vida cambia por el hecho de ser madre y tener que asegurar la vida y manutención de sus hijos y su definición se encuentra en relación con el poder de afrontar sola la crianza de los mismos. El correlato histórico de este texto se encuentra en la inserción femenina dentro del mercado laboral, ya señalada al comienzo de esta tesis.

Es singular la definición que realiza el personaje protagonista igualando los tres integrantes de la familia en función de una cualidad: *“los tres éramos sensuales; mi madre poseía una sensualidad contenida; mi hermana, avasalladora, osada, que le exigía siempre más que lo que ella, de acuerdo con las normas morales aprendidas, podía concederle. De ahí que, sin discernir los motivos, los tres sufriéramos.”* (42)

Esa cualidad ligada al deseo, no puede llegar a disfrutarse puesto que en el caso de su madre, todas sus energías están volcadas al plano laboral; su hermana, en principio, respeta las enseñanzas recibidas, desobedeciéndolas luego, en el transcurso del texto. Él posee un deseo de goce no especificado, *el verdadero sentido de “vida”- el ideal, el perfecto- era para mí, a pesar de mis pocos años, sinónimo de “goce”.* (41) La presencia del deseo es fundamental, pues se ha supeditado a la razón, procurando silenciarlo, suprimirlo, pero en esta familia se encuentra ligado a la sensualidad a la que se hacía referencia. Dice Butler que se ha situado al deseo en la marginalidad, para lograr la contención social, o disciplinamiento, pero existe una relación fundamental entre deseo y agencia, es decir, acción humana. Dice Casale en ***Deseo y producción de agencia en Judith Butler***: *“el deseo...remite a una carencia, como una falta o vacío que se ve colmada solamente por aquello que está en condiciones de hacerlo”* (69)

Butler censura el papel que se le ha otorgado al deseo, procurando restablecer su valor, fuera del parámetro tradicional dado por Platón que establece un vínculo entre

deseo y razón. Según *El Banquete* se establece un orden jerárquico por el cual los deseos racionales se entienden superiores a los deseos vinculados al cuerpo, y esto era un objetivo de la paideia. Los varones libres quedaban identificados con la razón, mientras que todas las mujeres y los varones esclavos quedaban identificados con el cuerpo. Butler reinterpretará: *“todo deseo es orientado hacia aquello que le corresponde según naturaleza. Para ella las categorías referidas por Platón se transforman en el “sujeto” y lo “abyecto”.* (70)

En **Trajano** el personaje femenino Claudia, hermana de Angelino, es quien actúa por medio del deseo en una forma totalmente ajena a los parámetros socialmente establecidos, y oculta la familia su relación con un joven, Angelino lo percibe de cierta forma en sus actitudes mediante una comparación que implica un extrañamiento de la hermana: *“Parecía hechizada: se me antojó de pronto una mujer distinta, enigmática, casi hermosa. Nunca había pensado, hasta entonces, en una Claudia con posibilidades de enamorar. Por eso la sorpresa fue más grande”* (50).

Ella logra evadirse del control materno, *“Claudia no había confiado a mi madre su noviazgo; más que por temor, pienso que había sido porque el mantenerlo en secreto le proporcionaba un placer excitante que colmaba en parte su ansiedad de aventura y de riesgo en un mundo opaco que nada le prometía”* (60) La necesidad de mantener el secreto jerarquiza el valor de lo no dicho, y ocultado a los demás, que cobra el sentido de lo prohibido al ser encubierto.

Pero no logra ocultarlo a su hermano, que la ve en oportunidad de un paseo: *“me di cuenta que me había extraviado, ...Decidí buscarla en silencio orillando el río... De repente como si una maza de plomo se derrumbara sobre mí, paralizándome bajo su peso. Lo vi todo. En un claro del monte junto a un árbol caído...Los cuerpos se habían confundido, parecían un monstruo de dos cabezas, agonizando en el suelo, sucio de arena y sudor. Por un minuto me quedé petrificado, idiota”* (84) La comparación donde se relaciona la contemplación de lo prohibido con una maza de plomo asimilada al conmovedor impacto que significa la pérdida de la inocencia, así como el descubrimiento de la actividad escondida de la hermana. Hay un develamiento muy brusco que transforma al personaje de niño en adulto, que traduce el peso emocional de conocer lo oculto.

Siguiendo a Freud en **Tótem y tabú**: *“la prohibición no recae tan sólo sobre el contacto físico, sino que se extiende a todos los actos que definimos con la expresión*

figurada “ponerse en contacto con algo” todo aquello que orienta las ideas del sujeto hacia lo prohibido, esto es todo lo que provoca un contacto puramente mental o abstracto con ello, queda tan prohibido como el contacto material directo. En el tabú, hemos hallado también esta misma extensión. “ (41). Además, la violencia que implica el hecho de visualizar esa circunstancia provoca en él la comparación con un monstruo que marca el quiebre de los límites de la privacidad entre los integrantes de la familia.

Esa angustia le provoca la violencia con el perro, como forma de no aceptación del mundo adulto, trasladando al perro lo que siente con la hermana: *“Y no pude soportarlo más: me erguí de un salto y quitándome el cinto me arrojé sobre Trajano y comencé a golpearlo desesperadamente. Puedo jurar que cada golpe que descargaba sobre él me desgarraba a mí, sentía su dolor hostigando mi propio cuerpo”* (88). La madre es quien comprende la relación de su hijo Angelino con el perro Trajano y le pregunta si el perro ya no le interesa tanto, pues percibe el cambio de actitud con el mismo debido al comienzo de pasaje del niño a la adolescencia. (La edad de Angelino es de once años, mencionada en la página 97 de la obra).

Los años de esfuerzo de la madre viviendo en la pobreza provocaron un deterioro, que queda plasmado en la comparación dada por el punto de vista de Angelino: *“semejante a un árbol triste, desamparado en un llano, a quien la tormenta ha arrancado todas las hojas. Era la imagen con que la maestra nos hacía empezar la carpeta de invierno”* (91). Hay una mutua sensación de pérdida de la madre hacia el hijo y viceversa, sin embargo, paradójicamente, su unión se produce por la soledad que ambos sienten en la más profunda incomunicación: *“... aislados, cada uno en el hueco de su propio dolor. Pero sin embargo, algo intangible nos unía, como si de repente ambos hubiéramos descubierto lo que era compartir la soledad con otro ser tan desvalido y triste como uno mismo.”* (91)

Los hermanos se hacen cómplices al compartir el secreto que está relacionado a la actividad prohibida de la hermana, y ambos lo ocultan a la madre. Este ocultamiento no pactado, sino tácito, presenta un mecanismo complejo, pues la unión entre los hermanos se produce a partir del silencio: *“Me costaba hablarle a mi hermana y cuando me veía obligado a hacerlo, adoptaba una forma indirecta y me dirigía a mi madre... Claudina también trataba de eludirme. Miraba a mi madre cuando respondía.* (92) Se genera un secreto en común al esconder lo prohibido y a la vez que ese silencio los une a ambos, los separa de la madre, que es la que no sabe, no conoce, ignora

completamente esta actividad escondida de su propia hija. La situación es tan incómoda para los hermanos, que se traslada a un rencor que los une: *“tan estrechamente como si fuera un amor entrañable.”* (93)

Hasta que un día, Claudia se encuentra con el muchacho en la azotea, y la madre creyendo que son ladrones, la descubre: *“Él ya no estaba allí. Pudimos ver su sombra fugitiva que se evadía en la semioscuridad. Pero Claudia llevaba todavía la presencia del hombre en sus movimientos extraviados, en sus labios entreabiertos, en sus inmóviles ojos de alucinada...sí se sorprendió mi madre, que había confiado en ella...Entonces empezaron a mirarse como dos fieras prontas para un combate silencioso y mortal...Claudia cedió...Se arrojó al suelo, llorando rabiosamente; parecía una loba agonizante que no se resignaba a morir...Mi madre, la había tomado de los cabellos...le escupió en pleno rostro, cerca de los ojos. Luego la abandonó bruscamente”* (95) Esta escena es de gran violencia simbólica, que si bien no llega a la violencia física, los personajes son comparados con dos fieras, por la ira que genera esta circunstancia. La denuncia de una situación tan tensa dentro del hogar, empleada en este caso para intentar controlar una situación inesperada es calificada como animalización de los personajes femeninos que se enfrentan. La joven es comparada a una loba, por sus instintos que se encuentran al descubierto, transgrediendo los límites de la norma. La madre procura generar prohibiciones que provocarían la sujeción del comportamiento de su hija mediante la fuerza coercitiva para regular su conducta.

El develamiento del secreto de la hermana finaliza a la vez el ocultamiento y complicidad de los hermanos por el descubrimiento de la aventura; y provoca una ruptura entre ellos mediatizada por la incomunicación. La función del silencio es la de mediador entre lo que es imposible de conversar, concretar en palabras y definir; y los sentimientos que encierran estos tres personajes. Esta falta de comunicación predomina en la familia y gana el hogar, abarcando hasta la relación con el perro que está resentido por la golpiza que le había dado Angelino.

La novela termina con la huida del perro Trajano; símbolo de fidelidad, que prefiere irse porque Angelino lo ha maltratado, pero como Claudia desconoce este motivo, expresa: *“Te das cuenta, Angelino, de por qué Trajano se ha ido y no ha vuelto? Porque sabía que no lo necesitabas.”* (100). El fin de la incomunicación se produce por la reunión entre ellos a consecuencia de la partida del perro, pero Angelino

no se sincera sobre lo que pasó y reflexiona para sí *“No teníamos ya otro ser que nos compartiera, que se hiciera cómplice de nuestras vidas separadas.”*

Finaliza con la familia en la casa, sin complicidades, pero actuando de alguna manera como único universo posible donde se lleve a cabo la existencia: *“Tuve miedo y me volví rápidamente para buscar a mi madre y a mi hermana en la claridad tibia de nuestra luz artificial. Cerré los ojos y pensé aterrorizado: “Cuando los abra, no encontraré nada. Y si no están, todo acabará para mí” Los abrí de repente: ellas estaban allí, calladas, iguales, esperándome en la quietud de nuestro pequeño mundo.”*

(103) Donde es de singular significación la necesidad que tiene de su familia, aunque sea pequeña y tenga defectos. Es la desintegración familiar que es el reflejo de la desintegración social que se produjo en esos momentos; pero, a la vez, es la validez de una familia con una estructura diferente a la tradicional. Según Picó, la desintegración del mundo tradicional se produce para la fundación de un mundo otro, y para ello, el quiebre de los modelos preestablecidos, y el surgimiento de una familia otra, cuyo sólo nacimiento implica la transformación social.

2) El modelo tradicional: Tan solos en el balneario

Tan solos en el balneario es una novela publicada en el año 1962, que ganó el primer premio de narrativa de la Feria Nacional de Libros y Grabados que dirigía la escritora Nancy Baceló.

Esta novela emplea la técnica narrativa de alternar el narrador externo con monólogos interiores y diálogos. Este procedimiento crea un dinamismo muy especial en la trama, que atrapa al lector mediante los diferentes monólogos interiores de los personajes, intercalados con diálogos y narraciones en tercera persona. Se encuentra una doble focalización: la del agente narrativo y la del personaje, desprendiéndose del punto de vista masculino, alternando las voces de distintos personajes, enriqueciendo de esta manera el texto.

Comienza por un narrador externo, definiendo al personaje Inés, la empleada de la casa, por medio de la descripción de su dormitorio, que es el del cuarto de servicio del chalet del balneario. Refiriéndose a la imagen de la Virgen *“Tenía sobre la cabecera de la cama, adosada al muro, una estampa de la Dolorosa”*. Jerarquiza de este modo a una clase social sumergida, empezando la novela con la descripción no

tradicional, sino asociada al pensamiento del personaje, que enseguida, expresa su voz por medio del monólogo interior con la pregunta retórica: ““¿De qué desearía protegerse la Virgen?” se preguntó Inés esa mañana, mientras vestía su uniforme gris y el delantal matutino.” (1962,7)

Mediante esta modalidad, a lo largo de la novela, se aportan los diferentes puntos de vista de los personajes, comenzando cada una de las primeras secciones numeradas, con la perspectiva de cada uno de ellos, hasta terminar su presentación. Las diferentes focalizaciones crean los diferentes puntos de vista de los personajes, su forma de concebir el mundo y su respuesta ante las contingencias de la vida.

Por ejemplo, en la Sección II, se presenta a Violeta, la dueña de la casa: “*El chalet,- Violeta lo reconocía- era hermoso: situado en la península*”, que nos introduce indirectamente en la ubicación espacial del texto. Se observa en la contraposición de estos dos puntos de vista, (Sección I y Sección II), dos formas distintas de concebir el mundo. Una, centrada en la fe, sustentando una vida humilde y trabajadora; y la otra, centrada en el poder del dinero y la imagen ante el resto de la sociedad.

2.1) El antagonismo según las clases sociales: Inés y Violeta

Se confirma mediante los dos personajes antagónicos Inés y Violeta que lo femenino es imposible de hegemonizar, y restringir a parámetros fijos. Debido a la situación en la escala social que ocupa cada uno de los personajes femeninos, quedan situados en lugares opuestos con relación a sus intereses. Se encuentra un antagonismo atravesado por las clases sociales de cada una de ellas, que según Beauvoir, se confirma por la falta de solidaridad entre las representantes del género femenino, que se contraponen en la escala respecto al sistema socio económico.

Es significativo considerar aquí la falta de mutua comprensión que existe en ocasiones entre las mujeres. Esto no sucede tan visible y frecuentemente entre los hombres, que al menos suelen dar una apariencia de fraternidad, respeto y ocultamiento

entre pares. El personaje de Violeta no valora al personaje Inés²⁸, no se sitúa en su lugar y no es capaz de comprender su situación social, a pesar de convivir con ella.

En este sentido, afirma Beauvoir la falta de solidaridad entre las mujeres y su dispersión respecto a la condición femenina, vinculándose a su marido o su padre más que a otras mujeres. Además señala la solidaridad entre pares sólo en el plano horizontal dentro de la misma clase social, no atravesando las clases o las razas.

La escritora presenta un tratamiento del tiempo que genera dinamismo y brinda atractivo a la obra. Emplea para ello el recurso de flashback, término que proviene del lenguaje cinematográfico, también denominado analepsis o retrospección, que consiste en romper la secuencia temporal de la obra, trasladándose hacia una situación anterior para jerarquizarla; para narrar, a veces dentro de un monólogo interior, aclarando la pintura del personaje deseado, como por ejemplo cuando se presenta a Inés en la primera sección: “ *“Esta cara vencida, arrugada”, se dijo; “curtida por cincuenta y cinco años de vida perra”...”*; “ *...odiaba el tiempo vivido; íntegramente, cual si su pasado fuera también un gran fantasma, como la pobreza, oponiéndosele constantemente en actitud desafiante.”*; “ *También su niñez estaba poblada de fantasmas: el padre que bebía y a menudo la castigaba sin motivos...*” (8)

Se destaca el doble símil del fantasma, asociado a su pasado y a la pobreza, que es luego empleado como metáfora, vinculado a la violencia sufrida en su infancia. La idea de fantasma está empleada aquí no como aparición, sino como elemento de la realidad asociado a su baja condición social, que la ha perseguido a lo largo de toda su vida, y es percibido como algo de lo que no se puede desprender. Aquí se presenta no la intelección de su condición social y sus circunstancias, sino la asunción del destino como inalterable, connotado en la metáfora que asocia el tipo de vida a lo degradante y animal.

Se construye su personaje mediante este mecanismo, del flashback, apoyado en el propio punto de vista de Inés. Mediante otra analepsis, pero esta vez desde el punto de vista de Violeta, se sigue construyendo el personaje femenino oprimido, que no es lo único que soporta, sino que vive en muy incómodas condiciones. Al recordar las

²⁸ Este proceso se produce también en otros planos, como ser la valoración de la palabra o las obras de otras mujeres. Se hizo un análisis en este sentido, respecto a la discriminación de género fue realizada por Philip Goldberg (“*Are Women Perjudicad against Women?*”, Transaction, 5 de abril 1968) “*En el experimento que dio pie al citado trabajo se pedía a un grupo de estudiantes mujeres que valorasen un mismo artículo, firmado alternativamente por un hombre- John Mc Kay- y una mujer- Jean McKay . Las estudiantes opinaron, en su mayoría, que John era un extraordinario pensador mientras que Jean poseía una inteligencia más bien mediocre*” (Citado en Osborne, 1996, 88)

circunstancias en las que la contrató, Violeta refiere que la empleada va a vivir en la peor habitación de la casa “*Con los problemas que hay ahora respecto al servicio, dudo que ninguna sirvienta quiera venir a trabajar en un balneario teniendo que dormir en pieza tan malsana, había dicho Violeta a sus hijas. Graciela se resistió, al principio, cuando Inés vino a ofrecerse: tenía un chico-eso resultaba un inconveniente- y además su aspecto personal era lamentable. Las amistades lo notarían y sería denigrante para la familia*” (10). Donde subrayo dentro del fluir interior del recuerdo de Violeta, su punto de vista ante la sociedad, que es lo primero que pesa para ella, creando sutilmente la pintura no sólo de Inés, sino también de Violeta y Graciela, su hija, y sus respectivas posturas ante el mundo.

Violeta es un personaje asociado a la burguesía, que ostenta los valores propios de su clase, y representativos de la educación tradicional de la mujer, que atiende el funcionamiento de su casa y sus vínculos sociales. Respecto a este tema, Simone de Beauvoir, en **El segundo sexo**, enuncia respecto a la vida en sociedad: “*La familia no es una comunidad encerrada en sí misma: más allá de su separación establece comunicaciones con otras células sociales; el hogar no es solamente un “interior” en el cual se confina la pareja, sino también la expresión de su standard de vida, de su fortuna y su gusto, por lo que debe ser exhibido ante terceros. Esa vida mundana está ordenada esencialmente por la mujer.*” (Vol II, 323)

En el discurso directo donde dialogan Inés y Violeta, la primera solicita un cambio de calzado: “*-No, señora, me pondré los zapatos- dijo Inés, con obstinación.- Esté tranquila*”...(12) Y enseguida se conocen los pensamientos de Violeta por su monólogo interior: “*Quiere vengarse porque ha comprendido que me impresionó y que he sufrido y ahora, al calzarse los zapatos de cuero el escarabajo crecerá desmesuradamente y tal vez ante mis propios ojos...- qué horror- reventará como si fuera un globo de sangre...*” (12)

Lago despliega la crítica social mediante este objeto, que trasciende su mera funcionalidad de calzado, para ascender a la calificación del ser y sus circunstancias. Se encuentra en esta cita, la escisión fundamental de dos mundos, que se plasman en lo exterior de la vestimenta y se banalizan en el calzado de la empleada. Si bien están asociadas por pertenecer al mismo género, sus diferencias son irreconciliables, pues sus vivencias lo son. Lo que para Inés significa sufrir el dolor de las várices (no por casualidad, la primera imagen asociada a su personaje fue la Virgen Dolorosa), para

Violeta significa sólo una mejora en su calificación social para elevar su propio estatus. “-Está bien, señora- dijo Inés. Se disculpó, ...- Es que tengo várices, vea usted, y me cuesta soportar calzado de cuero todo el día” (11)

Respecto al lucimiento social afirma Beauvoir refiriéndose a la afirmación de la mujer occidental moderna que no trabaja y desea mostrarse como esposa, madre, y que detenta un poder entre comillas por lucir su casa, cuyo paradigma sería Violeta: “*Las relaciones profesionales del marido a menudo no coinciden con la afirmación de su valor social, en tanto la mujer, a quien ningún trabajo se exige, puede limitarse a la frecuentación de sus padres, además de lo cual tiene el tiempo necesario para asegurar en sus “visitas” y “recepciones” esas amistades prácticamente inútiles y que, se sobreentiende, sólo tienen importancia en las categorías que se esmeran en mantener su rango en la jerarquía social, es decir, que se estiman superiores a otras....Su deber mundano, que consiste en “representar”, se confundirá con el placer que experimenta en mostrarse*” (323) Se encuentra un desplazamiento de la persona de lo que es el interés laboral e intelectual, a lo puramente familiar, doméstico y social.

En cambio, para Inés, los trabajos que ha realizado durante toda su vida, se transformaron en esa patología e impregnan su fisonomía: “*entonces descubrió sobre el empeine derecho de Inés una gran várice violeta, hinchada, que parecía a punto de estallar*” (11) Violeta, evalúa las diferencias entre las clases sociales, avergonzada por esta situación, y la invade la culpa por el contraste ante las diferencias: “*una vergüenza súbita que le hizo hormigear la sangre, al pensar en sus pies tersos, cuidados, y en los pies de sus hijas que ostentaban siempre uñas pulidas, rojas de brillante barniz.*” (11)

Violeta siente culpa, que no llega a hacer consciente, sino que la proyecta como una amenaza, mediante un símil con un escarabajo: “*Violeta vio como la várice crecía cual un escarabajo negro que estuviera absorbiendo sangre y descubrió que tenía un ojo- una costra más oscura, una cicatriz sobre la vena enferma- que parecía mirarla con odio. Se restregó los ojos, deseando borrar esa horrible visión.*” (11). Es significativa la metáfora explícita que relaciona la cicatriz de la vena con un ojo, ya que en ella se plasma la carga de consciencia, como si el pedido del cambio de las alpargatas por el calzado se transformara en un registro de las várices, que señalan las esforzadas condiciones en que ha vivido la empleada. La reiterada referencia a los ojos y la visión, se puede relacionar desde el punto de vista simbólico con la inteligencia y la

comprensión²⁹ de la situación, que es a lo que se niega Violeta; así como a la misericordia ante el sufrimiento ajeno.

Se produce entre la dueña de casa y la empleada una lucha implícita de poderes: el poder de Violeta de mandar lo que se hace en su casa, y el poder de la persona débil de Inés, que se somete a la decisión de la primera, porque no le queda otra opción para poder mantener su fuente laboral.

2.2) Las diferentes figuras de la mujer: Violeta y Graciela

Se encuentra una ruptura respecto a la imagen tradicional de la mujer en algunos personajes femeninos de esta obra, ya que parece haber un deseo de búsqueda hacia la libertad, hacia la plenitud, pero no se llega a la felicidad, ni a la estabilidad, aunque cada uno de los mismos presenta sus propias características.

Violeta es un personaje que se muestra en conflicto consigo misma y con los demás, pero en vez de confrontarse con el otro, se autodestruye por medio del alcohol. Algunos de sus rasgos sobresalientes son: la timidez, la incomunicación, la evasión, la soledad, la fantasía y la autodestrucción. Se encuentra inmersa en ese rol de ama de casa de clase media alta, y no logra evadirse de sus rígidas pautas.

La denuncia de las intangibles redes de la antigua enseñanza atravesada por la dependencia que se aplicaba a la mujer, sin inculcarle que debía asumir su propia existencia. Dice Beauvoir “...*toda su educación conspira para apartarla de los caminos de la rebelión y la aventura; la sociedad entera – comenzando por sus respetables padres- le miente al exaltarle el alto valor del amor, de la devoción y del sacrificio de sí misma, sin revelarle que ni el marido, ni el amante, ni los hijos están dispuestos a soportar una carga tan embarazosa. La mujer acepta alegremente esas mentiras que la invitan a seguir el camino más fácil, y éste es el peor crimen que se comete contra ella*” (Vol II, 530).

Desde el comienzo, Violeta es presentada como débil, ni siquiera se atreve a hablar con la empleada: “*Esa timidez que antes de expresar la amonestación la hacía ruborizar*”. (11) Va a desayunar sola, porque no se anima a despertar a los hijos, y

²⁹ “**ojo**: La expresión de Plotino: que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión. Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender.” (Cirlot,1971,346)

medita sobre una pequeña venganza de salpicarles agua fría, pero no se resuelve a realizarlo.

En lo que se refiere a la maternidad, con el pasar de los años, Violeta ha ido perdiendo la comunicación con sus tres hijos: Nora de 20 años, Graciela de 17 años, y Andrés. Se encuentra bastante distante y se evidencia cuando ellos discuten acerca de la fiesta de cumpleaños, porque Andrés desea invitar a Gladys, y Graciela se opone, produciéndose una tensa discusión que manifiesta la división familiar: “*Violeta se cubrió el rostro con las manos. ...Estaba sola, separada de ellos.*” (40)

Se deslegitima aquí además la maternidad como único destino de la mujer, y conviene recordar que las primeras que lo hicieron en nuestro país fueron Luisa Luisi, Alicia Moreu y María Abella de Ramírez que “*negaron que la maternidad era el único destino de la mujer*” (Rodríguez Sáenz, 2005,19).

Se encuentra una conciencia de desconfianza ante los valores tradicionales y una falta de vigencia de los mismos dentro del grupo familiar, unido a un implícito cuestionamiento de su viabilidad.

Violeta siente desidia por la dificultad de guiar a sus hijos y por la más absoluta imposibilidad de controlar la situación: “*Para sus adentros, se rió al imaginar qué caras pondrían sus hijas si pudieran adivinar lo que ella pensaba en ese instante: No, no estaba mortificada; no le importaba la fiesta ni la actitud de Andrés enloquecido por una vampiresa ni la de Graciela desesperándose por conquistar un marido rico...*” (40)

A lo largo de todo el texto Violeta no logra tener una conversación sincera con ninguno de los tres hijos. Los acercamientos parecen ser parciales, incompletos, como si no tuvieran una recíproca confianza entre los integrantes de la familia: “*Sintió sobre su hombro la presión de una mano que trataba de acariciarla. Graciela se había acercado a ella. -Bueno, si te preocupa que Andrés venga a la fiesta, la invitamos. Alejó su mano del hombro de la madre como si súbitamente se arrepintiera de su impulso afectivo.- Conste que lo hago por ti.*” (40) El mero gesto de apenas apoyar la mano sobre el hombro de la madre, tiene la eficacia de mostrar la escasa confianza que existe entre ellas.

La frialdad, la distancia, la falta de comprensión irreversible entre Violeta y su hija, y recíprocamente; se hace más radical hacia el final, el día de cumpleaños de Graciela, cuando se pone a llorar y no logran conversar. Lo único que añora la madre es

a su niña pequeña, pero no logra adaptarse a su hija adolescente, y ayudarla o siquiera, conversar del problema que la aqueja: *“De pronto Graciela la atrajo hacia sí violentamente y apoyando la cabeza rubia contra su falda, se echó a llorar. Violeta sintió que una ola inmensa de avergonzada ternura ascendía por su cuerpo hasta arrebolarse el rostro.”* (63) La *“avergonzada ternura”* quizá se deba al proceso de distanciamiento inconsciente que se ha producido entre ambas debido a la inadecuación de la madre al paulatino crecimiento y evolución de su hija. Beauvoir destaca la injusticia con respecto al tiempo que siente la madre que se ha dedicado a los hijos exclusivamente, y ha delegado otros intereses, como ser los intelectuales y laborales. Cuando los hijos crecen la mujer dedicada exclusivamente a la casa y los hijos, encuentra que su vida queda sin sentido.

“-¿Pero qué te pasa, hijita?-Violeta comenzó a cubrir aquella cabeza de besos y la cabeza se hizo pequeña y rizada y Graciela fue su preciosa beba de hacía dieciocho años. La ternura acudió a sus ojos y se hizo lágrimas. Comenzó a llorar dulcemente mientras seguía besando a su hija pequeñita.” (63). Aquí Violeta se retrotrae al momento más dulce de la maternidad, que es cuando su hija era recién nacida, y manifiesta su ternura con la demostración de cariño propia de una madre con su hija pequeña, donde el diminutivo acentúa el deseo de que ella aún lo fuera.

Magistralmente en la pintura de actitudes queda plasmada la tristeza que genera el paso del tiempo para la madre, la falta de adaptación al mismo y el dolor de la metáfora de la pérdida por el crecimiento, *“su niña perdida”*, apoyada por la forma del pronombre posesivo de tercera persona, que implica la pertenencia de la misma. Es la pérdida del poder cuidarla y disfrutarla en su niñez, en su mundo infantil y dependiente, el hecho de sentirse útil y viva ligado a la vida de la pequeña. La distancia por el impacto que genera la hija al incorporarse.: *“Entonces ella se apartó bruscamente y la cabeza volvió a crecer y Violeta se enfrentó a aquella mujer rubia que ese día cumplía dieciocho años. Trató desesperadamente de recuperar a su niña perdida; tendió sus dos manos y le tomó el rostro: pero no era ya el rostro diminuto blando, dócil de un bebé; se desprendió, se desgajó de sus manos, de su tallo....Graciela le dijo- Mamá, no me hagas caso. Estoy un poco melancólica. ... su hija, esa desconocida. Violeta se volvió en silencio....Cuando salió al vestíbulo, Violeta se enjugó un par de lágrimas que resbalaban por sus mejillas.”* (63) El distanciamiento, la soledad y la incomunicación, se ponen de manifiesto en la metáfora pura *“desgajó de sus manos, de*

su tallo” que alude a la separación definitiva de lo que sentía como parte de sí misma, y la pérdida de su entrañable niña.

2.3) La relación del desamor: Graciela y David

Graciela se muestra como ambiciosa, egoísta y falta de escrúpulos. Su interés de conseguir elevar su nivel socioeconómico parece singular para una muchacha de tan sólo 18 años, pues se ha fijado el objetivo de conquistar a David, que es un hombre mayor que ella. En la parte IV, donde se presenta a Graciela y su punto de vista, lo describe como de cierta edad, y reitera la clase social como lo más importante para su conquista: *“Graciela se complajo en recordar la imagen de David: rubio, atlético, podía ser muy bien su ideal masculino. Era cierto que tenía una diminuta calva que trataba de disimular...y que además su nariz... se curvaba demasiado, como si buscara encontrarse con el labio inferior. Pero sus atractivos superaban esos defectos. Además, David era rico.”* (14). Donde se resaltan las cualidades negativas, no se muestra amor por él, sino más bien un deslumbramiento por su fortuna. En literatura, las grandes figuras amadas no fueron descritas, sino que el amor es el gran jerarquizado, pues no interesa la fisonomía para quien lo siente. En cambio aquí, a la inversa, se destacan los rasgos negativos de la grafopeya para enfatizar el desamor y el interés económico.

Graciela es modélica de la joven que quiere ingresar a una clase más alta que su familia, como forma de evasión de la misma, pues ella se considera poseedora de la cualidad necesaria para poder realizarlo: *“No es que fuera una muchacha interesada o codiciosa, pero deseaba tanto, tanto, liberarse. Los padres nunca podrían darle el desahogo económico que ella necesitaba.....se juzgaba nacida para alcanzar lo que ansiaba pues poseía belleza...uno de los atributos esenciales de la mujer.”* (14).

Graciela tiene una mentalidad asociada a la búsqueda de un marido de clase alta para obtener poder; y se está evaluando a sí misma como una mercancía que puede canjearse para conquistar una mejor posición social. No piensa en ningún momento en la libertad como libertad total, conseguida por su propio trabajo, o profesión, sino en una liberación de los padres, y una confusión sobre el vínculo afectivo con la pareja que quisiera para ella. La espisteme moderna está relacionada con la dominación y ella se

coloca en una situación donde se cosifica a sí misma en virtud de su belleza, quedando en una jerarquía de inferioridad respecto a David, e implícitamente acepta la relación de superioridad que él le impone.

Demuestra no estar tan enamorada de David, sino de su posición social y de su fortuna, constituyendo para ella un bien o una mercancía. Esta forma de ser y de ver la vida no sólo se demuestra por la relación con David, sino por sus recuerdos de la adolescencia, cuando sus deseos de amar fueron extinguidos por causa de la clase social del muchacho: *“Entonces Diego tendió una mano hasta la suya y en ese instante ella vio el puño de su camisa zurcida, y no obstante, desflecado. En seguida él cruzó una pierna y al alzar el pie ella descubrió un agujero en la suela gastada, un agujero redondo e indiscreto que dejaba ver el calcetín azul. Retiró su mano. Se alzó y comenzó a andar...En ese instante- pensó después- había comenzado a odiar la pobreza. No se casaría con un hombre pobre.”* (60)

Graciela queda definida por medio de estos antivalores pues nada más lejos del amor idealizado que este ejemplo que cobra mayor relevancia al ser ella joven (era su primer amor, y contaba con catorce años). Su objetivo bien definido queda relacionado al dinero, y su concepción social en torno al amor y al matrimonio la transforma en una aspirante a un casamiento por interés. Refiriéndose al mundo del dinero y las mercancías, George Simmel, expresa: *“El dinero no simboliza el mero movimiento dentro de la sociedad concebida como un laberinto; su función dentro del intercambio también crea todas las conexiones que constituyen el laberinto económico. Es la araña que teje la tela de la sociedad.”* (70)

Es evidente que David no siente amor por ella, por sus actitudes a lo largo de la novela, que muestran una actitud tibia, ajena al verdadero amor, pues él a su vez es bastante interesado, primando en él el materialismo, relacionándose con gente acaudalada. Cuando están en su yate, compartiendo la jornada con amigos, Graciela procura generar una situación de confianza, demostrando ser una estratega, anhelando que él declare su amor, pero, no lo logra, pues él se manifiesta distante: *“Graciela pensó: “este es el momento, ahora lo dirá”. --- ¿Sos feliz a mi lado?- le preguntó. El debía responderle: “Sí, quiero estar siempre a tu lado”, o “No puedo ser feliz si no estoy a tu lado”, lo cual equivaldría a una declaración formal. Pero, luego de una pausa, David dijo solamente – sos una gatita preciosa-...”* (53). Aquí se pone en

evidencia con la metáfora en diminutivo que para él es sólo una distracción sin considerarla alguien importante para su vida, ni para su futuro.

La profunda divergencia de la concepción interior de cada uno respecto a la relación entre ambos queda en evidencia por la cita anterior, donde el desamor es lo único que tienen en común. Las características de David quedan remarcadas al final, cuando no asiste al cumpleaños de Graciela para realizar unos negocios personales. Además, invita a Gladys, que también se iba del balneario, a ir con él, y el final queda abierto en el sentido de que quizá ellos pudieran entablar algún tipo de relación.

Sostiene de Beauvoir, expresando la diferencia existente entre los géneros respecto al amor, que esta palabra tiene un sentido distinto para cada uno de ellos: “...*la mujer amada no es más que un valor entre otros valores, al que quieren integrar a su existencia para no consumir en ella su existencia entera. Para la mujer, en cambio, el amor es una total sumisión al servicio de su dueño*” (Vol II, 448).

David pertenece a la clase alta, pero también se encuentra atrapado en esa complicación de intereses que forman el laberinto económico relacionado con la sociedad, y queda demostrado con su amiga Rut. Graciela confía en su propio aspecto estético, e ingenuamente cree que con eso sólo conquistará a David, pero se da cuenta paulatinamente que él aspira a su vez ascender socialmente mediante un casamiento favorable, que lo enriquezca aún más y así ver ampliado su patrimonio. Cuando hablan de Rut, en el día de campo, enseguida después de la conversación marcada arriba, él expone sus sentimientos: “-*Es una chica muy discreta.- David sonrió significativamente- Y muy rica.*

-*Sí... ¿Es eso último lo que te la hace parecer...más seductora?*” Graciela temblaba.

-*Bueno, es un detalle más para completar su “currículum”, ¿No te parece?*” (53)

Aquí vemos el valor del dinero, y remito de nuevo a Simmel que lo caracteriza como un elemento tangible y efímero del mundo práctico pero la estabilidad que genera crea una “*balanza entre el resto de los fenómenos del mundo*” (70)

Cuando David confirma su inasistencia a la fiesta de cumpleaños, Graciela se enfurece, restableciéndose posteriormente, concluyendo el texto con la disposición esperanzada en encontrar algún nuevo amor entre los invitados. De manera que David se convierte en intercambiable, como cualquier mercancía desciende al valor de la

reificación³⁰. Se convierte en una cosa, un bien, un objeto al que Graciela quiere acceder en cuanto su situación económica le conviene para elevar la suya. Es la relación económica, la que busca cumpliéndose el proceso de reificación. “... *el dinero es la reificación de las puras relaciones entre las cosas como se expresa en su movimiento económico. El dinero se eleva entre los objetos singulares relacionados por él, en un reino organizado según sus propias normas, cual es la objetivación del movimiento de balanceo y el intercambio originalmente realizado por los objetos mismos*” (72). Constituye el fin del relato del “príncipe azul”, como hombre perfecto y salvador de una situación. El peso de lo material se trasluce en la rápida recuperación de Graciela confirmando el desamor, ya que su relación mediada por la reificación, carece del sustento afectivo que provocaría su derrumbamiento moral.

En este sentido, Picó sostiene que la reificación se produce por la transformación de la sociedad, que no lleva a una perspectiva utópica, sino a un aprisionamiento progresivo de la persona dentro del sistema social al cual pertenece.

Pablo, padre de Graciela, le dice: “*Graciela estás preciosa. Todos los muchachos se enamorarán de ti esta noche.*”

-Ella sonrió y le respondió amablemente:

-También tú causarás sensación...Pero entre las chicas.

Sonó el timbre. Pablo y Graciela se irguieron, adoptando un gesto agradable y mundano. El primer invitado llegaba a la fiesta.” (71)

Este final, con promesas de futuro, refleja que la relación más estrecha dentro de esta familia está precisamente entre Graciela y su padre. Esta actitud de Pablo, representante del sujeto masculino- blanco de la sociedad tradicional, presenta su correlato femenino en Graciela en el sentido de la necesidad de disfrutar el presente, y son los que más se asemejan dentro de esta incomunicada familia, cuyos miembros se encuentran en soledad, como lo adelanta el título de esta novela corta.

³⁰ **Reificación:** “...*el vocablo reificación (res igual cosa). Puede definirse en general como la acción o efecto de convertir algo en cosa, o de concebir algo por analogía con la naturaleza y estructura de las cosas. En ocasiones emplea también el término “cosificación”. Se ha entendido reificación en varios sentidos ..4) Ver los seres humanos como cosas o tratarlos como si fuesen cosas es una reificación y deshumanización de lo humano*” (Ferrater Mora, (Q-Z), 1996, 3046.)

2.4) El fin del relato de la eterna felicidad: Violeta y Pablo

Lo significativo es que ha quedado Violeta alcoholizada para la fiesta, y a su esposo Pablo, no le interesa, enfatizando este final la falta de amor por su compañera de toda la vida. Tampoco piensa en que su amante Gladys se fue, sino, que su existencia se desintegra en fragmentos de felicidad vivida por momentos, y sólo piensa en alguna nueva conquista que pueda tener en la noche. Es la falta del sentido familiar abarcativo que caracteriza una mentalidad fragmentaria, agotando el paradigma familiar de perfección.

Pablo presenta un sustantivo desconocimiento de su familia plasmado por el empleo de la metáfora “*enigma*” que connota la dificultad en el diálogo, la comprensión y la interpretación de la misma: “*Eran un enigma. Su esposa, sus hijos: no había llegado a entenderlos. Y ahora las cosas se complicaban con Graciela. Él había gastado mucho dinero para ofrecerle la fiesta y resultaba que Graciela estaba triste y Violeta casi ebria. ...Habían convidado a la gente más distinguida del Balneario. Era una buena oportunidad para vincularse a los ambientes mejores, a los que pertenecía él por naturaleza, por innata distinción.*” (70). Este personaje masculino considera a su familia como si fuera un bien de cambio, un bien económico, que le sirve como prestigio social, pero en varias oportunidades, demuestra no importarle la esencia de la misma; constituyendo un personaje netamente superficial, que ni siquiera se siente feliz en su trabajo.

Volviendo a Violeta, todos los integrantes de su familia saben que es alcohólica, pero ninguno trata de sacarla de ese estado, nadie la salva, ni siquiera procura conversar con ella acerca del tema para intentar resolverlo. Muy por el contrario, para ellos significa un alivio, al no tener que rendirle cuentas, ni tener que explicarse ante ella, como evidentemente lo harían si estuviera sobria. En la parte XXVIII, donde Pablo reflexiona en torno al vicio de su esposa antes de irse a ver a Gladys, “*Imposible, no obstante, impedir que Violeta bebiera. Aunque realmente- se lo había confesado a sí mismo- el vicio de Violeta era una liberación para todos: no se notaba lo suficiente como para que la gente murmurara y reportaba el inmenso beneficio de que ella no se inmiscuía tanto en sus vidas. Lo cierto era que ni él ni sus*

hijos insistían en combatirlo.” (57) Es realmente lindante con lo trágico el hecho de que su vicio implique una ventaja para los demás integrantes de la familia.

En este fragmento se descubre que Gladys no ha sido la única infidelidad de Pablo a lo largo de su matrimonio con Violeta, sino que por el contrario, parecen haber sido innumerables los casos, puesto que el empleo del pretérito imperfecto así lo señala: *“Ella no le reprochaba cuando le descubría algún engaño. A eso ya estaba acostumbrado. Pero Violeta se había comportado tan extrañamente: rió a carcajadas y lo llamó Arturo...Evidentemente, Violeta ya no lo celaba. Resultaba inmensamente cómodo. Aunque algunas veces se había preguntado si esto sería fruto del desamor. No; Violeta lo amaba aunque este último tiempo estaba muy extraña: a veces la escuchaba reír y hablar sola en su dormitorio. Sería, sin duda, la consecuencia del exceso de bebidas alcohólicas.”* (57).

Se percibe no sólo el desamor por parte de Pablo, sino la frialdad y la falta de humanidad con su propia esposa. A él sólo le interesan las apariencias exteriores, y no la persona con quien se casó. La pertenencia de Pablo a la clase media alta, y estar en contacto laboral y social con la clase alta, enfatiza el deseo de Pablo de tener una familia bien constituida, con parámetros convencionales, que en realidad esconde la infelicidad de muchos de sus integrantes.

Es decir que Violeta carece de poder a todos los niveles, tanto económico, pues depende de los ingresos de su marido, como dentro de su hogar, pues depende directamente de la empleada Inés, y ya se estudió arriba lo difícil que se le hace esa relación; como con sus hijos, pues presenta una falta de control ante los mismos. Entonces, recurre al alcohol y la evasión mediante la invención de su amante Arturo, que es el único que verdaderamente le prestaría atención. La represión que sufre Violeta, queda así circunscrita en un ámbito familiar de control entre sus integrantes.

Es significativo que Pablo sea quien tenga otras relaciones fuera del matrimonio, mientras que Violeta se contente con la mera ensoñación de tenerlas, demostrando un deseo que no se anima a concretar. Existe un mecanismo de poderes entre lo masculino y lo femenino, entre lo que es permitido y aceptado por la sociedad para un género y censurado en el otro, que enmarca este matrimonio. Violeta descubre a Pablo con Gladys, en la única oportunidad que sale de la casa a pasear, luego de la influencia familiar: *“Deberías bajar a la costa”. “Te haría mejor una caminata que un vaso de whisky”* (44), le dijo su hijo. Ella piensa en su amante imaginario: *Era verdad*

que a pesar de comer poco sus caderas se hacían más y más voluminosas...Sin embargo, Arturo la amaba. Y este último tiempo había sido tan fácil llamarlo: bastaba con pensar en él un instante,...: evocar con fuerza su imagen, y al poco tiempo, indefectiblemente, Arturo estaba allí.” (44)

Se resalta el manejo de la ambigüedad en la narración que confunde al lector sobre la verdadera existencia del personaje Arturo. Cuando afirma que la ama, parece real, (como en otros momentos del relato), pero cuando se refiere a la fuerza de la evocación, evidentemente remite a la imaginación. Se requiere así un lector atento, participativo, que sepa construir y completar las elisiones que se producen en la historia, y esto es propio de la nueva narrativa.

Resuelve ir acompañada por Pedro, el hijo de la empleada, y dirigirse al estanque, pues así lo decidió el niño y logra disfrutar con él el paseo: *“Violeta pensó que eran dos aventureros explorando un bosque. Y rió, comunicándole su ocurrencia: “Mirá, Pedrito; somos dos cazadores; capaz que hasta cazamos un gato montés” (45)*

Entonces el pequeño descubre la infidelidad de Pablo: *“-¡Señora, señora! ¡Mire quién vino al estanque a buscar pescaditos!- Y señaló con su mano áspera y sucia, a Pablo. Gladys estaba sentada en el suelo, a medio metro de distancia, y su rostro impávido lucía inexpresivo, cansado.” (45).* La sección termina abruptamente empleado la reticencia al omitir decir lo que sucedió. En la próxima sección, XXIII, sólo se manifiesta la negativa de la madre ante la solicitud de Andrés de que Gladys asistiera a la fiesta.

La clave está en la distinta actitud de los géneros ante el deseo, y como esto se vincula con la libertad individual, y el poder, como poder hacer. El personaje masculino se permite vivir libremente, mientras que el personaje femenino reprime su deseo para continuar dentro del lazo social que significa la vida conyugal.

Esta familia en general y este personaje en particular reflejan el correlato histórico de la época de bonanza económica del país, “la Suiza de América”, que permitía a las familias de clase media un ascenso económico significativo, que les permitía inclusive disfrutar de sus vacaciones y de la vida social en los balnearios del este del país. Por este fenómeno fue que surgió la ya mencionada “literatura de balneario”, pues varios escritores uruguayos eligieron su temática vinculada a este entorno geográfico.

El personaje masculino Pablo, disfruta en plenitud, complaciendo sus deseos, logrando su poder mediante esta libertad. En el análisis de **Trajano** ya se hizo referencia al deseo y su relación con la norma y en este caso se enfatiza la vinculación con el poder. Poder de hacer, poder vivir, poder dominar las relaciones, poder ocultar, poder de manejar situaciones que caracteriza al modelo masculino hegemónico. En definitiva este conjunto de poderes, le brindan un poder total de su persona, que goza de su libertad como si no estuviera casado, pero con los beneficios de una relación matrimonial estable y firme, que le otorga prestigio social. Pablo se encuentra en un lugar privilegiado no sólo a nivel de la institución familiar, sino también en la institución de la economía de la cual es parte, ya que es Gerente de una Empresa en la ciudad, *“lo respetaban y en general, la Empresa no contradecía sus opiniones”*, y gana suficiente sueldo como para mantener a su familia. (32)

Según lo estudiado sobre la postura de Joan Scott en la introducción de esta investigación, la relación de Violeta y Pablo sería ejemplo de las relaciones de poder históricamente mantenidas dentro de la familia, puesto que afirman los roles sexuales asignados por los diferentes sistemas coercitivos de imposición de conductas, que los protagonistas asumen de forma inconsciente.

El personaje femenino Violeta, por el contrario, reprime sus deseos de infidelidad a costa de su buena salud mental y física, ya que mediante el excesivo consumo de alcohol, se ve alterada por las fantasías en torno a una relación imaginaria con un joven ideal llamado Arturo.

Esta situación evidencia su falta de poder, y sometimiento a la sujeción del marido. Ella, al contrario que Pablo, no puede vivir su libertad, cancelando sus deseos, priorizando la norma sobre su conducta para mantener su familia legalmente constituida, pero paradójicamente no es respetada por su marido ni por sus hijos.

Si consideramos lo que dice Simone De Beauvoir, Pablo y Violeta, se encuentran dentro de esas relaciones no satisfactorias que por medio de determinados agentes exteriores se han entrelazado de tal manera, que no pueden evadirse de la situación, y en definitiva, provocan la infelicidad de ambos, pues el hombre se siente víctima de una relación, cuya ruptura no se anima a concretar pues provocaría injustamente la victimización de la mujer.

Es significativo también considerar que Pablo se siente abrumado, y presionado por las amplias necesidades económicas de su familia, que lo obligan a

seguir trabajando desde el balneario: *“En el volante se sintió solo y desganado y pensó que ya empezaba apretar el calor y que debería levantarse más temprano los lunes, para volver a la Ciudad. Pero le costaba madrugar-debía ser valiente, confesárselo- y también le fatigaba el viaje de más de dos horas en automóvil. Llegaba a la Ciudad cansado y con pocos deseos de inclinarse sobre un escritorio de oficina.”* (32) En esta cita se enfatiza su agotamiento, soledad y obligaciones que no puede eludir, dentro de un contexto de comodidad económica. Si bien era respetado, (como se hizo referencia anteriormente), no se sentía muy feliz, allí, sino que *“de todos modos se sentía desgraciado como un prisionero.”* (32). La comparación evidencia la infelicidad que le provoca la sujeción laboral en su vida al no poder escapar de esa realidad.

Pablo se siente sofocado por su pareja, pero mantiene la relación para mantener su status quo. El peso de su conciencia se traduce en generosidad para compensar a su esposa e hijos, por eso, realiza el festejo del cumpleaños de su hija y trata con mucha benevolencia a su mujer:

“-¡Vamos! ¡Ya te has quedado dormida antes del almuerzo!- Pablo reía- ¡Linda manera de recibir a un marido que viene ansioso por verte. Se le acercó otra vez y le habló en tono confidencial:- Además estabas hablando en sueños, querida...- Se alzó, sonriente:- Pero yo no lo diré a nadie, te lo prometo...” (18). Aquí la hipocresía de Pablo, y Violeta, lo que ha dicho en sueños, es el nombre de su imaginario amante, Arturo: *“-Arturo, Arturo- musitó-; nos ha descubierto, nos está mirando... Entonces Pablo estuvo junto a ella... Su voz se le antojó un alarido que estallaba de pronto dentro de su cerebro”* (18). Pablo demuestra el suficiente conocimiento de su esposa para saber que ella es incapaz transgredir la norma, al encontrarse económicamente dependiente de él.

2.5) Los personajes masculinos imaginarios

Es llamativo en esta novela que tres de los personajes femeninos tienen fantasías con personajes masculinos imaginarios. Una es Violeta que sueña que Arturo viene a estar a su lado cuando lo necesita, transformándose en una patológica evasión que le otorga el beneficio de proteger su status quo al salvaguardar mediante este artificio su reputación y su familia. (Como ya se ha referido arriba).

El segundo personaje femenino que imagina un joven enamorado es Nora, y el tercero es Inés que idea a un hombre que coopera para encontrar un hongo que ayudará a sanar a su marido. Intrigada por estos personajes masculinos imaginarios, que incluso, se puede llegar a pensar que no son tres, sino el mismo, o una presencia semi divina, interrogué a Sylvia Lago sobre el mismo y contestó: *“Queda en la ambigüedad de si es el mismo o si es uno de cada una”*. La escritora que deja en manos de sus lectores la comprensión de la obra, que también implica un rasgo de la nueva narrativa, pues no encasilla, sino que libera a sus personajes y la comprensión de los mismos, por medio de un lector participativo.

Esa ambigüedad, es lo que genera cierto desconcierto sobre ese o esos personajes imaginarios, que en un plano simbólico se podría entender como una presencia que viene a apaciguar las diversas necesidades de estos personajes femeninos. En el primer caso, ya analicé lo que Arturo significaría para Violeta, y sería porque ella siente que ya no tiene otra opción que evadirse por medio de su imaginación, por todas las circunstancias arriba señaladas.

Es más inquietante en Nora, la primera hija de Violeta, un personaje joven, que no tendría por qué perder el tiempo con este tipo de divagaciones. Comienza a verlo desde el balcón de la casa, sintiéndose disconforme con su vida, y hay un contraste entre el paisaje perfecto de la veraniega noche en el balneario, y sus sentimientos: *“Contempló la playa, tan diferente por la noche: la luna derramaba sobre el mar sus tintas pálidas, y las aguas, serenas, parecían un desierto sólo agitado, a veces por súbitos estremecimientos. Nora se sintió, de pronto, mareada de inmensidad como si el cielo coagulado de estrellas descendiera sobre el balcón y las arenas de la costa se le aproximaran, impulsadas por ocultas fuerzas. Odió aquel paisaje nocturno, porque la tensión que le oprimía el pecho le impedía integrarse en su inmutable indiferencia.”* (23,24).

El símil empleado implica un punto de vista netamente femenino, pues asocia la sangre a la imagen del cielo ya que emplea la original metáfora *coagulado* que es

cuajado, solidificado, que es un término que se aplica por lo general a la sangre. La imagen creada es que las estrellas serían coágulos en el cielo, y se aproximarían a ella de forma que percibe como amenazante, produciéndole desasosiego. Luego reflexiona sobre su ex esposo y aparece el personaje enigmático: *“Súbitamente tuvo la certeza de que era él:*

-¡Luis, Luis!- gritó.

El hombre se volvió y, sorpresivamente, le pareció que había avanzado hacia ella casi una cuadra. Vio su rostro: no era Luis. Pero de sus pupilas emanaba un extraño fulgor...” (25). Aquí no parece todavía alguien imaginario, y menos posteriormente, cuando ella considera que es real, aunque se refiere a él como un personaje donde predomina lo enigmático: *“Pensó que acaso se encontrara con aquel hombre que le había sonreído, noches atrás desde la costa, y que tenía una mirada tan consoladora. Sería un nuevo turista del Balneario, se dijo. No había confiado a nadie aquella extraña aparición.”* (30, 31).

Nora es un personaje femenino que deposita todas sus expectativas en su pareja, considerándolo su salvador en la vida. Recuerda al que fue su primer marido por la inscripción de sus nombres en un árbol: *“era un modo de hacer perdurar su amor en forma objetiva, de tocar el mundo, la naturaleza, con su amor, hasta de herir las cosas con su amor.”* (24) Ese deseo vano de perdurar en la naturaleza, casi como un acontecimiento mítico, algo que al estar inscripto en un elemento natural, se salvaría del deterioro.

En el momento de su casamiento la prioridad fue la epifanía que sintió en la iglesia: *“Allá en el altar, ...no recordó en ese momento, que a su lado estaba Luis, que lo amaba y que en esos minutos se estaban convirtiendo en esposos... Todo eso se había esfumado como por hechizo cuando creyó sentir a Dios.”* (24) Hay una contradicción en sus sentimientos, pues la unión dentro de la realidad social difiere sustancialmente de la unión mística

Su hombre imaginario obedece a la unión de los dos tipos de amor en un solo personaje masculino en un intermedio entre lo humano y lo divino, apareciendo de repente, como la segunda vez, en el baile: *“Estaba sola. De pronto oyó aquella voz a su espalda. Se volvió. El hombre de la noche anterior estaba allí; era joven y hermoso y sonreía dulcemente.”* (37).

Nora no se anima a contarle su amor por el joven a su hermana, y esta falta de confianza podría darse también con un hombre dentro de la realidad de la ficción, por eso, surge la duda de si ese personaje es tangible o imaginario, ya que en la cita anterior parece real. El relato se encarga de generar la ambigüedad sobre su existencia porque se refiere a percepciones propias de los sentidos, como si fueran reales. Se encuentra aquí entonces un juego de realidades y ficciones, que invita al lector cómplice a pensar sobre la realidad de la ficción. Pues por un lado se encuentran personajes que se asumen como “reales” dentro de la realidad de la ficción, y por otro se encuentran personajes imaginarios. Estos últimos obedecen a la imaginación de un personaje de ficción, es decir, sería la imaginación de un ser imaginario; pues lo ficticio, el texto mismo, no existe tampoco en la realidad perceptible por los sentidos, sino sólo en la mente de la escritora, emisora del mensaje, trasladándose luego al lector.

Ella por ejemplo recuerda lo que le dijo, y eso podría darse también con un personaje común: *“La mujer-reflexionó- no era bella hasta que algún hombre lo afirmaba. Y él se lo había musitado al oído, allá abajo, en la playa.”* (49). Esta reflexión es importante, puesto que asigna al hombre la potestad de la evaluación de la belleza femenina. Lo curioso aquí, es que el personaje femenino imagina que este personaje masculino le ha dicho eso, por lo tanto, el proceso es complejo, pues es ella misma la que verdaderamente estaría autocalificándose. Quizá para ella valga más la opinión masculina que la propia y por eso traslade su autoevaluación a los presuntos dichos de este personaje imaginario. La cualidad de lo inesencial se transforma en esencial pues constituye una dialéctica para la valoración de sí mismo y esto es propio de ambos géneros.

Lo importante de este pasaje es que Nora está empleando la reflexión, que se orienta al conocimiento, de su entorno y de sí misma, por medio de la memoria, cumple

el proceso de generalización de sus sensaciones y experiencias³¹, creando un concepto por medio de una abstracción.

Es recién cuando surge la contemplación de este personaje femenino desde una distancia por medio del punto de vista del personaje masculino Pablo, que verdaderamente se percibe que el personaje es imaginario. Su padre, Pablo, la observa: *“adoptando un andar afectado, comenzó a hacer ademanes cual si conversara con una persona que marchara junto a ella. “Estas mujeres andan alteradas”, pensó, mientras se aproximaba al Hotel. “Quizás el sol las esté dañando”* (58). Donde Pablo demuestra sólo una momentánea curiosidad, no una preocupación trascendente por su hija, igual que con su esposa, tomándolas como parte del género femenino, en general, y no como sus seres queridos en particular.

Sobre el final, cuando va a comenzar la fiesta, aparece la última imagen de Nora yendo a buscar a su amado imaginario, y de nuevo es vista por Pablo, expresando su extrañeza, esta vez preguntándole dónde se dirigía, ella responde:

“-Voy a una cita importantísima, pero no tardaré...Corrió hacia la playa. Era la herencia de Violeta. ... Pero Nora no bebía...” (70).

La huida de Nora implica la evasión al evento social que van a tener en el chalet. Paradojalmente, ella quiere encontrar un nuevo compañero para su vida, pero se autoexcluye, se aísla en la playa con un hombre creado por su imaginación. Es una fuga hacia otra realidad que no es la esperada, una realidad distinta que le reporta el beneficio de la fantasía pero la pérdida de lo concreto y tangible. Lo singular de ella es que es muy joven, tiene veinte años, y tiene un pequeño hijo a quien cuidar, que es alguien que la afirmaría a lo terreno, pero ella no parece prestarle mayor atención, y no se muestra muy cariñosa con él en ningún momento.

³¹ Según Aristóteles los momentos y grados del conocimiento son seis: 1) sensación, 2) memoria, 3) experiencia, 4) concepto universal, 5) arte y 6) ciencia. En este caso ella está empleando la memoria, la sensación, la experiencia y procura por sí misma elaborar un concepto universal. Se entiende por estos conceptos lo siguiente: 1) *“La sensación es una suerte de movimiento cualitativo o alteración del alma, gracias a la cual el sujeto asimila la forma sensible del objeto sin asimilar su materia. Por medio de la sensación el alma se hace, en cierto modo, todas las cosas.”*; 2) *“La memoria, ...es uno de los sentidos internos (o uno de los aspectos del sentido interno), que consiste en la capacidad de reproducir las imágenes, no de un modo atemporal (que en tal caso sería fantasía), sino con referencia al tiempo pasado.”* (Poética, VII) 3) *La experiencia nace de la memoria...La experiencia es una especie de consolidación de los recuerdos a través de relaciones asociativas espacio-temporales.* 4) El concepto universal, surge en una etapa posterior a la experiencia, *“se produce un salto cualitativo, que está dado por la abstracción....No es casual que este salto fundamental que constituye al hombre en su ser específico y funda el reino del espíritu, se produzca por obra de una facultad trascendente, diferente del cuerpo y del alma, identificable inclusive con el Acto Puro, a la que se caracteriza como “artista” o “poeta””* (Poética, VIII).

El tercer personaje femenino de la novela que ve al hombre imaginario, es Inés, pero la función dentro de su vida, es distinta a las anteriores, pues es alguien asociado a una ayuda para lograr la mejora de salud de su marido. Como en el caso de Nora y de Violeta, se presenta la duda sobre su existencia al comienzo de su aparición, pero, posteriormente se confirma que sólo pertenece a la imaginación de Inés.

El marido de Inés, la empleada de la casa, había sufrido un accidente laboral grave, y no lograba sanar. En antagonismo con Pablo, este personaje masculino pertenece a una clase social menos favorecida, y su sustento no es suficiente para mantener a su familia, por eso su esposa también debe trabajar. En esta familia, el que acostumbra consumir alcohol es él: *“Creyó que estaba borracho y que la mano herida sería consecuencia de una riña “Ahora hasta en el trabajo te emborrachás” le había reprochado. Él la miró con furia y escupió en el suelo. Por fin le contó cómo aquella máquina le había desgarrado la mano derecha. Al terminar su relato, él lloró como una criatura. Estuvo casi un mes sin trabajar; siempre de pésimo humor, siempre furioso”* (22). La ira aparece en el hombre sumido en la desesperación, víctima de la herida laboral. Este estado del ánimo aparece sólo en esta parte del texto, donde se vislumbra la injusticia social de quien padeció el accidente. Las comparaciones: *“siempre estaba inflamada, un poco abierta, y supuraba un líquido espeso como la baba; parecía la boca de un ahogado”* (22), remiten a lo que no se puede evitar, a lo que ya está perdido, y se está aniquilando, como la asociación con un ahogado, que por su boca abierta para tratar de respirar, ingiere el agua que le ocasiona la muerte.

Inés va en busca de unos hongos difíciles de encontrar en el bosque, que sanarían esas heridas: *“aparecían aglomerados diversos grupos de hongos. Se arrojó al suelo y comenzó a separarlos. Entonces aquel hombre le habló desde la copa de un árbol, donde estaba sentado en una rama, meciendo las piernas:*

-Esos- le dijo, como si adivinara lo que ella estaba buscando, esos pequeños, pegados al tronco, son los que curan las heridas rebeldes. ..” (23) Esta extraña aparición está vinculada en este caso a lo maravilloso, a lo casi divino o mágico que por una parte procura el objeto deseado, el objeto que representa el fin de los males y la desesperanza, y por otra parte, brinda compañía a esta solitaria mujer de clase humilde que busca un elemento milagroso que devuelva la salud a su pareja. La vinculación a lo divino estaría asociada a lo plástico y visual, ya que se encuentra en una posición ascendida, sobre el árbol, como si fuera un ser etéreo, o un ángel.

Esa figura desaparece sin explicación posible: “Alzó los ojos hasta la copa del árbol: había desaparecido. - ¡Eh, eh, señor! –llamó, buscándolo por los alrededores.” (23). Lo más ominoso es que cuando llega al chalet con los hongos salvadores, estos habían desaparecido: “...depositó el cesto, que había cubierto con una servilleta, ...Lo descubrió. No había ni un solo hongo, ni uno solo, en el interior del canasto” (23). Se produce la absoluta disolución de lo irreal, lo fantástico y lo místico en este desenlace de la parte VIII de la novela, pues en lo referido arriba parecería existir la presencia de lo maravilloso, que posteriormente se disuelve, como si se tratara de una humorada. Esa presencia semidivina, sería para demostrar la inexistencia de la misma, marcando el predominio de su imaginación sobre su razón, pues al constatar la falta de los hongos, concluye la esperanza de la salvación.

Significaría la destrucción de la experiencia milagrosa como contribución divina al alivio de los males terrestres, la caída de la fantasía en la dureza de lo terrenal. En consecuencia, su marido irá cayendo de su posición en la fábrica de “*obrero especializado y competente*” a un obrero con una discapacidad, pues su trabajo depende directamente de aquello que no cicatriza, que son sus manos. Ella, entonces, que ya desde el comienzo se describió como cansada, por la pesada carga de una vida de trabajo, deberá trabajar aún más para poder solventar los gastos de su familia.

La ilusión de Inés no se desvanece enseguida, sino que se empeña en la búsqueda del extraño personaje, pero éste no vuelve a aparecer: “Había interrogado a la Virgen de los Dolores acerca de la posibilidad de que la aparición hubiera sido un milagro; mas, de haberlo sido, realmente ¿qué significaba? “...¿Estaría enloqueciendo?” (31) Es la única de las tres que reflexiona sobre su propia salud mental, pues Violeta cree que su amante Arturo es real, y Nora hasta conversa con él convencida de sus visiones. Pero, Inés se percibe aquí como la más lúcida de las tres, ya que al no encontrar los hongos en la cesta, puede reconocer la fantasía y diferenciarla de la realidad.

2.6) Hacia una ruptura del modelo tradicional: Gladys y Violeta

El personaje femenino Gladys, que mantiene relaciones a la vez con Pablo, y con Andrés contrasta con Violeta en lo que se refiere a sus valores, pero pertenece a su misma clase social. Ella es el objeto de deseo de ambos, y entre ellos se produce una lucha por su conquista. Andrés está verdaderamente deslumbrado y enamorado de ella, mientras para Pablo es sólo una más de sus relaciones extramaritales. Ella tiene una total libertad respecto a las normas sociales convencionales, y se siente sin sujeción respecto a ambos, hasta tal punto que ni siquiera se despide al irse del balneario, se va sin avisar, pues dispone enteramente de su vida: *“Había descubierto que ni Pablo ni su hijo le interesaban mayormente. Llegaría un día el hombre que ella necesitaba, el que valorara, realmente, a Gladys. El que la comprendiera y la colmara plenamente.”* (66)

Su pensamiento anticonvencional y libre es contrapuesto totalmente al del resto de los personajes femeninos de esta obra. Su independencia y su libertad se asocian al poder como conjunto de varios poderes: poder hacer, poder vivir, poder dominar las relaciones, poder ocultar, poder de manejar situaciones.

Si se considera su relación con la sociedad, se produce lo inverso a Pablo. Ya fue estudiado el prestigio social de Pablo, en cambio Gladys es mal considerada desde el punto de vista social, (por lo menos en el Balneario), aún antes que Violeta se enterara de su relación con Pablo. Se comenta esto cuando Graciela habla de la gente que va a invitar a su fiesta: *“-Mamá, es absurdo que la invitemos. Sabés bien que es una muchacha mal conceptuada en el Balneario. ..queda tan ridículo eso de que Andrés le ande atrás como un perro faldero...”* (29)

Gladys no forma parte del círculo social superior, siendo significativa la comparación de Andrés con un perro faldero, pues lo coloca en un plano de dependencia emocional y física respecto a ella. La exclusión social que implica el transgredir la norma queda ejemplificada por este personaje.

A Violeta no le importa si la invitan puesto que se contraponen en ella sentimientos contrarios: por una parte comprende la preocupación de la hija, pero por otra, quisiera complacer al hijo, entonces, lo deja en sus manos: *“-Ya te he dicho que te arregles con él, querida. Andrés no me obedece...-Bajó el tono de voz:- Ni tampoco ustedes.”* (29) El rol de Violeta dentro de su seno familiar es secundario, pues está desacreditada en varias oportunidades, como cuando hablan que está alcoholizada antes de la fiesta, y aquí se percibe que ella es totalmente consciente de la falta de influencia que posee sobre sus hijos.

2.7) Desenlace de la obra:

La novela concluye con la llegada de los primeros invitados, sin una resolución específica, quedando sólo planteada la renuncia de Inés, la alienación de Violeta por su vicio, y el desvarío cada vez más pronunciado de Nora. Se plantea así la crisis del modelo femenino tradicional por medio de la conflictividad que presentan estos personajes.

Violeta se encuentra en una posición metafísica de reificación, de la cual no puede salir, evadiéndose mediante su vicio y sus fantasías. Su postura ante el mundo refleja la crisis del modelo de la mujer objeto, sin libertad ni escapatoria. Es precisamente un bien dentro de lo que es esa familia, sirve sólo como rol de madre y esposa, pero no por la asunción de su existencia. Es una situación cuya liberación sólo provendría de la ruptura con su familia, pero su educación le impide realizar tal acción.

Este relato proyecta una crítica de lo que significa el modelo tradicional de mujer, con sus fallas y deterioros. Implica la finalización del relato del marido ideal, así como de la eternidad de la felicidad dentro de la pareja.

Se encuentra una intensión de liberación en los personajes femeninos, pero no se vislumbra una libertad total. En Nora ni siquiera se da un deleite mayor por su hijo, al que no amamanta y se menciona sólo el cansancio que le provoca el mismo. Se encontraría una oposición entre las posturas ante los personajes masculinos imaginarios, que implicaría una contradicción puesto que se asociarían a dos modelos femeninos diferentes. La de Nora y Violeta se podría relacionar a una visión romántica del mundo mediante un deseo de evasión, que las aleja de la realidad; mientras que la de Inés se vincularía a una crítica social de lo irreal, milagroso y su difícil asidero con lo cotidiano y práctico. La única que logra ser libre es Gladys, cuya ausencia de sujeción a un hombre determinado la hace totalmente independiente.

3) Resignificación de la mujer : *Días dorados de la señora Piedrediamante*

El relato *Días dorados de la señora Piellediamante*, del año 1965, apareció por primera vez en la antología de relatos de **Las flores conjuradas** en 1972, y luego fue publicado en diversas oportunidades por ser uno de los cuentos sobresalientes de Sylvia Lago. Para este análisis se emplea el cuento que figura en **Tres relatos** del año 2001.

En este relato se destaca la crítica social a un cierto tipo de imagen femenina, relacionada a maneras de ser y ver la vida vinculadas al dinero y al poder económico. Hugo Verani lo definió en el prólogo de esta antología como “*un magistral relato acerca de la hipocresía sexual de la burguesía*” (Lago, 2001,6) El **Diccionario de la literatura uruguaya** manifiesta sobre este cuento: “*Lago encontró una veta impar por la cual transitar novedosamente su literatura; la iracundia, la vivisección de sus personajes con su incontenible confesión en primera persona que estos adoptan, y la inicial (hasta entonces y, casi, hasta ahora) liberación de un tabú que rige en la literatura uruguaya: el uso de palabras fuertes o gruesas en la creación literaria*” (T.II, 11)

Jorge Ruffinelli en el artículo titulado “*Avidez por el presente*”, que se publicó en el **Semanario Marcha nro. 1602**, del 21 de julio de 1972, refiriéndose al nivel lingüístico de este relato dice que emplea un “*explosivo lenguaje con que analiza las miserias de la burguesía*” (29)

En este cuento hay numerosos aspectos que buscan denunciar mediante las acciones de los personajes, un tipo de vida que pertenece a modelos tradicionales, que se encuentra resquebrajada. El tipo de relaciones entre los géneros que presenta este texto, demuestra los dobleces de un momento histórico que tiene que superarse, y Lago estaría preanunciando la importancia de su disolución, para que otro tipo de relaciones entre géneros pudiera surgir.

La transgresión que implica escribir sobre la sexualidad femenina y la represión en la que se inscribe, constituye un juego entre el género y el poder, siguiendo a Foucault: “*Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada.*” (2008, 12).

La protagonista es una joven caracterizada por su belleza y su ser dual referido al modo de llevar su vida e identidad, mientras su conciencia distingue perfectamente la diferencia entre lo que siente y lo que debe hacer. Su madre ha propiciado su enlace con un joven al que no ama, pero que podrá brindarle un buen pasar económico: *“Mamá, ...suspiró y dijo “los sacrificios que se hacen por los hijos”, porque yo no me había casado todavía y en consecuencia escaseaba el dinero y el traje debe pagarlo la familia de la novia, es la costumbre, es lo correcto aunque la familia de la novia viva en la más solapada miseria dignificante” y “ el encaje cuesta una fortuna pero igual, igual se lo voy a comprar aunque tenga que empeñar la plaqueta de mi madre muerta”..Ah, vieja zorra, sabías que te lo ibas a cobrar con ganancias, lo sabías” (28)*

Esta narración emplea el monólogo interior de Laura que recuerda los comentarios de su madre para manifestar sus más profundas emociones acerca de la falsedad en la que vive, y su sentimiento de infelicidad en torno a su modo de vida. El ascenso social está signado por vía del matrimonio y del engaño con el consiguiente beneficio económico del resto de la familia.

El problema radicaría en la sujeción del sujeto femenino, que se encuentra subordinado al sujeto masculino. Cuando se inicia la relación marital, el sujeto femenino perdería parte de su libertad, y quedaría ligado a lo que significa el poder del sujeto masculino, quien predominaría en la relación. En este caso, ese vínculo de inferioridad de la mujer respecto al hombre, queda enfatizado por la disparidad económica de la que parte el matrimonio.

Su vida se transforma en un juego en el sentido de que no es real, sino ficticia, con la exigencia de saber y seguir las reglas, para ganar. La representación y falsedad se produce por parte tanto del personaje femenino como del masculino: *“Resolví mi papel de joven núbil tan a la perfección como él había resuelto el de novio correcto y biennacido”.* (32)

Es un juego de máscaras, donde desde el noviazgo y posteriormente al entrar en el matrimonio, significó situarse en el mismo, y no poder salir del rol que se supone obligatorio. Es el molde al que deben ajustarse para sobrevivir, según este tipo de concepción marital clásica: *“Alberto miserable...Querías mantener hasta el fin tu papelito de novio formal. Ser novio hasta la noche de bodas...”* (30)

La separación entre lo que es el amor espiritual y el amor físico, que ya desde la Edad Media era diferenciado como “buen amor” y “loco amor” es jerarquizado por el

personaje femenino en su monólogo interior. Este comportamiento lo explica Barrán en **Historias de la vida privada en el Uruguay** donde sostiene que debía existir “*un orden matrimonial construido sobre una moral sexual rigurosa en la que las esposas e hijas de los hogares decentes debían ser mantenidas en una virtual invalidez sexual*” (67)

La ruptura con la forma escritural tradicional en el monólogo interior de Laura refleja por una parte el devenir del pensamiento, y por otra, el énfasis en los insultos que transgreden no sólo la norma gramatical, sino también de lo que está bien escribir o decir, apropiándose del empleo masculino del lenguaje. La metáfora utilizada posteriormente para denominar al marido “*Gran Marido gerifalte*”, el uso de la mayúscula en vez de agregarle importancia, se la resta, por el sentido de la ironía generada. Gerifalte designa a un ave rapaz de gran tamaño, es el halcón más grande que se conoce, y metafóricamente alude a la apropiación violenta e inapropiada, que realiza el ave carnívora de puntiagudos pico y uñas, asociada en este caso a la toma de posesión de la esposa. La imagen del ave de rapiña continúa posteriormente con el neologismo *Liceagudo*, que uniendo los significantes licenciado y agudo, genera un nuevo significante con un nuevo significado, que trasciende los significados de ambas palabras, e incluso asimila la de ojos de lince, que son los de vista muy certera, como el gerifalte, que no se equivoca al elegir su víctima.

Más adelante, se refiere a la conducta del novio con la que va a ser su “*Respetablesposa*” escrita con mayúscula, genera a nivel visual una ruptura y deconstruye el “respetable esposa” donde los dos significantes separados se convierten en un significante solo con el significado de ser un sujeto que tiene que jugar un rol fijo dentro de la sociedad. A través de la unión de palabras, fagocitada de las Vanguardias, genera un nuevo significante, provocando un nuevo sentido al neologismo que se explaya en varios nuevos significados que connota la crítica a la posición subalterna de la mujer con relación a su marido, y a su papel dentro de la sociedad; porque no es digno de veneración lo que es falso, lo que implica una actuación. El significado de lo que representa la palabra respetable y la imagen de esposa quedan disminuidos porque se cuestiona el valor que las legitima por medio de la norma, ya que pasan a ser lo denigrante que se condena.

Desacraliza así el sentido del relato del casamiento feliz, transgrediendo en más de un aspecto al denunciar la falsa imagen, pues está descubriendo explícitamente la

doble moral del novio. Se manifiesta aquí una diferencia categórica respecto al deseo según el género al que pertenezca el individuo. En este sentido Butler se refiere a lo que es el deseo relacionado a la carencia o falta, asociado a lo que significa el disciplinamiento de la persona, ligado indisolublemente al género. El deseo siempre es algo que no se posee y que brinda la posibilidad de una conquista, que queda ligado a un círculo que implica la carencia y la adquisición. La negación del deseo, como privación queda estrechamente ligada a la conformación del sujeto, según Butler, pues *“el sujeto no precede al deseo, sino que lo deseado conforma esencialmente al sujeto”* (Casale, 2006, 75). El deseo del personaje femenino en este caso queda subordinado a la razón, quedando relegado a la marginalidad, lo innombrable, lo que debe ser reprimido para ser aceptada socialmente según las rígidas normas de la época. El texto de Lago desacraliza a la vez varios elementos: a nivel lingüístico: el empleo de neologismos, y el uso de la variante más vulgar del lenguaje, mediante el empleo de palabras inusuales para el género femenino; a nivel de las acciones: la imagen de la mujer carente de deseos, y la imagen intachable del novio, descubriendo sus instintos.

Más adelante, la protagonista acepta su responsabilidad en lo que la llevó a este infeliz matrimonio refiriéndose a un novio anterior significativo para su vida llamado Ernesto: *“tenés miedo a quedarte, Ernesto; de enfrentar lo que está aquí, cerquita... La miseria, por ejemplo. Y además, no confías en tu arte”* (35). Donde se combinan varios temas, por un lado el deseo de un ideal por parte de Ernesto, por otro lado, la falta de fe en sí mismo y en su propio talento, que es lo que reprocha Laura y la falta de valentía para enfrentar la vida juntos

Esta confrontación verbal va en aumento, hasta que llega la violencia física: *“Sos un cobarde, Ernesto”*. *“Sí, sí, lo soy, pero no más que vos. Vení conmigo, a ver: dejá tu casa, atrevete”...* *“Tengo miedo pero no se lo digo: le digo, en cambio que lo desprecio, que me dan asco sus desplantes, que no voy a volver. Me abofetea”* (35). Lo que sucede como mimesis de un momento histórico de gran incertidumbre política, pues refleja el momento anterior a la dictadura. Ella quiere animar a su compañero a realizarlo, como lo señalan los verbos, en segunda persona del singular del modo imperativo, el último con empleo del pronombre enclítico. En definitiva, no es uno de ellos, sino ambos, que se encuentran aletargados, en esa desazón de no saber cómo actuar ante la situación histórica vivida.

Se alejan, y por ello Laura decide luego estar con Alberto: *“Es necesario que yo sea feliz y que no era feliz con Ernesto; que debo procurarme otro hombre, si “procurármelo”; que urge encontrarlo para mi madre, para mi padre desechohumano, mi abuelo paralítico, mi hermana fea y sobre todo para vos, para vos grandísima farsante, a quién vas a engañar, a quién. Pensaste, si en medio del naufragio, que la felicidad no se hacía en un camastro desvencijado sino en un lecho color de oro: que la felicidad era dorada, biendorada”* (37).

La idea sobre la felicidad está asociada directamente al dinero mediante el adjetivo *“biendorada”*; y parece ajena a todo tipo de esfuerzo o conquista individual. Significa algo que se recibe de una forma pasiva, sin que el ser participe o deba conseguir mediante algún tipo de superación personal. La cobardía, la pasividad, la inactividad son los elementos que han rodeado la vida de la protagonista femenina Laura. En cierto sentido hay una traslación de la culpa a sus familiares cercanos, pues es consciente que esperan de ella un tipo de matrimonio, una clase de relación con el otro género y un comportamiento ligados a la moral formal tradicional y al uso social estatuido.

Se destaca el reconocimiento interior de su costado social e hipócrita por medio del empleo de los pronombres enclíticos de primera y tercera persona del singular respectivamente: *“procurármelo”* que significa conseguir por y para sí misma un hombre con *“manos abarcadoras y seguras, garras constuyemundos, destrozamundos, porque son mundos armados a resorte por ellas, dominados por ellas, de ellas.”*(37), como dice más adelante, en la misma página. Sería el mundo que se deconstruiría relacionado directamente al contexto uruguayo de *“la Suiza de América”*, de bonanza económica anterior a la dictadura, que se desintegra, en relación a los valores, usos y costumbres transformados en arcaicos, justamente porque el momento histórico estaría cambiando.

El hecho de que busque un marido con esas características lo hace a Alberto intercambiable con otros hombres que tuvieran su misma perspectiva de vida y su mismo nivel social. Por lo tanto, él se transforma en un objeto, puesto que ella ha buscado un hombre que sea *“construyemundos, destrozamundos”* es decir, un ejemplar masculino que cumpla con ciertos parámetros de conducta que puedan asociarse a un mundo social determinado, y que pueda brindarle un cierto bienestar económico. De nuevo la construcción de un nuevo significante despliega en ambas palabras

significados nuevos, puesto que el que construye un lugar de felicidad, es también en este caso el que destroza sus ilusiones de fantasías vanas.

Por otro lado, una fase de sí misma se auto condena y se martiriza, como señala el verbo en segunda persona del singular del pretérito perfecto simple “*Pensaste*”. La protagonista siente la necesidad de finalización de ese mundo, que implicaba la subordinación de ella a su marido, sin un ideal sobre la conquista de sí misma y la libertad para su ser.

Se refiere a otro tema prohibido que es el de las relaciones extramaritales, situándose en los bordes del poder central, al criticar y desvelar determinado tipo de comportamiento social.: “*Esteban... Hermosa sonrisa debajo de bigote de oro... Cuatro años de matrimonio y cuatro amantes dorados, como mis días felices.*” (30). Laura traiciona a su marido, que es una persona de prestigio dentro de la sociedad, escinde ese mundo destruyendo a su familia; abriendo dentro del juego en que está inserta, otro, que es el juego de la infidelidad.

La disolución de un mundo perfecto, de un ideal familiar que queda destruido por la falta de comunicación en la familia de Laura: “*Sensible pero incapaz de comunicarme con el mundo. ... Con qué mundo, ... ibas a comunicarte, qué mundo hecho de añicos bien juntados, pegados a un mosaico policromo, pero detrás, detrás de la pantalla de colores, “mové el calidoscopio, Laurita, y se formarán flores, corazones, rubíes y esmeraldas”, decía el Abuelo y sólo veía monstruos, “sólo veo ojos de bicho, Abuelo, y cuernos de rinoceronte*”. (31) Dentro del monólogo interior se alternan varias personas que otorgan el dinamismo al fluir del pensamiento: la de su propia visión señalada en el empleo del pronombre enclítico de primera persona dentro de la forma verbal no conjugada “*comunicarme*”; la de la segunda persona del singular mediante el empleo del pronombre enclítico “*comunicarte*”; la del recuerdo de lo que le decía el abuelo, en modo imperativo, empleando la segunda persona del singular “*mové*”; y por último su respuesta en primera persona del singular. Se encuentra una forma de demostrar el interior del personaje femenino mediante la invención de nuevas jugadas de lenguaje que permiten ver tanto la oscilación interior como el proceso de auto reconocimiento y evolución de su pensamiento. A nivel escritural el empleo de la argumentación mediante nuevas reglas de juego lingüístico es utilizado para legitimar la validez del razonamiento sobre una nueva realidad.

Esa visión abarcadora del “*mundo*” donde ella se ubica en un lugar de importancia superlativa, es en definitiva su círculo social, o quienes presuntamente estarían dispuestos a ver y juzgar sus acciones. Lo que se cuestiona es el conjunto de normas y valores del sistema social en sí mismo, que ella percibe como deshaciéndose y multiplicándose en pequeños fragmentos. Se encuentra aquí la alienación de Laura, la imposibilidad de comunicación. Ese nuevo mundo escindido es lo que en el recuerdo y dentro del fluir interior, asocia al movimiento del calidoscopio, y a su mágica creación de sorprendentes formas. El Abuelo la remitía a un mundo mágico de imágenes agradables, asociadas al contexto del mundo perfecto del Uruguay de prosperidad, donde los límites eran claros y la ilusión era permitida. Pero en seguida, y trayendo el recuerdo de la fantasías del abuelo al terreno de la realidad por ella experimentada, asocia las figuras a los monstruos³², los bichos y los rinocerontes, todas imágenes simbólicas de potencias inferiores relacionadas a la exaltación de los deseos, de la imaginación, y en este caso, también a lo desconocido, lo que provoca miedo y desazón.

Se encuentran aquí por medio del calidoscopio la confrontación de dos tipos de razonamiento, que corresponderían uno a una mentalidad tradicional (el del Abuelo); y otro a una mentalidad correspondiente a las nuevas generaciones de la época (el de Laura). Mientras el Abuelo está razonando según un parámetro fijo, estático y representativo de valores desgastados, Laura intuye ya la destrucción de ese mundo, que percibe caído a pedazos, y sólo ve monstruos. Así, se deslegitima un mundo fantasioso y se trae por vía de un personaje femenino la más difícil realidad, de cambios y formas imprevisibles asociadas a lo desconocido y cambiante de la época.

La cualidad de aportar mundos ficticios diferentes, que es lo que proyecta este personaje al querer un mundo distinto, implica la crítica de los fundamentos del sistema tradicional por una parte y por otra un deseo de destrucción de lo unívoco, lo homogéneo, un deseo de mutación en lo heterogéneo y fragmentario. La trama del relato prosigue con la referencia a otra relación extramarital de Laura con un joven músico, donde se llega a la violencia verbal: “*Gritó “¡Borracha!” Me mofé suavemente: “Ne-ne-de-ma-má.....!”*”(40). La descripción del encuentro está relacionada a la lucha: “*Como dos enemigos que se ahogan en el mismo mar y deben asirse uno al otro.*”(40).

³² **Monstruos:** “*Símbolos de fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las “potencias no formales. En el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse “como el volcán en erupción” y surgir por la imagen o la acción monstruosa. Simbolizan también, según Diel, una función psíquica en cuanto trastornada, la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo las intenciones impuras.*” (Ciriot, 314,315)

Donde el símil se refiere a la confrontación entre adversarios, y la imagen del mar, que según Cirlot, simbólicamente se vincula a las aguas en movimiento, la fuente de la vida y final de la misma. El sentido de la muerte viene asociado al verbo “*ahogan*” en tercera persona del plural involucrando a los protagonistas en una imagen que genera también el sentido de la vida, pues ella queda embarazada de esa brevísima relación.

La búsqueda de amor por parte de Laura quizá sea más comprensible con las palabras de Beauvoir: “*La mujer sólo se acepta inesencial a condición de encontrarse esencial en el seno de su abdicación. Al hacerse objeto se transforma en un ídolo, en el cual se reconoce orgullosamente, pero rechaza la implacable dialéctica que le inflige volver a lo inesencial. Quiere ser un tesoro fascinante, y no una cosa que se toma. Le gusta aparecer como un fetiche maravilloso, cargado de efluvios mágicos, y no encararse como una carne que se deja ver, palpar y matar...*” (100)

En el relato del parto de este hijo, se hace referencia al dolor y al intento de convencer a la mujer de que podía no sentirlo, mencionando el difundido libro **Parto Sin Dolor** cuya primera edición data del año 1942³³: “*“Agudas contracciones en el bajo vientre...” dice el Doctor que dicta las clases sobre Parto Sin Dolor.*” ...*Echase fuera una misma, darse vuelta como una media, lanzar el revoltijo interior violentamente contra la cara atenta del médico que espera.... “Ya veo la cabecita...”* (40).

Se encuentra una contraposición entre lo que siente el personaje femenino con la visión masculina del parto, exterior al proceso, denotando la incompreensión del mismo. La crítica de Lago, que denuncia la abstracción de la identidad femenina, la ignorancia sobre lo que está viviendo en la visión del personaje masculino que considera la mujer como un ser simplemente biológico ignorando la violencia de significación tan profunda y sagrada del nacimiento de un hijo. La visión de la mujer como un ser generalizado, es decir, no como una comprensión de identidad, sino como un intento de explicación del que se considera poseedor de cultura que califica, juzga exteriormente, como si fuera capaz de entender a la mujer sin escuchar su propia voz.

³³ Este libro fue leído por algunas de las mujeres de esa generación como guía confiable antes de dar a luz. La edición consultada es la del año 1958. Se percibe por antiguas fotos en blanco y negro, lo alejada que estaba la ciencia de esa época y el saber científico de la comprensión femenina tanto del parto como de todo lo que concierne a lo biológico femenino. Se encuentra preocupación ante lo desconocido en el autor Grantly Dick Read: “*Hay tanto para ver y aprender en su presencia, tanto que me resulta imposible comprender o explicar, tantas cosas que me hacen comprender las limitaciones de mi propia capacidad.*” (38). Se distingue la diferencia de lo que son los libros actuales sobre el embarazo y el parto y sobre todo, de los adelantos científicos, que en el presente, con la amniocentesis aporta la ventaja del conocimiento de enfermedades cromosómicas y la ecografía 3 D, que permite conocer hasta la cara del bebé antes de nacer.

Este tipo de posturas es lo que Benhabib, señala como un “otro generalizado” que se diferencia y distingue del “otro concreto”. El otro generalizado implica la ceguera epistemológica del otro concreto. Significa que bajo las condiciones del velo de la ignorancia el otro desaparece. Es decir hay en la visión del otro generalizado el reconocimiento de derechos, pero no se encuentra la captación de la historia del individuo involucrado ni sus emociones.

Se encuentra en Lago la asunción de la identidad de la voz femenina, que sin temores expone los más ocultos sentimientos de la intimidad. Cuando apareció *Días dorados de la Señora Pieldediamante*, “revolucionó la aldea” de los años 60, reconoce la escritora en una entrevista publicada en la Introducción de **Trajano**, realizada por Alejandrino Castro. “*Pienso que fue, fundamentalmente, por ser un discurso estallante y sin aparentes inhibiciones, donde una mujer- como también lo dijo entonces la crítica- se atrevía a usar, en medio de un lenguaje de metáforas y símbolos, las “malas palabras” más fuertes. Y las ponía, además en labios de una señora de “sociedad”*” (15)

Si se contrasta este texto, que reproduce el parto por medio del recuerdo del monólogo interior; con el relato del parto de Sinforosa en el capítulo XXXVI en **Ismael** de Eduardo Acevedo Díaz: “*La fiera amazona no podía arredrarse ante un fenómeno natural como el que sentía operarse en sus entrañas de indígena bravía. /Arrojóse sin ayuda del caballo, en un trecho de verde y abundante gramilla, casi encima del borde del arroyo, ...levantóse la pollera corta...Por dos veces creyó triunfar, y otras tantas se retorció...Algunos minutos, quedóse inmóvil, como muerta. Luego se estremeció, ... volvió a aferrarse al tronco hasta hacerse un arco, y de pronto, lanzó un grito, echando a un lado a cabeza. Algo se removía al alcance de su brazo en medio de vagidos; mas Sinforosa, dejóse estar quieta por largos momentos. Sabía ella bien que lo que allí se movía era un criollito berrendo en negro.” (190)*

Aquí el narrador externo, por medio del alejamiento de la tercera persona del singular, totalmente ajeno a lo que es la vivencia del parto, lo relata animalizando a Sinforosa, asimilando la mujer- objeto, a la naturaleza incomprensible. Es el triunfo de la sabiduría instintiva en la más alienante soledad, ya que nadie la ayuda, y el acto adquiere la valentía de la fuerza extraordinaria de la mujer que en medio de la batalla dio a luz a su hijo. La comparación “*inmóvil, como muerta*”, se refiere a los momentos entre las dolorosas contracciones que se adquiere un estado de somnolencia, que oficia

de tregua antes del siguiente latigazo interno de la contracción. La quietud del final se refiere a la expulsión de la placenta, posterior al nacimiento del bebé. Es un relato simplificado, asociado a una brevedad inexistente pues el proceso suele ser extenso, mostrando a la protagonista asociada a su circunscripción dentro de la naturaleza. En el texto de Lago cuando se refiere a la visión del médico, y en este, se perciben aspectos de la visión masculina de la mujer encontrándose: la animalización, la asociación a la naturaleza y el instinto en contraposición al raciocinio. El texto de Acevedo Díaz no presenta ni siquiera un otro generalizado, sino una animalización total de la mujer, que, cosificada parece no tener alma, ni sentimientos por el momento que está viviendo, pues se podría haber relatado de igual forma el nacimiento de un animal. La ignorancia de sus derechos, emociones, vivencias y de su identidad como ser humano es total.

Las diferencias entre el relato de Acevedo Díaz y el de Lago van de la distancia de la mujer – objeto, animalizada a la asunción de la voz femenina, como mujer sujeto; de la soledad y la naturaleza a la presencia de la asistencia a la embarazada. En la obra de Lago, por medio del monólogo interior, la mirada íntima, desde la propia vivencia del sujeto mujer, que está además unida al recuerdo del personaje, y la asimilación como parte de una circunstancia de importancia dentro de la vida. En antítesis con el alejamiento y la falta de comprensión total del acto de dar a luz, pues el narrador desconoce totalmente lo que siente Sinforosa, sólo se la muestra como una cosa, no como la protagonista de una historia de vida, en una descripción exterior y distanciada.

El relato del nacimiento cobra un valor por mimesis de testimonio del momento de los sentimientos femeninos en tan difícil trance. Es algo que tendría que formar parte de la memoria colectiva de la sociedad, en base a testimonios personales, que ha quedado silenciado por el poder masculino. La historia de mujeres es prácticamente inexistente justamente por la exclusión de su voz de la memoria colectiva.

Siguiendo con análisis del cuento de Lago, Laura siente que es una forma de venganza que el niño sea de otro y el personaje Alberto parece no sospechar nada de ella: *“Mi segundo hijo...Rubio. Qué broma. Alberto, qué inesperada mueca del destino, qué solapada ironía para tus veleidades virilescas. Rubio y frágil, con suaves manos de violinista. El varón que anhelabas...”, “Felicitaciones, amigo”. Y él, ya en casa: “Pero mire que salirnos un hijo rubio... Los caprichos que tiene la naturaleza”*. (41) Ella no

responde, demostrando la traición en forma solapada, que él no percibe, o quizá haya decidido ignorar y permanecer ciego a las señales de Laura. Se cuestionaría en este texto la importancia del linaje, exponiendo la ajenidad a la creación del género masculino, reubicándolo en un segundo plano respecto al género femenino. Sería un reclamo del derecho de resignificación de la mujer dentro del papel de la concepción y de la alteración de valores sobre la herencia.

Se relata lo difícil de los días posteriores al parto, desde el punto de vista femenino. El cansancio devastador de la mujer, la angustia, el sentirse débil para las urgentes necesidades del recién nacido quedan plasmados en Laura que es una antítesis de la heroína, y comienza a beber enseguida de haber dado a luz: *“Alberto pretendía aconsejarme: “no deberías beber; estás débil; no te conviene entregarte al vicio”* (41).

La madre como siempre la enjuicia: *“Pero endosarle un hijo de otro...”* *Me reí. Se fue, furiosa porque había comprendido que ya no me preocupaban demasiado sus amonestaciones desinteresadamente maternales.”*(42) El lenguaje metafórico relacionado a los cheques, es significativo en cuanto a la visión de vida de la madre, que siempre está relacionada al valor de intercambio del dinero.

La tercera relación extramarital de Laura es un deportista, *““Mirálo, Laura:... El profesor de natación de los nenes.”... “Luminoso como un dios griego. ...Se ofrece cortésmente para enseñar natación a nuestros chicos”* (43). En este fragmento se encuentra una traslación de la valoración femenina sobre lo masculino de sujeto a objeto. El símil señala la semejanza entre la luz, asociada siempre a lo positivo y su hermosura cercana a la divinidad.

Continúa el relato refiriéndose a su madre y su esposo: *“Ellos se entienden... Mofeta y lince: ambos mamíferos carnívoros, ambos fauces hediondas. Se sobrentendieron siempre, en realidad, para sus turbios enjuagues inconfesados.”* (44). El empleo de las metáforas subrayadas, animaliza a la madre y al esposo respectivamente, y denuncia el previo arreglo del matrimonio y quizá de otros asuntos económicos o familiares no especificados. En este fragmento, la protagonista se percibe a sí misma como una víctima, autoexcluyéndose, siempre dentro de su monólogo interior.

El texto termina con el suicidio de Laura, que luego del aborto, del que iba a ser su tercer hijo, de su relación con Alexis. Ese suicidio podría ser considerado a nivel simbólico como el fin de un tipo de imagen femenina, un tipo de modo de ser y

entender la vida. La ruptura con la dependencia económica dentro del matrimonio, la necesidad de una profesión u oficio para que la mujer pueda conquistar su independencia. La necesidad de la libertad de la mujer al planear su familia y la conclusión de la doble moral, los ocultamientos e ideas arcaicas sobre las relaciones de género.

Este texto anunciaría la necesidad del nacimiento de una mujer diferente; pero la protagonista, no encuentra mejor solución que el suicidio. La protagonista analiza diferentes alternativas mediante el empleo de varias preguntas retóricas: “¿*Abrazar una causa? ¿Volver al arte? ¿Trabajar? ¿Ganar mi dinero? ¿Estudiar? El universo se hunde en una lama blanquizca e indiferenciada. Sólo una extensa llanura inabarcable y, sin embargo, tan próxima, tan piadosamente devoradora...*” (47) Se mencionan las opciones que posteriormente van a constituir la solución de las mujeres de las generaciones venideras. Pero Laura se encuentra tan sumergida en su tipo de vida que no encuentra el valor para una solución práctica, ligada a lo real, como sería tomar alguna de las opciones planteadas en las interrogantes. Sólo se decide a suicidarse, que en realidad, significa una resolución mucho más trágica que las otras, pero que provoca la liberación de sus conflictos.

4) Hacia la disolución de la mujer objeto: *Ninfas: pasión y muerte*

El cuento *Ninfas: pasión y muerte* apareció por primera vez en la *Revista Hispamérica* en el año 1978, también figura en la colección de cuentos **Días dorados, días en sombra**, 1996; y es la versión que se seguirá. Este cuento es una modificación de *No esa clase de ninfas*, que apareció en la colección de cuentos de **Detrás del rojo** de 1967.

No esa clase de ninfas relata por medio de un personaje femenino y a través de fotografías, las diferentes etapas de su vida. *Ninfas: pasión y muerte* presenta la contraposición de dos imágenes de mujer, una es la narradora protagonista y la otra es una víctima política del régimen dictatorial. La narradora va alternando su relato personal, con el recuerdo de su asistencia al velatorio de la joven mujer. Toda la parte del relato del personaje femenino coincide en ambos textos, salvo contadas diferencias y en el desenlace.

Desde el título *Ninfas: pasión y muerte* encontramos una imagen relacionada con la mujer; y la asociación a la concepción cristiana de la pasión y muerte, tradicionalmente empleada para la referirse a los tormentos y muerte de Jesús. La ninfa³⁴ es metafóricamente la mujer joven y bella, que se asocia a las deidades fabulosas que habitaban en las aguas, los bosques, y otros lugares naturales según la antigua mitología griega. Simbólicamente la ninfa³⁵ se refiere a aspectos del carácter femenino del inconsciente, que el título anticipa como un proceso de disolución y finalización.

Comienza el texto con el relato de una narradora personaje que observando el álbum familiar de fotografías cuenta su vida a una segunda persona que no se define pero posteriormente se dice que es el médico. Es un quiebre con la narración omnisciente tradicional, pues la narradora personaje aporta el punto de vista personal, en este caso, la visión de sí misma y la ponderación de su vida a lo largo del tiempo. Se emplea el recurso de flashback ya empleado y definido en el análisis de la obra anterior.

La acción transcurre a través del recuerdo que comienza en sus primeros años de vida, y la reflexión sobre el tópico del “tempus fugit”, del tiempo que transcurre y deteriora la imagen exterior, que las fotografías mantienen en su fría impresión: “...un álbum familiar se convierte en un documento maligno al revelarnos, simplemente, que el tiempo ha pasado. Esto lo saben bien las mujeres que han sido hermosas y que aceptaron fijar allí, en las hojas de cartulina, parte de su vida en una relativa crucifixión en una disimulada vía crucis que la vanidad, acicateada por el ansia de perduración (perduración en la belleza, únicamente) ignora, quiere ignorar cuando cae en la trampa” (81). Esta es la primera y más elemental asociación con el título, *Ninfas pasión y muerte*, es decir, el significado de la palabra ninfas, ya detallado arriba, unido a su pasión y muerte. La pasión, por antonomasia unida indisolublemente a la idea de Cristo, sobre sus tormentos y muerte. Es un rasgo de profunda transgresión el hecho profano de unir a la belleza femenina y su desvanecimiento en el transcurrir de la vida, la idea de lo sagrado de los tormentos de Jesucristo. Pero, además existe un plano simbólico, más profundo, que es el de la disolución del tipo de mujer al que hace referencia este texto, es decir la muerte de la mujer solamente valorada por su belleza.

³⁴ **Ninfa:** I) “f. Mit. Cualquiera de las fabulosas deidades las aguas, bosques, selvas, etc, llamadas con varios nombres, como dríada, nereida, et. 2. fig. Joven hermosa” (Diccionario de la R. A. E., tomo II, 1440). II)

³⁵ **Ninfa:** “La palabra griega *nymphé* significa “recién casada” y también “muñeca”. Las ninfas que acompañan a algunas deidades míticas representan las ideas accesorias de ese dios. ...Por esa relación con el elemento acuático, son ambivalentes, y lo mismo pueden presidir los nacimientos y la fertilidad, que la disolución y la muerte. En el plano psicológico y dentro de su teoría de la individuación, Jung considera a las ninfas aspectos del carácter femenino del inconsciente, aspectos independizados y fragmentados...” (Ciriot, 1997,331)

La muerte de la mujer objeto, obediente y dócil en oposición a la surgente mujer sujeto, dueña de su vida, de sus decisiones y poseedora idónea de su libre albedrío.

La imagen de la mujer en la primera etapa de su vida: *“Esta soy yo cuando tenía cuatro meses ... Desnuda... aunque muy cuidadosamente colocada de lado ... Mamá se ha ocupado de obtener esta posición con especial esmero.”* (81-82)

Se encuentra la asunción de la mujer definida en primera instancia por lo corporal que fija su identidad, relacionada a un determinismo biológico. Se define pero a la vez se oculta expresamente en la foto, planteando un rasgo cultural debido al pudor de mostrar la intimidad de la niña. Esto forma parte de la construcción cultural de la mujer, y se deben considerar algunas de las diferentes posturas acerca de este tema.

Ya en la introducción de la tesis se hizo referencia al género y su relación con la construcción cultural o social de la mujer. Profundizando sobre este tema, y sobre cómo se construye el género, es que se podrá entender lo que está sintiendo Mónica, como representación de la mujer de esa época. Ya se dijo que el género reproduce el sistema patriarcal imperante, otorgando al hombre el espacio abierto y público y relegando a la mujer al espacio cerrado de la casa.

La sociología feminista ha estudiado los mecanismos que rigen este proceso de reproducción del sistema androcéntrico. Se considera que *“la mayor arma psicológica del patriarcado”*, que garantiza *“universalidad y longevidad”* está dada por: 1) *“el sistema coercitivo y represivo de los sistemas de los sexos”* 2) *“la dominación masculina a partir de la idea de consenso”* (Amorós, 1992,71).

Todas las teorías afirman la obligatoriedad de seguir la norma que se trasmite de forma tanto consciente en algunos casos, como de forma inconsciente, desde que nace la persona. Cada una de ellas, prioriza distintos aspectos, menciono algunas: Las teorías marxistas feministas enfatizan *“el apoyo mutuo de los sistemas capitalista y patriarcal en el sostenimiento de la opresión femenina”*. Las teorías medioestructurales sostienen que *“las diferencias entre las actitudes y conductas de hombres y mujeres tienen su génesis en el ejercicio de papeles sociales diferentes y desiguales.”* Mientras que las teorías de la voluntariedad o del consenso, explican que las mujeres son inducidas a desear aquello que se exige de ellas.

El hecho es que la persona nace dentro de un sistema de dominación de ciertos valores donde lo masculino es jerarquizado, y ello le hace percibir el mundo de

determinada manera, según al género al que pertenezca el individuo, según los parámetros socioculturales e históricos en los que nació.

La teoría feminista neofreudiana enfatiza la relación de los seres con sus padres en los primeros años de vida dice que se produce una diferencia entre la niña y el varón: *“La identidad masculina se forma a través de la separación; así, los hombres, posteriormente en su vida y de un modo inconsciente, sienten que su identidad corre peligro si establecen relaciones emocionales estrechas con otros. Sin embargo, las mujeres sienten lo opuesto: la ausencia de una relación estrecha con otra persona supone una amenaza para su autoestima”* (74).

Las teorías de la socialización, acentúan el aprendizaje diverso según el sexo de la persona, desde los juguetes, la relación entre pares, todo lo que viene dado por la televisión, la familia y la escuela, provoca la reproducción de la desigualdad entre los géneros.

Las ideologías sexuales se refieren a lo que Hanna F Pitkin, define como metapolítica: *“La metapolítica incluiría las conceptualizaciones sobre los temas políticos, la naturaleza del individuo y la sociedad, etc. Las ideologías sexuales, por tanto, tematizan al varón como una identidad defectiva. ...el varón es el titular nominal o potencial de todo posible poder y la mujer la expresión del no-poder”*

(76). Agregando que los varones deben proteger a la familia, y las mujeres deben ser sumisas a dicha protección.

La educación se dirige a la uniformidad de los géneros, para que se cumpla la separación binaria entre los géneros: *“Los géneros “inteligibles son aquellos que en algún sentido instituyen y mantienen relaciones de coherencia y continuidad ente sexo, género, práctica sexual y deseo”* (Butler, 1999, 50)

Sobre la construcción cultural de la mujer, Butler plantea la relación entre el género y la interpretación del mismo: *“Cuando las teóricas feministas afirman que el género es la interpretación cultural del sexo o que el género se construye culturalmente, ¿cuál es el modo o mecanismo de esta construcción?”* (36). Según la interpretación de Simone de Beauvoir en **El segundo sexo** relacionado a afirmación de la construcción cultural sobre el determinismo: *“No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana”* (vol II, 13).

El análisis de Simone de Beauvoir, en muchas ocasiones acertado, sobre todo para los momentos históricos correspondientes a la primera mitad del siglo XX, en esta afirmación olvida que también el hombre no nace sino que se hace, se construye a lo largo de su vida. La idea de construcción cultural vale para los dos géneros en idéntica medida, existiendo una evolución histórica que marca diferentes construcciones culturales según parámetros variables.

Butler establece que algunos científicos sociales se refieren al género como “*“un factor”, o “una dimensión” del análisis, ...una “marca” de diferencia biológica, lingüística y/o cultural*” (38). Se prioriza la relación de oposición: “*el género puede entenderse como un significado que asume un cuerpo (ya) sexualmente diferenciado, pero aún entonces ese significado existe sólo en relación con otro significado opuesto. Algunas teóricas feministas afirman que el género es “una relación”, o incluso una serie de relaciones, y no un atributo individual*”. (39). Otras, se alían a Beauvoir, y dicen que “*sólo el género femenino está marcado, que la persona universal y el género masculino están fusionados, definiendo así a las mujeres en términos de su sexo y alabando a los hombres como portadores de la calidad universal de persona que trasciende al cuerpo*” (39).

La postura de Luce Irigaray aporta la idea de lo no representable: “*las mujeres constituyen una paradoja, si no una contradicción, dentro del discurso mismo de la identidad. ...Dentro de un lenguaje totalmente masculinista, ..., las mujeres constituyen lo no representable. En otras palabras, las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, ... el sexo femenino es un punto de ausencia lingüística, la imposibilidad de un sustancia gramaticalmente denotada...*” (40). Señala Butler que Irigaray invierte el argumento de Beauvoir y de Wittig, pues Irigaray sostiene que: “*el sexo femenino no es una “carencia” ni un “Otro” que inmanente y negativamente define al sujeto en su masculinidad. Al contrario, el sexo femenino elude los requisitos mismos de representación, porque ella no es ni “Otro” ni “carencia”.*” (41)

Vinculando estos conceptos con *Ninfas pasión y muerte*, se comprende el peso de la construcción cultural arcaica sobre la mujer, en la que se la asimila a un objeto. En este relato se enfatiza la mirada androcéntrica cuando la narradora personaje prosiguiendo su muestra de fotos dice: “*Mi padre ha tomado la instantánea: inmóvil he aceptado la posición que me pedía y así he retenido el aliento y el tiempo en una*

complaciente sonrisa infantil; por esa época continuaba, si comprenderlo, mi aprendizaje de “la pose para el otro”; la compostura es para él, para mi padre” (84)

La importancia del padre, lo que él constituye como mundo referencial y de valores en relación a la diferenciación cultural de los géneros, se despliega a partir de la foto tomada por él y del recuerdo que se tiene de la actitud ante la misma. La foto como imagen que detiene el momento pasado de asunción del ser biológico de la hija, y su lugar como “otro”. La pose socialmente aprobada y su agrado al aceptarla con una sonrisa, sellan la legitimación de esa postura asignada por el padre. Lago parece detenerse expresamente en este pasaje, que unido al análisis teórico anterior, implica el poder del padre de otorgar a la hija una actitud asociada a lo social que a la vez legitiman su persona y su pertenencia al género femenino.

En *Ninfas: pasión y muerte*, el relato se intercala con el recuerdo de Mónica de otra mujer, muy diferente a ella: *“Flores...Desde muy temprano tuvieron para mí un significado especial...Flores como aquellas que me impresionaron una tarde, cuando las vi arder cercando el rostro de la estudiante a quien el día anterior habían baleado”* (84). De la contraposición entre las dos vidas, tan diferentes, por una parte la protagonista, centrada en sí misma, y en sus problemas, y por otra parte la realidad tan distante de esta joven que luchó por ideales y se ubicó de otra manera dentro de la sociedad. Este personaje remite al contexto histórico de la dictadura y las muertes que hubo por motivos políticos, como ya se señaló al comienzo de esta tesis. Muertes innecesarias de estudiantes que sólo defendían sus derechos, y que fueron cruelmente eliminados.

Jorge Ruffinelli en el artículo titulado *“Avidez por el presente”*, que se publicó en el **Semanario Marcha nro. 1602**, del 21 de julio de 1972, dice con respecto a la evolución narrativa de Lago *“desde 1967 su narrativa emprendió una nueva ruta o corrigió direcciones, ya no sólo se trata de hacer la crítica social a la burguesía rica sino de empalmar esta crítica con la actualidad política, que se absorbe rápidamente para volcarse nuevamente en la realidad iluminándola”* (29)

A lo largo de todo el texto, se realiza una evocación que remite a esta joven, y luego vuelve el relato, *“¿Puede ver a la madre de esa joven, muy tiesa diciéndonos a todos con extraña expresión de odio y orgullo: “Es mi hija asesinada”? Pero no, no me siga en este desvarío; volvamos a la serenidad del álbum recordatorio”* (84). Esto

indica otras formas de ver y sentir la vida, ligadas a una postura más comprometida con la gente.

Cuando la protagonista crece, parece haber un mayor cuidado en preservar su moral a través de su vestimenta, según lo que era generalmente aceptado para una niña de diez años y es el padre quien parece más preocupado por su ropa: *“Papá sostiene que se trata de un vestido indecente; mamá que él es ridículo y celoso. “¿No comprendes que es una niña, María Luisa””, argumenta él. “Todas las que intervienen en esa danza son niñas y bailan disfrazadas de claveles y sus padres se sienten orgullosos”... “Es una niña distinta...más alta...más formada... y unas piernas de mujer que...” Aquí pierde el aliento y vacila” “Estás celoso de tu hija”*

(85). Por una parte, en la inconsciente atracción del padre por la hija, que la ve más adulta de lo que realmente es, hay una implícita asociación al tabú del incesto, mediante el recurso literario de la reticencia. Por otra parte, hay una admiración que se relaciona al deseo de ser ella, es decir, a los celos por ser ella, a los que se refiere la madre. Se encuentra un deseo del hombre por la cualidad de ser mujer, invirtiendo el complejo de Edipo.

Cuando se refiere a la foto de los quince años, la presentación tradicional de la niña en sociedad está teñida del descenso social y la crítica a las apariencias:

“... estamos en la gran fiesta del “como sí”, todo se ha organizado de ese modo: “como si fuéramos ricos”, “como si se tratara de perlas auténticas”, “como si el traje de papá fuera propio...” (88-89). Lo falso, lo ostentoso, lo que no tiene relación directa con el ser, sino sólo con su exterior, que transforma a la mujer en sólo un objeto, es censurado aquí.

Se encuentra una deslegitimación del acontecimiento en la medida que implica la creación de ilusiones vanas en la protagonista, que imagina que en ese baile cambiaría algo en su vida, sobre todo con respecto a la relación con sus padres y la sociedad.: *“Mónica no ha podido escoger más que la moda italiana...el encaje que apenas vela su cuerpo para lanzarse, en su primer baile, a la sociedad de los hombres.”...mientras el Árbol, aparentemente resignado, inclina la cabeza y murmura, más para sí que para mí, “hijita, Mónica, mi hijita linda” (88-89). La metáfora pura del Árbol para referirse al padre, la utiliza en varias oportunidades. El Árbol³⁶ constituye un*

³⁶ Árbol: *“Es uno de los símbolos esenciales de la tradición....El árbol representa, en el sentido más amplio la vida del cosmos, su densidad, su crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de “vida sin muerte” se traduce ontológicamente por “realidad*

símbolo esencial que representa en el sentido más amplio la vida del cosmos, su crecimiento y proliferación, con su imagen vertical asociado al eje de la familia, a lo patriarcal como realidad absoluta, que por estar “*aparentemente resignado*”, va perdiendo su valor: “...*el árbol no ignora que su hamadriada³⁷ se le ha escabullido;... oh, padre, padre, árbol de árboles, allí en la danza descubro cómo se ha enfriado su sangre*”.... La narradora protagonista escribe debajo de esa foto: “*A mi padre querido con amor*”; esa frase que es una despedida a la vez que una despiadada confesión que ambos aceptamos y llamamos” (89). La hamadriada, se refiere a la protagonista como protectora del árbol, unida indisolublemente a él, según la referencia simbólica, pero aquí ha escapado del árbol que le pertenecía. Es la independencia, o por lo menos el deseo de la misma, la asunción de la libertad, por parte de ella, y la desacreditación de la imagen paterna, que ve como concluida, lejana, muerta, en la metáfora “*se ha enfriado su sangre*”.

La primera alusión a sirena, está al comienzo del texto cuando remite a la antigua costumbre de fajar a los bebés de ambos géneros: “*la faja con que vendaban por entonces a los niños pequeños y que mantenía tiasas y adosadas las piernecitas hasta los tobillos, -primer intento de sometimiento ante el cual, según comentaba mi madre, me rebelara a gritos...piense usted en esas piernas pegadas entré sí por la violencia del lienzo y recuerde un instante a las sirenas, o mejor aún, a las doncellas de los bosques, la legendarias hamadriadas, aquellas que para subsistir debían permanecer por vida adheridas a un árbol*” (82) .

El subrayado anterior se relaciona con la imagen paterna del Árbol como cabeza de familia. La necesidad de adhesión a un árbol sería simbólicamente la imagen de la antigua mujer propia de la modernidad, que se desea deslegitimar, y la imperiosa reglamentación del “deber de” permanecer unidas a *un árbol*, alusión metafórica al género masculino.

Desde el punto de vista simbólico la sirena³⁸ se relaciona con lo inferior, con la insatisfacción de los anhelos, que en este caso se cumple en Mónica, pues sus deseos y

absoluta”, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). El simbolismo derivado de su forma vertical transforma ...ese centro en eje.” (Cirlot, 1997, 89)

³⁷ Hamadriadas: “Son una categoría de ninfas de los árboles. Nacen con el árbol que protegen y comparten su destino. Se pretendía incluso que morían con su árbol. Por eso eran consideradas como seres mediadores entre los mortales y los inmortales. Viven largo tiempo, diez “vidas de palmera” es decir nueve mil setecientos veinte años”. (Grimal, 1999, 222)

³⁸ Sirena: “... Son también símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan.” (Cirlot, 1997, 419)

anhelos amorosos no llegan a colmar sus expectativas con su primera pareja, a pesar de que esta llega a durar dos años: *“Elegí para enamorarme a un Odiseo que me llevaba veinte años. Pero yo misma le inventé la leyenda. ...Vestida de liceal fui a visitarlo a su casa, una tarde, con la determinación de entregarme...y la sirena se sintió muy cansada cuando, de regreso, pensó que tal vez era como un bosque de corales en el fondo del océano”* (93) La comparación con el bosque de corales connota lo no valorado, lo atesorado pero oculto, significando la falta de valoración que sintió la protagonista.

La asimilación de la figura a la sirena posteriormente, se convierte en una metamorfosis permanente al casarse con su marido y tener familia. En este caso se encuentra una falta de deseo por el hijo que nace y muere a las pocas horas. *“Las hamadriadas engendrarán dulcemente, asidas a su árbol, las sirenas engendrarán dulcemente, fijas a su roca; pero no la mujerhamadriada o la mujersirena. No esa clase de ninfas. Esa engendrará con furia y parirá sin dolor...”* (97). Se encuentra la clasificación simbólica de tres tipos de mujeres, que sería la que desea a su hijo (hamadriada), y se encuentra unida al hombre (árbol), las sirenas que podrían entenderse como las que aceptan ciertos cánones tradicionales. Pero diferencia a un tercer tipo, la mujerhamadriada o la mujersirena, a la cual ella se asimila, y se considera como otra, diferente, asociando al título de la primera versión del cuento (*No esa clase de ninfas*).

El posterior embarazo no le provoca felicidad, sino por el contrario, la propia madre le inculca una idea negativa sobre dicho estado: *“Mi madre opinó que no debía incluir esa foto en el álbum, que esa mujer vestida con traje de embarazo no era yo.”* (97). El sentimiento de soledad en que se encontraba, genera un rechazo hacia su estado: *“Sola, descubría mi soledad que era la de una estrella moribunda. Y un caos de fantasmas se me encendía en el corazón al tiempo que mi cuerpo se moría de la cintura para abajo...”* (97).

“Fijese el rictus que han adquirido mis labios. ¿Soy o no la Granhembra que la familia necesita precisamente para eso; para que engendre sin placer; sacrificando por siempre mi sensibilidad femenina?” (98). Más adelante, luego de haber dado a luz y haber perdido al bebé que no pudo sobrevivir, confiesa al médico: *“Lo que ocurre, Doctor, es que no quiero ser mujer; me odio, odio al género, a la sociedad en que vivo, a la época en que tuve que nacer”* (100).

El rechazo de la protagonista hacia su género está estrechamente ligado a la época histórica, pues al estar embarazada se siente extraña a sí misma, no reconociendo su cuerpo modificado por la gestación. Su desamparo en esta situación, está jerarquizado por la metáfora pura “*soledad de una estrella moribunda*”, donde los sentimientos se corresponden a una construcción cultural que la priva de la verdadera alegría de la gestación de un nuevo ser. Mónica en realidad, no es que no quiera ser mujer, puesto que ya de joven dijo adorar su cuerpo por medio de la metáfora de considerarse una “*sirena*”, (92) sentimiento unido al esteticismo y al hedonismo. La protagonista se autodefine como sirena, hamadriada, y luego se convierte en mujer sirena. Mónica no tendría un problema de género, sino de época, ya que no quiere pertenecer a la generación que le ha tocado vivir, que es la que determina que la mujer deba comportarse siguiendo tabúes que estaban vigentes respecto a la embarazada.

Lo cuestionado aquí es la idea de género asociada a una construcción cultural femenina referida a modos de sentir, pensar y ver la vida, que impedía la libertad a la mujer en gran parte de sus actos, provocando la extrañificación de sí misma, volviéndose otra, por el hecho de estar embarazada.

El hecho es que ella no está conforme con su educación y con lo que se espera de ella, pues se rebela ante el aprendizaje cultural de su época que la ha dispuesto a estar casada, dependiente y sumisa ante el poder de su marido. Ha seguido las pautas marcadas por la sociedad, pero no se siente feliz con ellas, pues siente que tiene que ser una “*Granhembra*” (98), y se cuestiona sobre si ella cumple con ese requisito. Esta palabra inventada, que une dos significantes, crea un significado nuevo, realzado por la mayúscula del comienzo, implicando la crítica a lo esperado de su ser. En este contexto, no está asociado a la sensualidad, sino a la capacidad procreadora de la mujer.

La protagonista no siente ni quiere serlo, pero no ha tenido la libertad de elegir otra cosa, no ha tenido otra opción de vida, o no ha tenido el valor de desviarse de esa educación impuesta. Pues, como anteriormente expresó en esta extensa confesión que conforma el relato, su casamiento no parece regido por el amor, sino por la necesidad de cumplir con la norma de tener un marido: “*Mónica a la caza del hombre, de ese enemigo a quien es necesario atrapar, cautivar...*” (91) “*...hamadriada y sirena se fundían en aquella mirada insinuante y sensual con la cual, desde mi postura de novia, pretendía desafiar a los Demás, al Mundo*” (96). Es significativo como a través de varias obras se proyecta esa visión, como aquí, de la pose, la falta de sinceridad y la

preocupación por ella misma ante los demás, que queda bien claro en esta cita. Esta hipocresía que perjudica antes que a nadie a la propia protagonista, así como una visión de los demás exagerada marcada por las mayúsculas. El empleo de la alteración de los significantes para cambiar el significado, ya había sido empleado por las vanguardias, produciéndose una fagocitosis de este recurso dentro del texto por parte de Lago

Ese deseo de aniquilamiento de la protagonista refleja su necesidad de buscar su identidad, por eso dice que quiere salvarse, evadirse de lo que la sociedad le ha marcado para su género. Constituiría un problema de educación y formación cultural con las cuales ella por algún motivo, en lugar de adaptarse, en la instancia del embarazo, ha sufrido un proceso de alejamiento de sí misma, que la extrañifican de su ser y de la vida que lleva creciendo dentro. En lo que se refiere a esta construcción cultural de la esposa y la madre, dice Simone de Beauvoir en **El segundo sexo**: “Una mujer sola...es un ser socialmente incompleto; aunque se gane la vida, necesita una alianza en el dedo para conquistar la dignidad integral de una persona y la plenitud de sus derechos. ...” (Tomo II, 189). “En la maternidad la mujer realiza integralmente su destino fisiológico; ésa es su vocación “natural”, puesto que todo su organismo se halla orientado hacia la perpetuación de la especie.” (Tomo II, 273).Entonces, para Beauvoir, el hecho de casarse, así como el hecho de ser madre, es prácticamente coercitivo; y la rebelión de Mónica sería ante esa obligación.

El cuento termina con el relato de la protagonista de lo que hizo para anularse definitivamente, en una auto destrucción que simbólicamente implica la aniquilación de esa figura femenina sujeta a la autoridad y normas patriarcales: “descerrajé sobre mi abdomen dos balas que supe ubicar exactamente en las vértebras lumbares...desde entonces sólo puedo mover libremente una mano: la que ha vuelto, una a una, las páginas del álbum.” (103)

En **No esa clase de ninfas** se refiere a otra relación extramarital que también termina mal: “Ocurrió lo inesperado. Lo que pretendió dar vuelta el curso de mi vida, lo que de ningún modo cabía en el orden de nuestro universo...Un hombre apareció que comprendía la dinámica exacta de la rueda gigantesca y falaz donde todos estábamos engranados. Y así ocurrió otra vez el error y el fracaso...Vi partir a aquel hombre y no pude correr y alcanzarlo porque mis piernas estaban muertas” (122). El símbolo de la rueda y el engranaje connota la más absoluta imposibilidad de salir de la rígida estructura social y su funcionamiento. Este símbolo, al estar asociado al

movimiento perfecto pero, adjetivado como “*falaz*” implicaría la hipocresía en la cual la protagonista se siente sumergida.

La palabra fracaso correspondería a una concepción tradicional, pues emplea un criterio unívoco y total, a una relación que siente como finalizada, no ponderando que dentro de una relación de pareja siempre existen aspectos positivos y negativos; y la valoración de los mismos corresponde a un criterio más amplio sobre las relaciones humanas. Aparentemente este hombre hubiera sido su ideal, el que hubiese cambiado su vida, pero no logran continuar. Es significativa la culpa de este personaje femenino como si sólo de ella dependiera la relación, manifestándose una concepción antigua de las relaciones entre los géneros.

Mónica entonces significaría simbólicamente la necesidad de finalización de ese paradigma de la mujer anclada en los valores tradicionales, y la necesidad del surgimiento de otro tipo de construcción cultural sobre la mujer. La necesidad de traslación de la mujer – objeto a una mujer- sujeto.

5) Las transgresiones a la norma: *Añonuevo*

El cuento *Añonuevo* del año 1967, figura por primera vez en la colección de cuentos **Detrás del rojo**, y posteriormente en la colección de cuentos **Días dorados, días en sombra**, del año 1996. (Se toma esta última para el análisis).

La técnica utilizada en este cuento, es la del montaje, igual que en el cuento *Recibir al campeón*, donde se intercalan diálogos, monólogos interiores y narraciones, con la diferencia que aquí varios de los personajes son familiares o amigos entre sí. La ubicación temporal es lo que une a esta singular narración que rompe totalmente con la estructura tradicional del relato.

La característica de este procedimiento de ficción narrativa es generar una visión global dinámica sobre cada personaje, no a la manera de la antigua omnisciencia, sino de lo múltiple y lo diverso de cada situación, e inscribe el modo de vida de las ciudades en su dinamismo y actividad. Así como la visión de lo múltiple que es cada

sujeto, que no mantiene una estructura fija de comportamiento, sino que cambia según las situaciones y personas con quien se encuentra.

El texto comienza con un diálogo de dos personajes femeninos, que procuran elaborar una estrategia para ir a bailar, escapando del control familiar. Marca una desobediencia a las autoridades familiares, utilizando la variante lingüística del lenguaje coloquial, que en ocasiones se transforma en vulgar. Adriana, de clase media, dice: “- *Y rajo en cuanto se entrechoquen las copas y se intercambien los auguri. Pero pasame a buscar, Marcela, please.*” (27). Se cumple la representación directa por medio del diálogo, que recrea una situación de independencia y deseos de libertad de las jóvenes. El verbo subrayado corresponde al lunfardo³⁹, significa “huir”, (Russo, 1999, 378). El empleo de términos que corresponden tradicionalmente al género masculino es una marca del cambio en la concepción de los roles femeninos tradicionales, de cómo se ve la mujer a sí misma y la libertad que asume en sus actos.

En este caso Adriana como hija tiene una posición que a la vez genera y proyecta una comunicación determinada en relación a sus progenitores por una parte y a su amiga por otra. El empleo de ciertos signos lingüísticos ajenos a la norma social, se transforma aquí en una marca privada de transgresión que transforma no sólo a la emisora, sino también a la receptora del mensaje y la relación entre ambas. En este caso, la complicidad existente entre Adriana y Marcela se enfatiza por lo lingüístico tanto como los proyectos en común. Ellas están escapando a una normativa de género, y su quebranto implica la asunción de su ser en libertad y distanciamiento de la norma. Según Butler, “*un sentido importante de la reglamentación es que las personas son reguladas por el género y que este tipo de reglamentación funciona como una condición de inteligibilidad cultural para cualquier persona.*” (83)

Este tipo de diálogo se puede asociar a lo que señala Benhabib sobre el cambio que se produce en los usuarios efectivos del lenguaje: “*También ha cambiado la identidad del sujeto epistémico: el portador del signo no será un ser aislado, no hay lenguaje privado, como ha observado Wittgenstein; el sujeto epistémico es la comunidad de seres cuya identidad se extiende hasta su horizonte de interpretaciones o es una comunidad social de usuarios efectivos del lenguaje*” (237)

Dentro de este mismo diálogo en contraposición con el deseo de libertad, se nombra al miedo, lo que supone que todavía no hay una independencia total, una

³⁹ Las definiciones de este verbo en el Diccionario de la R.A.E no tienen relación con el contexto.

asunción de la identidad alejada de la norma como en el caso del género masculino, en general. La presencia del miedo, y todas las actitudes que corresponden a la situación, están marcadas por la presencia de un cierto reglamento de género, al cual las muchachas deberían someterse. En este sentido, Judith Butler, en **Deshacer el género**, se refiere a lo que significa este tipo de imposiciones en el capítulo *El reglamento del género*, clasificando las disposiciones en legales y no legales: militares, psiquiátricas, etc; remitiéndose a la cantidad de normas que no están escritas, pero se imponen como forma de control sobre las mujeres. La sujeción y regulación de un sujeto, no sólo actúa en su comportamiento, sino que el sujeto se transforma por medio de la reglamentación. Si se escapa a esa norma, se escapa a la normalización de la conducta, que debería ser la adecuada por pertenecer al género femenino y tener que seguir ciertas pautas y parámetros sociales.

Como el género es una norma, rige las acciones sociales: *“Que el género sea una norma sugiere que está siempre tenuemente incorporado en cualquier actor social. La norma rige la inteligibilidad social de la acción, pero no es lo mismo que la acción que gobierna. La norma parece ser indiferente a las acciones que rige, con lo cual sólo quiero decir que la norma parece tener un estatus y un efecto que son independientes de las acciones gobernadas por la norma”* (Butler, 2006, 68). El problema se encuentra en que la norma de género, está tan asimilada a la persona, que no suele percibirla como tal, pues se presenta como una coerción, y además existen visiones normativas de la feminidad y de la masculinidad, que también regulan el comportamiento.

Algunos teóricos dicen que las normas son siempre sociales, pero Lacan distingue lo simbólico de lo social, *“lo simbólico se define en término de una concepción de las estructuras lingüísticas que son irreductibles a las formas sociales que toma el lenguaje”* (74), en el sentido del papel que se juega en relación a la posición familiar o social que se ocupa. Para Lacan⁴⁰ *“Lo simbólico se entiende como la esfera que regula la asunción del sexo, cuando se entiende el sexo como una serie diferencial de posiciones masculinas y femeninas”* (77). Lacan estuvo influenciado por el ensayo publicado por primera vez en 1947, *Las estructuras elementales del parentesco* de Levi- Stauss, donde se sostiene que el género produce posiciones

⁴⁰ Lacan estuvo influenciado por el ensayo publicado por primera vez en 1947, *Las estructuras elementales del parentesco* de Levi- Stauss.

variables para el individuo según un sistema socialmente regulado sobre lo proscrito y lo prescrito.

Continúa el relato con un monólogo interior de la madre “*Leonardito, el Nene, el nene que ya no admite que le llamen más nene, qué facha: diecisiete años. Todounhombre*” (27) Donde se percibe a nivel lingüístico primero con el diminutivo y luego con el empleo de la unión de palabras, la imagen de la madre sobre el hijo y su edad y las diferencias entre la educación y cuidados según los géneros, pues asumir que él es ya *Todounhombre* implica una diferencia de construcción cultural con la muchacha, a quien ella quiere todavía cuidar y contener. Más adelante se comprueba que ninguno de los dos hijos es juicioso, sino todo lo contrario, pero ella lo ignora.

Con respecto a este tema, Irigaray en su obra *Ética de la diferencia sexual*, trata los problemas de la relación madre –hija, sosteniendo que debería existir una genealogía materna, para conservar una tradición materna y conseguir renovar esta relación mediante la liberación de las representaciones patriarcales de lo femenino logrando así superar el mito de la cercanía de la mujer con la naturaleza.

El feminismo italiano tomó el concepto de “*affidamento*” que pretende contrarrestar la diferencia entre hombres y mujeres basándose en el principio de similitud y diferencia entre mujeres, problematizando su interacción. Sostiene que las mujeres deben desarrollar una nueva confianza en sí mismas, fortaleciendo entre sí la solidaridad.

En nuestro país existen diversos aspectos por los cuales no se cumple la supuesta igualdad entre el hombre y la mujer, que transformó al Uruguay de comienzos del siglo XX en el “primer estado de Bienestar de América”. En el texto de Silvia Rodríguez Villamil y Graciela Sapriza, **Mujer, estado y política en el Uruguay del siglo XX** se señala la existencia de factores permanentes en relación a la configuración de las políticas referidas a la mujer. “*Unos son de tipo cultural, como la ideología patriarcal, con todas sus implicancias y su antigüedad varias veces seculares.*” (Pág.17)

Adriana mediante la ruptura de las normas que se esperan que ella acate, está de alguna manera desmontando el sistema androcéntrico y en palabras de Guerra Palmero⁴¹ es necesario realizarlo “*con el objetivo de reconstruir el legado recibido restando la determinación masculina a las categorías en uso. Sólo, después podremos*

⁴¹ Parte del texto estudiado por la escritora, llevado a las II Jornadas “Cambiando el conocimiento. Universidad, feminismo y sociedad”, celebradas en Oviedo en marzo del 97.

dedicarnos a la reconstrucción y al saneamiento. Tras la demolición del edificio ético teórico masculinizado” (1997,185). Sostiene que “La redefinición moderna de los géneros, masculino y femenino, identificaba al primero con lo auténticamente moral la racionalidad, el autocontrol, la fuerza de voluntad, la coherencia, el actuar a partir de principios universales y el sentido del deber y al segundo con la simpatía, la compasión, la amabilidad, el cuidar de los otros, y la emocionalidad como respuesta. Lo socialmente definido como femenino quedaba fuera del círculo restrictivo de la moral.” (185)

Cuando Leonardo y José conversan sobre las intenciones de las hermanas (Adriana y Marcela respectivamente), por medio del discurso directo, aparecen también los cuidados masculinos por la buena presencia asociados al esteticismo. Adriana tiene una libertad mayor que la que su madre cree, además de desobedecer la norma en cuanto a los horarios, las salidas a bailes y el lenguaje. (Ya se hizo referencia en *Días dorados de la señora Pieddediamante* sobre la moral que debía ser decente para las jóvenes.)

En este texto se encuentra un montaje en el relato sobre unos jóvenes realizando las prácticas militares que viven las fiestas distanciados de sus familias: *“Rece por mí, mamacita, que si salgo con vida del servicio militar seré el enemigo más grande de esos corrompidos que nos han traído a estas tierras a matar campesinos”* (38).

En varios textos de esta escritora se produce ese contraste donde contempla por un lado una historia en las clases más favorecidas, y luego historias en montaje sobre situaciones relacionadas a las circunstancias políticas refiriéndose a un correlato histórico de la realidad de esa época. (Me referiré en particular a estos aspectos en el estudio de **Salto mortal**)

El cuento termina con la vuelta de Adriana, al llegar de madrugada, y el sentido de comprensión por parte de la madre, en el silencio, sin comunicarse y sin saber verdaderamente dónde estuvo su hija: *“Sin rencor, sin asombro, el rostro joven se aleja del otro, envejecido: por un momento ambos se identifican en un gesto de resignada fatiga. Pero las miradas se separan”* (42). Significaría la pérdida de los valores fijos, la fragmentación de la estructura familiar, la falta de control familiar sobre los hijos.

6) La crítica social :*Recibir al campeón*

El cuento *Recibir al campeón*, que aparece en el año 1967, en **Detrás del rojo**, está estructurado a través de tres líneas de acción paralelas: 1) el ministro y su esposa, 2) el Presidente y su querida, y 3) una familia de clase humilde que ha perdido a su hijo. Estas historias tienen como unidad el acontecimiento futbolístico que contemplan, de manera que los sucesos, por medio del *“procedimiento del montaje, que formula en contigüidad lo que en la anécdota es mediato e independiente”*.(Cosse, 122)

Rómulo Cosse se refiere a este cuento en su libro **Fisión literaria** y establece que *“se tiende la exposición y la dicción de los hechos, para establecer causalidades y efectos distantes y mediatos entre el sector gobernante y dirección política del país y las vicisitudes y contingencias cotidianas en la vida de una familia obrera. En esta instancia también entonces, la nueva modelización del relato objetiva y coagula ella misma, una inflexión histórica diferenciada.”* (123).

Según establece Ruffinelli en el artículo **Color de Rebeldía**, aparecido en el **Semanario Marcha** número 1404 del 31 de mayo de 1968, este cuento es *“ambicioso en su intento de dar la múltiple instantánea de un Montevideo volcado al frenesí de una de sus máximos mitos: el fútbol”* (31)

Este cuento corresponde a la crítica política y social de la época, donde por medio de la pantalla de una situación futbolística la gente se distraía de lo que verdaderamente pasaba en el país. Como lo preanuncia el acápite que es una cita de Píndaro: *“Entonces las preocupaciones penosas salen del corazón y navegamos todos juntos sobre un océano de oro hacia una engañadora costa”* (7) La traslación de la atención de la gente expresamente guiada hacia la victoria de un evento deportivo, que oculta los asuntos políticos que se están llevando a cabo para sumergir al país en una de las épocas más angustiantes de su historia.

Cosse, analiza la ruptura con el modelo tradicional: *“...se suprime el relato (diégesis) y se instituye de manera absoluta la representación directa (mimesis)⁴² o sea el diálogo. Claro que esta solución ofrece una particularidad, que es la mínima segmentación de los tramos dialogados; es decir, la yuxtaposición de breves parlamentos correspondientes a unidades espacio-temporales distintas.”* (122)

⁴² Cosse sigue la nomenclatura de Lotman en **Estructura del texto artístico**.

En la primera línea de acción se relata cómo un ministro se evade de la interpelación debido a la victoria futbolística. Son los momentos anteriores al proceso de la dictadura militar en nuestro país: *“la debacle, el apocalipsis, yo tengo que escaparme, escaparé; con todo esto ya no habrá interpelación por mucho tiempo, sólo me queda salir de la turba implacable, de esta galería de monstruos y tomar un avión, cualquier avión”* (2001, 22).

El cuento La esposa del ministro no parece conocer en su totalidad la situación política, ni la coyuntura de su esposo dentro de la misma, y se encuentra sumergida en su departamento, alienada y atrapada por el lujo, sintiéndose disconforme con su vida. Sería una crítica al ser sin sustancia, al lujo y la ostentación: *“No basta con haber embanderado el balcón principal del departamento que da sobre la rambla por donde pasarán, en su recorrida triunfal, los campeones. Es necesario hacer algo más, algo original, “exclusivo” como comentan mis amigas cuando celebran mis ocurrencias inesperadas.”* (7).

El ministro demuestra violencia verbal con su esposa, y se intuye desde el comienzo por la respuesta de ella: *“Te felicito, Jaime, ¿qué? ¿no me oís? También, gritan de una manera allí. Ah, es afuera. Claro, cómo no voy a entender. Te llamaba porque acabo de tener una idea sensacional para mañana... Pero Jaime, si se trata de lo mismo que tú estás viviendo: no, no estoy trastornada, no seas grosero.”* En esta conversación telefónica, por la contestación de ella, se deduce el maltrato del marido, que alude a la falta de cordura y lucidez de la mujer, para degradarla y dominarla.

El marido festeja por su lado la victoria futbolística, y ella está angustiada por esperarlo toda la noche y alterada por la soledad, le reclama: *“Me dejás sola en casa y te vas; ni en un acontecimiento como éste, cuando gana tu cuadro en el extranjero, me llevás a compartir tu alegría. ¿Cómo que no soy hincha? Te juro que me hubiera gustado tanto ir a la Sede, Jaime”* (8).

Es un personaje femenino de clase alta, dependiente del marido, que respeta las normas de obediencia social. Es la mujer la que debe reprimirse, en este matrimonio y no el marido. El auto era de ella *“el maravilloso Mercury regalo de papá cuando vendió la lana”* (8), sin embargo, el marido altera su exterior sin haberla consultado, y paradójicamente, es ella la que se tiene que controlar. Es una situación injusta, que por supuesto lleva aparejada una crítica a la clase social alta, por la frivolidad de ambos, pero es significativa la mención a un determinado sentimiento: *“...cenamos. Casi sin*

hablar, porque aparte del resentimiento que me seguía creciendo adentro por el asunto del Mercury, se hacía imposible conversar con el tono de la radio que él había elevado a una potencia abrumadora.” (9) Este sustantivo es clave para determinar lo que significa la situación de este personaje que va acumulando angustia. El resentimiento es el sentimiento de pesar, enojo y dolor por alguna causa de la sociedad o de la vida. Ella procura realizar una traslación de ese sentimiento negativo a uno positivo, para complacer a su marido: “*Traté de contagiarme del entusiasmo general; me dije “soy hincha, soy hincha, vivan los campeones, vivan, vivan” mientras comía con desgano, silenciosamente*” (9).

La paz familiar es mantenida por ella, por medio de su silencio, mediante un estudiado autocontrol, represión de los impulsos de enojo, enfado y angustia. Es la mujer la que en esta familia prototípica de clase alta tradicional, llevaba adelante la unión de la familia. Su resentimiento está signado por la falta de libertad, por la absoluta esclavitud a las normas sociales, por la sumisión, contención de su carácter y palabras. El relato pone de relieve una situación familiar injusta que parece no tener una equitativa equiparación de las libertades de sus integrantes, generándose por este motivo una inestabilidad familiar. El personaje femenino carece absolutamente de poder (en el sentido estudiado anteriormente), y está totalmente subordinada a los caprichos del personaje masculino, por desamor y falta de consideración.

La segunda historia es la de Sara y su marido, que han perdido un hijo que aspiraba a ser jugador de fútbol. Ante el acontecimiento del partido, el hermano menor, Pocho, busca ponerse la remera de Gabriel y ese objeto se transforma en un detonante para que se actualice el reciente fallecimiento del joven. El narrador- personaje contempla al hijo menor con la camiseta grande y se le superponen los recuerdos del triunfo del hijo, con la misma camiseta, asociado con su deceso: “*“se me echó encima y me gritó “¡Campeones, viejo, que no ni no!” y entonces se me vino el recuerdo del Gabriel cuando volvió de aquel partido de tercera: “Ganamos, viejo y el Director Técnico dijo que yo era una promesa, ...”, y ahí nomás se dobló el pobrecito como una bestia lastimada...* (12). La comparación se asocia al nivel sociocultural del personaje y está ligada a la animalización de su hijo mayor, connotando el dolor del ámbito natural, ajeno a la civilización. Es la incapacidad de defender a su hijo desprotegido ante el infausto e inesperado suceso que lo lleva a la muerte.

Su angustia por el recuerdo que se actualiza provoca el reclamo a su compañera: “Pero decíme Sara ¿qué has hecho, qué has hecho?” ¿No habíamos dicho que esa camiseta?”... “pero callate, mujer, como si nosotros estuviéramos para festejos” (12). También en este caso es el personaje femenino que lleva la unidad familiar, que actúa conteniendo, balanceando los humores de uno y de otro miembro de la familia. Sara sólo le había puesto la camiseta al niño para contener su llanto, y esto es lo que desencadena las lágrimas de su marido. Sin embargo, ella sabe actuar de acuerdo a lo que son sus patrones de vida e interacción familiar y de pareja. Sabiendo que su marido se avergonzaría, ella por respeto disimula para no molestarlo: “La Sara es de ley y se aguantó de espaldas hasta que calculó que yo ya no lloraba y “cómo les fue en la reunión, viejo” (13)

Por medio del punto de vista del personaje masculino se manifiesta la problemática de su clase social baja, y sus reclamos desatendidos mientras califica positivamente a su compañera: “con esa cara grave de mujer que sabe entender a un hombre, esperó, y así le fui contando cómo yo mismo había explicado en la conferencia que representábamos a más de cincuenta familias y que las viviendas estaban cada día en peores condiciones, sin luz eléctrica, sin agua y los vecinos expuestos a las inclemencias de otro invierno.” (13). La escritora que está detrás del narrador-personaje es quien elabora una apreciación sobre la mujer que sabe entender, sabe escuchar, sabe comprender, sabe contener, sabe esperar el momento adecuado, etc. Este conjunto de saberes del personaje femenino, elaborado precisamente por su inteligencia al manejar las difíciles circunstancias recreadas, es el elemento que le asigna el poder. (En el sentido ya manejado anteriormente, de poder- decir,- poder actuar, etc.) Su poder como conjunto de poderes dentro del ámbito familiar es el diario esfuerzo por la buena convivencia de sus integrantes y está ligado íntimamente al conjunto de saberes mencionados. A pesar de encontrarse en una situación muy angustiante, ella es la que logra que ese difícil trance y esa complicada vida sean soportadas.

Esta historia se cierra como un círculo desde la llegada del hombre- narrador desde el exterior, el espacio abierto; transcurre en el ámbito cerrado de la casa y vuelve hacia el final al mismo punto, del espacio abierto, pues él escucha lo que pasa afuera del conventillo donde viven: “y si Sara no me alcanza de apuro el segundo amargo y el Pochito no sale otra vez a la calle como una luz de rápido...creo que no aguanto más, no aguanto más aunque afuera la noche se hubiera convertido en una locura y yo

también me sintiera contento por el éxito de los campeones que al fin y al cabo qué tenían que ver esos guapos muchachos con esta vida perra que quiso que el mocoso...” (14). La contradicción entre lo que pasa afuera y lo que pasa adentro del hogar, que al montarse con las otras historias cobra el valor de superposición temporal e histórica que lleva a la reflexión ante la inequidad entre las clases sociales. La comparación del hijo menor con la luz, connota lo positivo y la esperanza cifrada en su futuro, contrastando con la metáfora del adjetivo que cataloga a la vida asociada a las injustas condiciones económicas que influye en todas las demás áreas de la existencia.

La presencia de la injusta muerte por una enfermedad a los pulmones, curable posiblemente en otros estratos sociales: *“Cómo vociferaban, carajo; si daban ganas de salir a la vereda y gritarles que eran una manga de inconscientes imbéciles, por lo menos a los inquilinos del conventillo, a todos esos que se olvidan que si pasamos otro invierno en este tugurio no va a ser sólo el Gabriel, no, sino muchos otros”*. (14) La alegría se contrapone con la toma de conciencia de la pobreza económica, las condiciones de salud y la dificultad que presenta la preservación de la vida.

La tercera historia es la de un personaje masculino con un cargo político con una relación extramarital con una joven de clase media que reconoce sus sentimientos en un monólogo interior: *“No, no, no, no lo quiero; aunque me haya instalado esta boutique en la galería más lujosa de la Avenida y sea nada menos que un presidente no, esto no es amor”* (14). Significaría una ruptura con el modelo del relato tradicional, la forma como están expresados estos conceptos por medio del fluir interior. Es una asunción de la voz de un personaje femenino subalterno a uno masculino que presenta un poder económico superior.

Un rasgo escritural de esta autora es la diferenciación entre el interior y el exterior del personaje, existiendo una divergencia entre ambos: por una parte, la veracidad del mundo interior, y por otra, la hipocresía social, que en este caso es provocada por la necesidad de venta y obtención de ganancias ... *“pero señora, si se lleva la novedad de la temporada en pañuelos de cuello, con el abrigo de piel le va a quedar muy chic, se lo aseguro”*..., *“adiós señora, gracias, a sus órdenes”*;... *con esa facha por más pañuelo de gasa que te pongas...*” (14). Las variantes lingüísticas se alternan dentro del monólogo interior, que por medio del cambio de la persona y número, destaca claramente la diferencia de lo que es el recuerdo del discurso directo,

asociado a un nivel lingüístico formal, y el nivel lingüístico coloquial, intercalado con la grosería y las palabras prohibidas.

Se desarrolla la trama por medio del encadenamiento de las palabras del discurso referido directo dentro del monólogo interior del personaje que se rebela contra el hecho de ser un objeto para él, adquiriendo conciencia de su valor como sujeto: “... *qué se pensará, que porque me haya instalado a gran tren yo tengo que estar a su disposición a cualquier hora*” (14)

El personaje masculino desvaloriza al femenino al tratarla como un objeto, y sentirse en el derecho de disponer a su antojo de su tiempo, así como al pretender que ella este siempre perfecta “*mostrarle siempre una cara bonita y alegre porque ...no le gusta la tristeza.*”

Se encuentra tanto el punto de vista femenino como el masculino, en contraposición, mientras para él constituye una falta de agradecimiento, para ella es una carga, a la que accede por problemas económicos. El punto de vista masculino se apoya en la cosificación del personaje femenino porque entiende que de pleno derecho ella le pertenece, puesto que ha invertido en ella cumpliéndose la reificación del ser en este cuento también. (Ya se ha analizado este concepto en los textos anteriormente estudiados.). La comunicación se interrumpe por responsabilidad de la telefonista y ella rehúsa atenderlo; constituyendo un obstáculo para el encuentro: “...*y la otra no atiende, qué se ha pensado, no se acordará de los cientos de miles de pesos que me costó instalarle la maldita boutique, la hubiera dejado, nomás, en la miseria, con su puestito de ascensorista de tienda...*” (16) Finalmente se siente obligada a atender el teléfono y la violencia va en aumento.

En este cuento se encontraría una condena al racismo por medio de la agresión verbal del personaje más poderoso a un personaje secundario circunstancial. El hecho de nombrar a un grupo racialmente oprimido se podría asociar a la importancia que se comienza a dar a los sectores subalternos, tendientes a la aceptación del otro.

El desenlace del cuento termina en el festejo por la llegada de los campeones, mimesis de lo ocurrido en nuestro país en la época donde “el mundialito⁴³”, cumplió una

⁴³ “La Copa de Oro de Campeones Mundiales, mejor conocida como Mundialito o Copa de Oro, fue un torneo internacional de fútbol que reunió a las selecciones nacionales ganadoras de la Copa Mundial y Países Bajos. Fue disputado en Montevideo entre el 30 de diciembre de 1980 y el 10 de enero de 1981 y tuvo mucha repercusión en la época, siendo considerado un torneo de alto nivel. El campeonato fue ganado por el combinado de Uruguay en la final con Brasil, con un resultado de 2:1”. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Mundialito>).

función social de distracción, mientras en el país se estaban produciendo acontecimientos irreversibles en el plano político.

7) El cambio de parámetros tradicionales: Gestos

En el relato **Gestos**, que fue publicado por primera vez en el Semanario Brecha, en el año 1987, y posteriormente en **La adopción y otros relatos** en el año 2007, se reflexiona sobre la escritura, mediante un juego de diferentes niveles de ficción.

Comienza con una cita de la Metamorfosis de Ovidio, Libro V, “*Y su gesto de asombro subsiste en un rostro de mármol*” (169,2007), relacionada con el título, donde metafóricamente se puede desprender que el gesto también subsiste en el texto, ya que tanto como el mármol, las letras frías pueden transmitir los gestos de los personajes. El simbolismo de la metamorfosis⁴⁴ y lo que significa, implica las transformaciones de los seres, lo que cambia, que preanuncia el contenido del cuento.

La ubicación espacial del cuento es en una cafetería, donde la narradora personaje se refiere a su aceptación de una cita con un hombre mayor. Comienza comparándolo con Don Quijote, donde en un juego intertextual lo asimila y a la vez lo diferencia del conocido personaje de ficción: *Nunca supo bien por qué- ya que no encontraba en él ningún atractivo especial: era viejo, esmirriado, “seco de carnes y enjuto de rostro”, como Don Quijote, aunque sin su imaginación ni su valentía desafortada-había aceptado aquella cita y estaba frente a él, en una mesa de la cafetería...*” (169). De esta manera caracteriza al hombre mediante una breve grafopeya, y a la vez, lo diferencia con la etopeya de lo que carece, definiéndolo como un personaje bastante poco atractivo, tanto exterior como interiormente.

Enseguida el discurso directo permite reconocer el pensamiento del hombre mayor, donde se encuentra priorizada su reflexión con respecto a su edad:

“...viejo y todo, me he enamorado. Siempre pensé que no había edad para el amor. ...-Además esta viudez, esta soledad. Los días me resultan terriblemente largos,

⁴⁴ **Metamorfosis:** “Las transformaciones de unos seres en otros, de unas especies en otras, corresponden en términos generales al gran simbolismo de la inversión, pero también al sentimiento esencial de la diferencia entre lo uno indistinto primigenio y el mundo de la manifestación. Todo se puede transformar en todo porque nada es realmente nada.” (Cirlot, 312).

vacíos” (169). Ya se ha señalado con relación a la novela corta **Trajano**, que la escritora toma el punto de vista masculino, en ocasiones, como un intento de apropiación de la interioridad del varón. En este caso, está priorizada la soledad, y una postura frente al mundo que se puede calificar como de una mentalidad antigua, por las ideas fijas, por el encasillamiento en cuanto a lo que significan las edades biológicas y su relación con los sentimientos.

Este relato nos permite conocer mediante los dos puntos de vista, el del personaje femenino y el del personaje masculino, la disparidad de razonamientos referida a su relación. Por una parte él lo siente como *“una aventura de salvación”*, por otra parte ella siente el peso de un *“fracaso matrimonial”*. (170) Este también es un razonamiento ligado a la modernidad, pues la palabra fracaso, marca un suceso funesto, y sin resolución que demuestra una visión unívoca del mundo.

Pero en ella, se encuentra algo que él no parece tener, que es la conciencia de lo que es su relación, que está relacionada a lo gestual como rasgo exterior que permite conocer la interioridad psíquica del otro: *“La postura de enamorado rendido de su pretendiente, los ademanes con que acompañaba su discurso, comenzaban a resultarle intolerables. Por lo cual desvió la mirada y recorrió las otras mesas.”* (170).

Es ella el personaje que se puede salvar y no el otro, porque el personaje masculino sólo busca una compañía para evitar su soledad, en cambio, el personaje femenino, percibe, como un espejo en otra mesa, el concepto de *“soledad-de-dos”*, referida a dos muchachos. Como ella se distrajo mirando las otras mesas, él se siente inseguro y proyecta su sentimiento de angustia mediante sus palabras: *“-¿Por qué mirás tanto para ese lado? ¿Hay algún conocido y tenés vergüenza?”* (172) Aquí se reitera, como en todo el relato, la importancia de lo gestual en la contribución a la transmisión del mensaje que le llega al otro personaje de forma paralingüística: *“Pliegues oscuros, hondos, petrificaron de pronto su semblante, le apagaron las pupilas, la sonrisa.”* Donde la metáfora, se relaciona con la cita de Ovidio y con el título del cuento. Lo petrificado es lo que queda inmóvil, y es el personaje masculino, y simbólicamente, lo masculino como rol queda también anquilosado en lo ya desgastado de la relación entre los géneros.

La mujer percibe los gestos del otro sin admirarse: *“Volvió a mirarlo y no lo descubrió distinto: era nomás ese viejo que sólo quería ser así, fiel a sí mismo: implacable y débil, falsamente acorazado en su vetusta moral de viudo rico. No lo odió.*

Ni siquiera nació en ella un ademán de desprecio. Sonrió apenas y él seguramente creyó que compartía sus juicios, porque las pupilas volvieron a encendérselo... ”. (172) En este fragmento, de nuevo se encuentra la crítica social a la clase alta, que en este nivel de la investigación se podría calificar como leit motiv en la obra de la escritora.

Es ella quien realiza el cambio significativo, y no acepta su compañía. El narrador externo en tercera persona del singular expresa: *“En ese instante la mujer supo que nada podía hacer por él, por su soledad, por eso triste que llamaba su amor y que, quizá de buena fe- le ofrecía.”* (173). Ese cambio en su interior, esa anagnórisis respecto al sentimiento real, tiene su correlato en la otra historia del cuento, que es la pareja de los dos muchachos, contemplada por ella: *“Posó nuevamente los ojos en la mesa del rincón; uno de los jóvenes había comenzado a hablar muy suavemente; sus labios apenas se movían. El otro había dejado de llorar e inclinaba la cabeza, atento y sombrío...”*. (173). Es propio de la preocupación de las últimas décadas del siglo XX, como ya se he anotado anteriormente en este estudio, la nueva postura ante los grupos minoritarios que son las mujeres, los racialmente oprimidos y los homosexuales.

En esos espacios donde ella contempla a la pareja de la mesa contigua, el personaje masculino queda a la espera de su respuesta, es decir, su decisión respecto a la relación que él le está proponiendo, y llega a impacientarse, empleando un vocativo que en lugar de acercarlo, lo aleja de la mujer, por lo que la relación significa y provoca la reflexión en ella: *“-¿Qué me contestás, hija? Hija. La llamaba así, y dentro de su mundo, la palabra valía. La mujer sintió de pronto que todos, allí dentro, eran hijos de la angustia, el temor, de nada, de nadie. Y que en algún lugar, sobre un mármol perenne, alguien esculpía sus gestos. Los de todos: los artistas frustrados, los falsos pensadores, los ilusos, el viejo que apostaba su última carta a la vida pero que, en realidad, quería la muerte; ella que ensayaba poses de piedad sin tenerla para sí y jugaba a las máscaras con un hombre a quien no amaba ni nunca amaría”* (173).

La diferencia de los mundos, podría considerarse lo que el personaje femenino está percibiendo, que sería la disparidad de mentalidad del personaje masculino con respecto a su modo de ver, sentir y pensar la vida. Simbólicamente, se podría interpretar que en el modelo patriarcal sí valían sus valores, el tratar a la mujer como hija, como inferior a la cual se puede mandar y mover como un títere a su antojo. Pero, ella no corresponde a sus sentimientos, por no sentir compatibilidad en su manera de ver la vida, reconociendo su desamor y la inutilidad de esa relación falsa. Por eso, nunca llega

a darle la respuesta, que deduce el lector participativo, al encontrarse por reticencia, implícita en dicho pensamiento.

De nuevo se vuelve a la otra historia de ficción: “*Y ellos, también ellos, aislados en aquel dolor desnudo que no les importaba exhibir ante los otros, ¿Impúdicos, tal vez sólo prescindentes? ¿Quién iba a juzgarlos?*” (173). Se mencionan los valores desgastados que pertenecen a otra época en que no se tolera al otro que es diferente. El relato queda inconcluso, simbólicamente la disolución del mundo viene dada por la acción del joven de la mesa que “*diseminaba sobre la mesa las migajas de una tostada*” (173).

Resumiendo, se encuentran tres niveles de ficción: el nivel de la historia “principal”, que lleva el hilo de la narración a través de la narradora personaje y su admirador; y el segundo sería el de la segunda historia de la pareja de muchachos. Sobre este conjunto, se abre otro que sería un tercer nivel que queda por fuera, y sólo en la conclusión se visualiza, al ser nombrado por primera vez y es una narradora externa a la historia, que cobra voz sólo al final. “*En el rincón, el menor de los muchachos sonreía. El más grande fumaba. (También fumaba yo, en otra mesa donde, entre humo y café, después de leer a Ovidio, trataba de escribir un cuento sobre gestos).*” (174). Implica un juego de ficciones, donde el narrador externo a la historia principal, aparece en el desenlace concluyendo la historia, refiriéndose a la cita del comienzo.

8) **La parodia: Retorno**

En el cuento ***Retorno***, que pertenece a la edición de homenaje a Juana de Ibarbourou, del año 1992, publicado en el volumen de cuentos **Días Dorados, Días en Sombras**, del año 1996; lo sustantivo es el desenlace final, totalmente inesperado, que sorprende al lector, pues genera una ruptura con el tono general del relato.

El cuento necesita para su comprensión a un lector participativo y culto que sea capaz de reconocer las citas y señas intertextuales que se manejan. Comienza con un acápito de parte de un poema de Juana de Ibarbourou: *“Yo presiento la lucha de mi carne por volver hacia arriba, por sentir en sus átomos la frescura del viento”*, recreando este poema, con la escritora en el Infierno, aproximándose al círculo de los lujuriosos. *“Caronte, yo seré un escándalo en tu barca”* (253)

Personalmente se cuestionó a Sylvia Lago sobre la intención del texto y ella contestó: *“Es una desacralización con respecto a ciertos aspectos demasiado románticos de Juana, muy difíciles de dar en la realidad. Es una humorada que desacraliza lo religioso, la imposibilidad del milagro de reencontrarse con ella. Es un final buscado, una humorada con mucho sarcasmo y hasta con crueldad. Significa un quiebre con la concepción romántica que la llevaría a una resurrección milagrosa.”*

El empleo de la intertextualidad, la interficción y el deseo expreso de generar lo antirrepresentacional para desacralizar un tipo de discurso que Lago considera como romántico, constituirían aspectos innovadores de su estilo, que la alejan del modelo narrativo tradicional.

El hecho de realizar una crítica con humor sobre una figura como es Juana de Ibarbourou, tratar sobre temas tan delicados como lo son la muerte y los conceptos religiosos sobre la misma, la desacralización, es decir, la ruptura con lo sagrado, permitirían calificar a Lago como una transgresora de los patrones clásicos de escritura. En este cuento se percibe la ausencia de fe en las grandes idealizaciones, que conlleva a la jerarquización del presente, eliminando conceptos románticos como una resurrección, transfigurada en una flor. La escritora presentaría al mundo, sin intentar cambiarlo o explicarlo; y buscaría la elaboración y reinterpretación del contenido del mensaje según el contexto histórico de referencia, apelando a un lector con sentido crítico.

Se fagocita tanto el poema de Juana como todo el entorno de la Divina Comedia, creando un texto nuevo, con fuerte contenido de intertextualidad e interficción. Respecto a la intertextualidad Kristeva señala que *“se pone en juego las nociones clásicas de autor, de texto, de lector y de referente: el autor como garantía de la unidad de intención comunicativa del texto, el texto como discurso fonológico, que parte de una sola voz “, “el texto...nunca es un punto (un sentido fijo), sino un cruce*

de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: el escritor, del destinatario (o del personaje) del contexto cultural anterior o actual.” (4-5)

En este texto, la deslegitimación asociada a la intertextualidad e interficción viene dada por la reencarnación en una flor: *“Y volvía como lo había fantaseado en sus delirios poéticos: convertida en una flor de maravilla... Así lirio-mujer aguardó en el camino...El amante se detuvo frente a la planta...Sí el milagro estaba a punto de ocurrir ella regresaba al mundo...La mano de él se detuvo...Ella sintió, primero la caricia de los labios en los pétalos sensibles...y de inmediato el dolor lacerante: la mano de su amado había cortado el tallo, desprendiendo la flor, y la acercaba lentamente a su corazón... y el banco de piedra, el antiguo banco..pero, oh sorpresa, el lirio percibió que alguien estaba ocupando aquel lugar secreto...” (256 a 259)* Se produce una tensión narrativa que va en aumento para luego derrumbarse en un anticlímax abrupto pues la muchacha no es la poeta, sino una joven que rechaza violentamente el regalo de la flor hasta el punto de llegar a la violencia *“arrebátandole la flor de la mano, la estrujó con furia y la arrojó lejos” (259)*

Es la parodia, la humorada que desacraliza y fragmenta antiguos ideales e imágenes sobre el amor y la continuación del mismo a través del tiempo. Es un medio de centrar la atención en aspectos del pasado para llamar la atención de una manera crítica sobre las representaciones del mismo. Mediante este texto se deslegitima y destruye antiguos parámetros de relatos idílicos respecto al amor después de la muerte y de la posibilidad de reencarnación.

9) Hacia una ética femenina :Aros de niebla

En el cuento *Aros de niebla* del año 1994, que figura en **Tres relatos** del año 2001, la narradora personaje es una mujer que realiza una retrospectiva de su vida

dirigiéndose hacia su hermano, Arnaldo, en tono epistolar, donde se percibe a sí misma como marginalizada: *“Tal vez no quieras responderme, Arnaldo, porque nada te importa ya de mí, ni de la vieja casa donde vivimos nuestra niñez y adolescencia”* (49).

El recuerdo está centrado en la casa de la infancia y juventud de la protagonista y su familia. Se remarca el comienzo de pérdida de estabilidad de la misma según el relato de la narradora personaje en analepsis: *“tal vez no quieras recordar cuando la casa empezaba a estremecerse como si un viento subterráneo le soplara las raíces y nosotros, que dormíamos en el mismo cuarto, ese temblor nos daba tanto miedo.”* (49)

El símil relaciona el sacudimiento de la casa con el movimiento del viento, relacionando la casa con una planta con raíces, ya que no dice cimientos, como correspondería a una edificación. Según Bachelard existe una relación a nivel simbólico de la casa⁴⁵ con el elemento femenino del universo y es vinculado a la sabiduría y la tradición. También hay una relación entre la casa y los estratos de la psique.⁴⁶

Se podría relacionar lo que le sucede a la casa a los cambios sociales que llevan como correlato histórico una nueva construcción cultural de la mujer. Según Bachelard la casa forma un cuerpo de imágenes que dan a la persona una razón o ilusión de estabilidad. La ascensión vertical de la casa⁴⁷, cuando dice *“estaba dispuesta a volar”* (49), significaría desprenderse de aquello convencional, perdiendo la estabilidad pero buscando nuevos espacios, nuevos horizontes.

Compara la casa a un *“árbol”* que *“lo arrancaran de cuajo”* que demuestra el desarraigo de su lugar natural, como lo sería la mujer desplazada del ámbito tradicionalmente asignado para ella, que es el hogar.

La siguiente comparación se refiere a *“un hongo inmenso, parecido a esos que según dicen, quedan durante mucho tiempo flotando en el espacio después de una*

⁴⁵ *“Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad”* (Bachelard, 2000,78)

⁴⁶ **Casa:** *Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición. ..en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ana Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique.”* (Cirlot, 127).

⁴⁷ Dice Bachelard *“Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de a casa...Creemos que para ordenar esas imágenes hay que tener en cuenta dos puntos de enlace principales: 1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad.”* (Bachelard, 2000,38)

explosión atómica” (49), donde se podría encontrar la devastación que genera la total ruptura de la imagen antigua de la mujer.

Según Cirlot, cada parte de la casa tiene su correlato simbólico⁴⁸: *“Sólo que nuestra vivienda era inofensiva, cargada en su oquedad de aquellos inolvidables aromas que circulaban por los cuartos: el olor a rancio del comedor en el que dominaba la presencia del gran reloj de pie habitado por un enano ciego que respiraba fuerte de noche, agrandando los latidos de su corazón con el mal propósito de que tú y yo, los niños de la casa no pudiéramos dormir y nos aterrorizáramos al percibir las palpitaciones de los muros.”* (49).

Este pasaje es inquietante y simbólico; la mención a la oquedad sería referencia a lo femenino, que podría relacionarse a la madre y al inconsciente⁴⁹. El olor rancio podría significar lo caduco, lo anticuado y lo que ya no se encuentra vigente y se encuentra en el comedor, que es el lugar en que los habitantes de la casa consumen la comida. Domina la estancia el reloj, en referencia al tiempo que pasa, a lo que queda desgastado por su falta de vigencia y debería cambiar. La presencia del enano, que sería un ser extraño y desagradable que controlaría el tiempo y lo regularía de alguna forma. El hecho de que además sea ciego, lo transforma aún más en algo ominoso, que causa temor a los niños, que perciben la inestabilidad de la estructura por su respiración. Es la imagen de lo que está siendo devastado, los muros, que según Cirlot simboliza la *“pared, que cierra el espacio..., que expresa la detención, resistencia, situación límite”* (324) que *“palpitan”*, como si ese sonido del reloj, asimilados al corazón del enano lo abarcaran todo, haciendo desestabilizar la casa. Ese enano podría referirse a la parte de la conciencia social asociada al control. Luego agrega *“¿o es que también aquel personaje del reloj tendría miedo?”* (49). Es significativa la referencia al miedo por ambas partes, pues lo que cimbra, lo que se mueve, lo que pierde su estabilidad causa temor, porque se enfrenta a lo desconocido, y pierde su asidero con la tierra, con las *“raíces”* como dice el símil del comienzo.

⁴⁸ **“casa...La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad y las alcantarillas). La cocina, como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación síquica en cierto sentido alquímico. Los cuartos de relación exponen su propia función. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. ...”** (Cirlot, 128)

⁴⁹ **“Oquedad: “Es el aspecto abstracto de la caverna, la inversión de la montaña. Muchos significados simbólicos se superponen en la oquedad, como morada de los muertos, del recuerdo, del pasado, aludiendo también a la madre y al inconsciente por la conexión que liga todos estos elementos.”** (Cirlot, 348)

La narradora continúa recordando los aromas de la casa, y del desagradable olor a lo rancio del comedor pasa al “*perfume seco de la mesa de caoba*” y a la dulce “*fragancia de los licores de guinda, de menta, de mandarina, que reposaban, en sus frascos panzones, dentro del cristalero donde, lucían, alienadas, las copas...*” (50).

La referencia a los recipientes que son capaces de contener sustancias, tanto los frascos, como las copas, remitiría a lo femenino. Estos frascos además son panzones, se podría relacionar al embarazo, por su forma ya que existe una relación entre lo exterior, lo visible, lo que los sentidos pueden percibir por la vista (en este caso) y el significado intangible de las cosas.⁵⁰ Dice que las copas están “alienadas”, es decir, separadas, excluidas, en su espacio dentro de la vitrina, en exposición, pero alejadas, mostrando su hermosura, pero sin vínculos, existiendo en el aislamiento. Podría considerarse como la posición social de la mujer en la casa, como un elemento decorativo, cosificada, alejada, aislada, sin poder desarrollarse en otros ámbitos.

El texto podría asociarse a lo que plantea Celia Amorós en **Hacia una crítica de la razón patriarcal**, sobre una ética feminista, donde dice que carecería de sentido considerar una ética feminista con enunciados que fueran expresión de valores puramente femeninos, porque la comprensión de los valores femeninos se encuentran en una relación de “complementariedad” con los valores masculinos. El sistema de oposiciones está estrechamente ligado a lo que es la construcción social de ambos géneros.

El problema radica en que la reivindicación de los valores femeninos así considerada implica el hecho de que con ese criterio se considera a la mujer especialista en algo, a costa de la marginación en otros campos. Un ejemplo que aporta Amorós al respecto es cuando “*las mujeres reivindicamos la afectividad y la emocionalidad como valores, pero, en la medida en que se hace en el marco de referencias polémicas así construido, puede convertirse en asunción por parte de las propias mujeres de las definiciones sociales que se han encontrado siempre en las fases ideológicas de su*

⁵⁰ **Formas:** “ los términos de forma, estructura, organización pertenecen tanto al lenguaje biológico (formas) como al psicológico (pensamientos, ideas...) ...En el aspecto más amplio, pues, podemos afirmar que la preferencia por formas regulares corresponde a sentimientos regulares, mientras las formas irregulares conciernen a los sentimientos irregulares. Las formas ovoides se relacionan con lo biomórfico; las cúbicas con lo artificial y constructivo; las simples con lo sencillo; las complejas con lo complicado. Lo mismo sucede con los ritmos, las estructuras y las composiciones...Otra ley que se debe tener en cuenta es: las formas explican los objetos; los objetos explican las formas. Es decir, el simbolismo de un ser o figura suele ser ratificado o ampliado pro el sentido de su forma, e inversamente. ” (213-214)

opresión : dedicación a la vida afectiva como si se tratara de un ámbito en el que somos especialistas a costa de la marginación en otros campos” (109).

Como dice Marx *“no es la conciencia la que define el ser social, sino el ser social el que determina la conciencia”* (110); entonces, si la mujer, ya sea individualmente o como grupo feminista, adopta una postura de “concienciación” de sus particularidades como grupo oprimido, pero no lo acompaña con la construcción de alternativas en su ser social, entonces queda inmersa en una aporía de alienación y opresión.

La cuestión es resolver lo que sería la ética feminista, si no lo es por las características de su destinatario ni por los valores que propone. Dado que *“toda ética es ética del perfeccionamiento individual”* (111) y a la vez surge por necesidad, asociada a *“la inserción en lo real”* en la que el mundo aparezca *“organizado como un campo de posibilidades, como el juego posible de la objetivación de una gama de proyectos de vida individualizados”* (112). Pero, la mujer no tiene la libertad de elegir su propio perfeccionamiento, porque se le asignan modelos estereotipados de actuación, ligados a elecciones de segundo orden. No es sujeto, se le relega al estado de naturaleza y queda enquistada en su pertenencia a la misma. Es el encasillamiento de la ideología patriarcal, para mantener su status quo, y lo peor es el hecho de creer en los puestos y actitudes que impone dicho poder. *“Lo grave es que la ideología patriarcal ha modelado nuestro propio inconsciente, hasta el punto de que la representación que las mujeres nos hacemos acerca de nosotras mismas y de nuestro rol en la sociedad no es sino nuestra propia asunción de las consignas patriarcales.”* (112) La ética pertenece al dominio de la cultura y define sus prescripciones en el terreno donde la naturaleza no define. El hombre introduce una serie de mediaciones y redefiniciones para asumir su inserción en la naturaleza y en el ámbito donde parece armonizarse con la cultura sería en la familia.

La ética feminista tiene como primera premisa el ser una crítica de la ética, *“no puede ser sino denuncia de la ficción de universalidad que se encuentra como presupuesto ideológico en la base de las distintas éticas que se han propuesto a través de la historia, sobre todo, de las éticas filosóficas”* (116) La ética parte de la universalización que es errónea, y esa situación acrítica se encuentra en la base del problema.

Ante la pregunta de Simone de Beauvoir sobre “¿por qué la mujer es el otro?” y ...qué ha hecho la humanidad con la hembra humana?”, responde Amorós con la contestación : “ lo que la humanidad ha hecho con la hembra humana ha sido convertirla en el símbolo de una forma de medición que es la mediación cultural por excelencia, al mismo tiempo que en la percepción ideológica se la ha representado siempre del lado de la naturaleza.” (122)

Este hecho está ligado estrechamente a la periodicidad fisiológica de la naturaleza femenina en relación a la falta de periodicidad de la naturaleza masculina; y su punto de vista convertido en sistema ideológico. La vinculación con el cuento estaría asociada al deseo de la protagonista de ser valorizada por el hermano, y la importancia de su solicitud unida al recuerdo fundamental de un pacto iniciático sui géneris y extremadamente extraño que ha dirigido su tía.

La soltera tía Ostelia es un personaje femenino descrito en relación a la casa, donde se encuentra “presa en nuestra enorme casa, cubierta de joyas y de trajes suntuosos, pero vacía en medio de sus sueños de amores, sus cuentos barbazules y brujas carniceras. A ocasiones me pregunto qué razón hubo para que ella se plegara a la voluntad de sus únicos varones: su padre, sus hermanos. Y no encuentro, sabes, una respuesta clara.” (54-55). Podría considerarse como un ejemplo de figura femenina, que seguía las pautas sociales y los roles que la sociedad le marcaba, aún en perjuicio propio. Hay una contraposición entre los lujos exteriores de las joyas y vestidos, y el vacío de su vida, que sólo cuenta con sus sobrinos, (la narradora y su hermano), con los que tiene un vínculo singular.

Ella es quien les cuenta relatos, llena su vida de fantasías, es decir, quien crea su mundo imaginario y va a unir a los niños por medio de un extraño pacto: “Aunque ya el pacto estaba sellado entre nosotros. Con sangre, sí, no debes olvidarlo, que así lo quiso Ostelia, que oficiaba- decía- de hada madrina aunque en realidad fue, ya no lo dudo, una sacerdotisa del infierno.” “Ella quiso que supieras lo que me había ocurrido: esa sangre. Y nos dijo que nos uniría para siempre” (54)

Este pacto iniciático sería para que Arnaldo supiera lo que pasa una mujer al comenzar su vida fértil, siendo anticonvencional el hecho de que se comunique al familiar masculino esta instancia. Sería un develamiento del mundo de la muchacha, futura mujer a los ojos de un muchacho, futuro hombre. Se podría entender este texto a

nivel simbólico como pasaje de la incomprensión masculina hacia la mujer, al deseo de inteligibilidad y valoración de lo femenino haciéndolo partícipe del mismo.

Alguna de las sociedades primitivas consideraban la transformación de la niña en mujer como una instancia impura, y poseedora de una carga importante de tabúes que se aplicaban a la joven, que era recluida sacándola del ámbito del hogar.⁵¹

En el subrayado se remarca la imagen de la narradora personaje sobre la acción de la tía Ostelia, que pasa del recuerdo de *“hada madrina”* a ser en el presente ficticio del relato *“sacerdotisa del infierno”*. Nombrada así por su excesiva intromisión en la vida de los niños, que se estaban transformando en jóvenes; y además por confundir la intimidad de la niña con un conjuro. Su rol actancial como intercesora entre ambos, sufre la transformación de la bondad en el ámbito de credulidad de la niñez, a la maldad de la comprensión de su actitud en el presente ficticio de los personajes adultos. En dicho pacto parece encontrarse de cierta forma traspasado el respeto de la intimidad entre familiares, en una circunstancia en que el personaje femenino se ve impactada por el comienzo de una nueva etapa vital. Este pacto iniciático, sería una forma original de dar participación al personaje masculino, para su concientización de la complejidad del ser femenino.

Volviendo a la vinculación con la teoría de Amorós, como las relaciones entre el hombre y la mujer están siempre condicionadas entre hombres; en este texto parece ocurrir lo contrario, es decir, la intermediación parte de una mujer adulta, (la tía), propuesta entre una joven y su hermano. Podría considerarse una intención de inversión del sistema mediador imperante, pero estaría viciado del círculo vicioso que lleva a la aporía antes mencionada, puesto que la relación queda pactada por medio de los ritmos fisiológicos femeninos, y es justamente lo que ha definido a la mujer desde la visión masculina.

Como estableció Marx, las relaciones dentro de la sociedad capitalista *“las personas aparecerían como relaciones sociales de las cosas, y las relaciones entre las cosas como relaciones entre las personas”* (123). En una sociedad capitalista y patriarcal existe entre el hombre y la mujer, una doble mediación: por la reificación de

⁵¹ Siguiendo a Beauvoir. *“A menudo la exponen sobre el techo de una casa, o la relegan a una cabaña fuera de los límites del pueblo, y no hay que verla ni tocarla; más aún, ella no debe ni siquiera tocarse con la mano; ...no debe tocar los alimentos con los dedos, y a veces le está totalmente prohibido comer; en otros casos, la madre y la hermana están autorizadas a alimentarla por medio de un instrumento, pero todos los objetos que durante ese período han estado en contacto con ella deben ser quemados. Pasada esa primera prueba, los tabúes menstruales son algo menos severos, pero siguen siendo rigurosos.”* (Vol I, 197).

las relaciones sociales y por las relaciones de los integrantes del género masculino entre sí. Esta doble mediación además está signada por una recíproca interrelación.

La mujer ha sido percibida por la ideología como naturaleza, pero a la vez *“ha sido manipulada como símbolo de la cultura”* (123), es decir la mujer es pensada como naturaleza y mediación a la vez. Es en la mitología de la periodicidad donde se producen las contradicciones de la conceptualización naturaleza- cultura: *“Al ser confrontada con el modelo de periodicidad, la relación naturaleza-cultura como categorización de las relaciones entre los sexos se dialectiza por la asunción de nuevas contradicciones derivadas de la posición respectiva que ocupan ambos sexos respecto a la periodicidad, precisamente.”* (126)

La cultura redefine la periodicidad para darle validez a la naturaleza, entonces se convierte en ideologización desde un punto de vista masculino. Las pautas del “deber ser” femenino quedan relacionadas al trasfondo ideológico de las permisividades lógico- semánticas del es al debe. Entonces se produce una tautología que consiste en que *“la mujer como es ya lo que debe ser, tiene siempre el deber de ser lo que es.”* (129), (la mujer porque es periódica en sus funciones fisiológicas, se le dice que debe ser periódica).

Amorós llega a la conclusión que a través de estas operaciones en el nivel de la ideología *“el hombre ha humanizado su propia naturaleza biológica al precio de oprimir a la mujer, de un modo análogo al proceso por el cual ha humanizado la naturaleza exterior a costa de la explotación de una clases sociales por otras.”*(129) Sostiene que la lucha feminista debe tener como urgencia teórica el análisis de una solución de la complicidad e interrelación entre capitalismo y patriarcado; asociado al sistema de dominación imperante. Ella plantea la humanización a través de *“la construcción de relaciones de producción socialista y la superación de la lucha de clases”*. (130)

El cuento termina con la disolución de la estabilidad por la destrucción de la casa, que implicaría la finalización de una época para dar comienzo a otro momento histórico de cambios sociales. La necesidad de cambios en el respeto hacia los derechos de la mujer, quedaría planteada en todos los niveles, tanto en el nivel teórico empleado para el análisis, como en el nivel literario, que por medio de la ficción, la metáfora y el símbolo busca la creación de nuevas relaciones entre los géneros. La aspiración a una ética femenina vendría asociada a la implementación de nuevos puntos de vista,

asociados al género femenino, y no al masculino, que impliquen una nueva captación de la esencia del ser mujer.

10) El derecho a la elección vocacional: *La adopción*

El relato *La adopción* del año 2007, publicado por primera vez en Editorial Planeta, en octubre del mismo año, en **La adopción y otros relatos**, es un cuento atrapante donde la experiencia escritural de Lago se consolida.

La narradora personaje es una asistente social que tiene que juzgar el tipo de familia que adopta a los niños, y si verdaderamente es conveniente para el niño la adopción. Esta narradora personaje, es la única que trasmite el relato, por lo que crea la ilusión de la realidad, donde siempre es desconocida una o varias partes de la verdad.

En un juego de analepsis, la narradora relata desde que regresa al pueblo Anacahuíta; (para el funeral del cura, dato que se conoce sobre el final); los acontecimientos que ocurrieron casi veinticinco años antes, cuando también viajó al lugar, pero con la niña Macarena, de nueve años, que iba a ser adoptada por una acaudalada familia.

Desde que conoce a la pareja Doña Solange y Don Cayetano, va evaluando interiormente desde su vestimenta hasta sus actitudes, que relata en detalladas descripciones, que combinan lo objetivo con lo subjetivo: *“Don Cayetano era un hombre alto, muy delgado...Sus pupilas de un celeste acuoso, parecían mirar más allá de su entorno”*(24). Donde la comparación señala evidentemente un punto de vista personal de la narradora asistente social que busca hasta en los más mínimos detalles, elementos de juicio para su dictamen sobre la adopción.

No le convencen algunas actitudes de los adoptantes, y trasmite la inquietud mediante su relato, que se transforma en misterioso, siguiendo la presentación de Cayetano: *“Más allá de la cortesía que cabía dentro de su relativa parquedad, me pareció, siempre, bastante misterioso. No lo era menos doña Solange,...Desde el comienzo de nuestra relación, intuí... que escondía algún secreto,... aunque sus actitudes, sus gestos, su modo de hablar, no ofrecían para mí- eso creí al principio- grandes dificultades de comprensión.”* (24)

Cuando ella y la niña conocen el dormitorio que va a ocupar, encuentra signos que no la convencen, pero no sabe todavía dictaminar qué es lo que hay de extraño: *“Me sorprendió la sobriedad del mobiliario, que resultaba exiguo dadas las dimensiones de aquella pieza que, por cierto, no me pareció pequeña...Sentí que era demasiado sobria esa habitación sin alfombra, sin adornos, sin flores naturales.”* (26)

Destacándose en la habitación lo exagerado de la importancia a lo religioso y las imágenes, para un dormitorio infantil, así como la falta de juguetes: *“Sobre la cabecera de la cama colgaba un crucifijo de madera, y en las paredes laterales, había dos cuadros: una imagen de santa Teresita-la dama se encargó de hacernos reconocer al personaje- y un óleo con un ramo de rosas. Cerca del crucifijo pendía un rosario de cuentas marfilinas rematado en una cruz que parecía de oro”* (26).

La asistente social que percibe esta exageración pregunta: *“¿Por qué sólo la imagen de la santa, y ese libro y...- no sé si era el momento oportuno, pero lo dije-ningún adorno infantil, ningún juguete?”* *“Jesús protector de la niña...santa Teresita que será su guía y su modelo espiritual... rosas que recuerdan la lluvia de estas flores que la santa prometió enviar -y envió – al mundo después de su muerte prematura”*. Y agrega sobre el único libro que se encuentra sobre la mesa de luz: *Es el primer regalo que te hacemos tus padres: la autobiografía de Teresita de Lisieux,Te encantará, hija, ya lo verás”* (27).Donde se destaca el desmesurado hincapié en lo religioso y la intención de convencer a la niña desde pequeña a que valorara a lo religioso excesivamente.

El matrimonio tenía cuatro hijos más, y esto generó sospechas e interés en la narradora sobre el motivo de adopción, así como la solicitud de Solange de que la niña fuera dócil, al adoptarla. Pero no logra desentrañar los motivos que le provocan inquietud acerca de lo que le inspira desconfianza.

Trata de averiguar lo máximo posible sobre esta familia pero no logra encontrar nada que los denuncie y entonces habla con el cura, que es el confesor de la Sra. Solange, y él le cuenta que el esposo estuvo muy enfermo hacía unos años, pero que había logrado mejorar.

En la última cena antes de irse, la Señora Solange se encontraba muy extraña: *“Se veía enajenada, aquella mujer, como si estuviera suspendida en un interregno paradisíaco; o tal vez como si un daimón poderoso hubiera poseído su cuerpo. Reía, acariciaba nerviosamente la cruz de oro que pendía de su cuello y sobre todo,*

reclamaba con miradas apremiantes la aprobación del marido, que sonreía apenas llevando a los labios su copa.” (42). Se manifiesta una sospechosa actitud y un nerviosismo ligado a los símbolos religiosos, como un anticipo de que lo que ella esconde estuviera relacionado con ese tema.

El cura se embriaga, y la asistente social deduce que tiene una profunda culpa: *“En ese momento supe que Damián estaba alterado no sólo por haber bebido en demasía: aquel hombre-me dije- cargaba con una incomodidad, quizás un secreto o una culpa que lo desasosegaba y le impedía estar en paz.”* (43). No obstante ello, la asistente no sabe cómo hacer para enterarse del secreto. Y este momento viene cuando en las horas de la noche, el cura se retira al jardín y la asistente al verlo, conversa con el atormentado cura que le confiesa: *“No podía dormir, adentro. Sentía que el vino y el calor me estaban matando...matando...”* *Consummatum est, señorita asistente; Consummatum est. ...Con ojos extraviados, añadió “Esta historia, quiero decir. Y le juro que yo actué de buena fe. Bona fide, señorita; Dios lo sabe”.* (44)

Con respecto a este tipo de situaciones y en especial a situaciones que ligan a las personas por una confesión, dice Michel Foucault que el sujeto, se transforma en lo que es por la sujeción a la que es sometido. El sujeto se construye a sí mismo, no sólo por sus acciones, sino por la confesión de sus acciones por medio de la palabra. El sistema de confesión ha sido el que ha regido a partir de la Edad Media. Se logra dominar a la persona por medio de la confesión, por medio de lo que dice de sí misma, y de los registros que quedan, a partir de lo que dice.

Es así que el cura llega a confesar la carga de conciencia que lo abatía, y la asistente logra saber lo que la señora ocultaba y era que en la oportunidad de que su marido había estado al borde de la muerte, ella había peregrinado hasta la gruta de la Virgen del Perpetuo Socorro, y realizado un juramento que debía ahora cumplir: *“le juró a la madre de Dios que si sanaba a su esposo, ella, sí, doña Solange Millaud de Castelnuovo, le ofrendaría a uno de sus hijos para que dedicara su vida a la Iglesia. Es decir, para que tomara los hábitos y se confinara en un convento de clausura donde pasaría el resto de su existencia.”* (45).

Se cumple un juego dialéctico entre el que recibe la confesión y quién confiesa. Pues la verdad reside tanto en el que la tiene en sí mismo, porque ha sido su secreto, como en el caso del cura Damián, sino por la persona que escucha, en este caso la asistente social: *“A este le toca decir la verdad de esa verdad oscura: hay que*

acompañar la revelación de la confesión con el desciframiento de lo que dice. El que escucha no será sólo el dueño del perdón, el juez que condena o absuelve; será el dueño de la verdad. Su función es hermenéutica.” (Foucault, 2008,67)

Se produce así una traslación de la verdad; y por ser quien escucha, la asistente social se transforma en portadora de la verdad, recayendo sobre sí el poder de decidir sobre si va a continuar o no con el secreto. Si ese secreto va a ser parte de su silencio, y va a constituir una carga de conciencia para sí misma por el resto de su vida, o si por el contrario, finaliza la mentira, el engaño sobre la buena intención de adoptar la niña, y dice la verdad. Esta decisión va a cambiar el destino de la niña, completamente, ya que ser monja por la elección y capricho de otra persona, sería de un sinsentido total. Sólo en ella va a estar la responsabilidad del silencio o la palabra que diferencien la vida de la niña: *“Le pregunté, con indignación indisimulada: “¿Nadie más que usted sabe esto? ¿Ni el marido, ni los hijos?” “Nadie. Ahora lo compartimos, la señora, la señorita asistente y el cura Damián” Burlándose de sí mismo, con ironía, agregó: “la Santa Trinidad”... “¿O los tres demonios?”* (47)

Este trío implica una complicidad de sus integrantes por medio de la verdad y el silencio de la misma. Mientras el cura siente por un lado la obligación de callar el secreto realizado en confesión por la Sra. Solange, pues es una de sus funciones como cura; también se encuentra en la obligación de decirle a la asistente social la verdad, porque no soportó el peso de tan brutal silencio, que iba a cambiar la vida de una niña. Por eso, se embriaga, para evadir el peso de la culpa por decirlo, y se lo cuenta en un estado de alteración máxima que la narradora llama *“delirio”* luego de haber bebido demasiado alcohol y haber franqueado el límite del autocontrol de sus palabras.

Doña Solange consideraba que ninguno de sus hijos había sido educado para seguir el camino religioso, por eso, se le ocurre la idea de adoptar a la niña, pero, como el cura le dice que no la va a apoyar, ella hasta lo amenaza: *“Cuando ella me confesó aquella decisión...- vaciló, buscando el adjetivo- tremenda, sí, tremenda, yo le dije: Doña Solange, usted está queriendo engañar a la Virgen, a Dios... No, eso no será posible. Su idea es descabellada y no la apoyaré. Entonces ella reveló ante mí una faz desconocida: con saña, con furia, me espeto: “Padre Damián, espero que no se atreva a violar el secreto de confesión”*” (46).

Donde por un lado se demuestra en este personaje femenino una devoción religiosa por haber realizado una promesa, pero por otra, demuestra una necesidad, falta

de criterio y maldad para conseguir llevar a cabo la misma. Además se atreve a hablarle en tono amenazante al cura, mostrando una religiosidad fluctuante, oscilante según su propia conveniencia e intereses, y es lo que precisamente se desacraliza en este cuento.

Pero la asistente ya ha tomado su decisión, y antes de que se vaya del lugar, le grita: “¡Para mí esto no es un secreto, padre Damián! Sépalo: no me confabularé con ustedes!” (47) Es así que quiebra esta “trinidad”, rompe el silencio, toma la palabra, anulando el secreto y llegando a la verdad. Este personaje femenino estaría en el pleno uso de su poder relacionado con la verdad, y huye con la niña la madrugada siguiente, sin ser vista. “Ya en la capital, redacté un informe donde constaba, con detalles, la estremecedora historia. ...debido a la gravedad del caso, se desencadenaron instancias judiciales...” (48).

El peso de la palabra escrita cobra plena significación, y la crítica social queda concluida con el mal destino de la responsable de la farsa, que pierde el marido por un ataque cardíaco a consecuencia de la noticia y sus hijos se alejan de ella, por diversos motivos, quedándose completamente sola, culpando a su difunto esposo: “...a veces le reprochaba a gritos, frente a la tumba, el haberse marchado para siempre. ...” (49).

La asistente social ha cumplido su cometido como parte de una institución social laica y en este sentido incide en la vida de Macarena de forma definitiva. Benhabib en *Introducción sobre el uso y el abuso de la cultura*, cita a Rawls que sostiene “desde la perspectiva de las instituciones sociales más importantes, las personas deben ser consideradas como capaces de formar su propio sentido del bien y de cooperar con las demás en torno a los principios de la justicia. Esta es la visión pública de la persona como ser autónomo.”

En este caso, la asistente actuó con plena libertad, y no sólo terminó con la farsa, sino que salvó el destino de la niña. En este sentido dice Benhabib: “Nos encontramos uno al otro, y a nosotros mismos en tanto otros, a través de...procesos de hacer y decir. Ser y convertirse en un sí mismo es insertarse en las redes de interlocución” cómo responder cuando se es interpelado y saber cómo interpelar a los demás”. Esto es lo que supo realizar la asistente y sin embargo, se queja de la casi indiferencia con que la niña la trata: “De vez en cuando me visita, aunque no puedo decir que yo haya promovido en ella un gran afecto” (50)

Simbólicamente en este cuento se percibe una disolución de la mentalidad asociada al los parámetros antiguos de razonamiento, como Solange, que resguardaba la

visión familiar tradicional. Ella consideró a Macarena como un objeto, utilizado para sus fines, no respetando, además, lo sagrado y religioso. Solange pierde a su esposo después de la huida de la asistente social, pues fallece a consecuencia de enterarse de lo sucedido, víctima de un paro cardíaco, y también se queda sin sus hijos, ya que todos se van, aunque no realizando los objetivos que ella disponía: *“Los muchachos no siguieron los planes del matrimonio acerca de estudios y carreras universitarias en el extranjero: con la fortuna que heredaron del padre, abandonaron la estancia sin preocuparse de la suerte que correrían Doña Solange y los arrozales; ...Las chicas- y en esto también fracasaron las aspiraciones maternas- no realizaron “excelentes casamientos.”* (49)

Las hijas y los hijos, que decidieron su destino por sí mismos, representan la mentalidad propia de nuevos tiempos, ajenos a las reglas fijas. Ellos no actúan según lo esperado, ni lo seguro, ni lo que puede producir los mayores beneficios. Es la forma de sentir, pensar y actuar en la vida asociado a lo múltiple, lo variado, lo heterogéneo, dejando atrás las concepciones unívocas y totalizantes que consideraban un *“plan de matrimonio”* o *“excelentes casamientos”* como elementos positivos para constituir el fundamento de la vida, buscando el ascenso social de la mujer y de su familia. Significaría el, comienzo de la mujer sujeto, decidiendo según su libre albedrío lo que desea hacer con su vida.

Solange termina falleciendo luego de perder el control sobre las vidas de Macarena y de sus cuatro hijos. Además hacia el final se vuelve a reiterar el motivo de su vida que era su esposo, a quién había dedicado su existencia, Sería crítica a la sumisión de la mujer al hombre: *“mandó a construir, en el cementerio familiar, un portentoso mausoleo en homenaje a su esposo”...* *“aquella mujer seguía sufriendo, no por remordimientos relacionados con la pretendida adopción, sino por la ausencia del hombre a quien había idolatrado”* (49).

Este tipo de mujer que ha llevado su vida según las normas tradicionales ve disuelta su vida cuando queda sin la presencia de su marido y sus hijos. Sobre todo el marido significa el sentido más amplio de su existir. Según estudios de Simone De Beauvoir: *“En cuanto a sus hijos ya son bastante grandes y pueden prescindir de ella, se casan y dejan el hogar. Liberada de sus deberes descubre al fin su libertad... en la historia de cada mujer se repite la circunstancia que hemos comprobado en el transcurso de la historia... aquélla descubre esa libertad cuando ya no encuentra qué*

hacer con ella... la sociedad patriarcal ha dado a todas sus funciones femeninas la figura de una servidumbre, y la mujer sólo escapa a la esclavitud en los momentos que pierde toda eficacia” (Vol II, 385).

Nelly Richard refiriéndose al proceso de disolución de la primacía del sujeto – blanco-masculino dice: “*la desintegración de los paradigmas totalizantes de la modernidad europea dominante, estimula la construcción de formas alternativas y disidentes” (82).*

Este cuento se podría interpretar como la crítica y la necesidad de disolución de ese tipo de mujer, que creía en el poder del hombre, considerándolo superior a ella, manteniendo sus valores, normas y cumpliendo de forma servil una suerte de triste esclavitud de la que ni siquiera era plenamente consciente.

El personaje femenino de la narradora protagonista sería paradigma de la mujer que adopta una actitud sensata, de independencia y muestra poder de decisión, reconociendo que la niña no era un objeto y que su vida no podía ser trastocada a antojo de una desconocida.

11) El nacimiento de la mujer sujeto: Saltos mortales

11.1) Relación con la La última razón

Saltos mortales es una novela publicada en el año 2000, y es una reescritura de **La última razón**, del año 1968. **Saltos mortales** agrega un prólogo: *Prólogo en el circo*; y dos partes enteras, que son: la segunda, llamada *El hijo*, y la tercera, titulada *La Paloma*. Es decir, **La última razón**, es la primera parte de **Saltos mortales**, sin el primer prólogo. El texto consta de dos prólogos: el ya mencionado, y el que figuraba originalmente, en **La última razón**, que se reitera, *Prólogo en el cine*.

Saltos mortales con estas dos nuevas partes, y el agregado de otro prólogo, despliega proyecciones diversas a las de **La última razón**. Los XXIII capítulos que comparten estos dos textos, son prácticamente idénticos, con algunos cambios, que en la mayoría de los casos ayudan a aclarar el contenido.

La última razón comienza con el prólogo *Casi- Prólogo (en el cine)*, en cambio **Salto mortales** tiene dos prólogos: *Prólogo en el circo* y *Prólogo en el cine*, que es casi igual al ya citado prólogo de **La última razón**.

Algunos cambios encontrados ente *Casi- Prólogo (en el cine)* y *Prólogo en el cine* son: En el primero dice: “*Siempre he actuado y actúo en ese cargo con plena libertad*” (8,68), y en el segundo dice: “*Siempre he actuado y actúo en ese cargo con total libertad*” (16,2000). Es el personaje masculino Beltrán quien habla con Rialto, y es parte del discurso directo entre los dos. El cambio en este caso no es significativo, salvo que *total* parece connotar mayor libertad que la palabra plena.

Luego más adelante, se agrega una palabra, mientras que el primer texto dice: “*Los contemplo desde afuera, recortados en el rectángulo de la ventana como en una pantalla de cine*” (8,68), en el segundo dice: “*Los contemplo desde afuera, recortados en el rectángulo de la ventana como en una pantalla cinematográfica*” (16,00). El contenido es el mismo, pero el último término es más antiguo que el primero. Quizá haya sido para sugerir una época pasada, antes de producirse la abreviación posterior “*cine*”, cuando la palabra “*cinematográfica*” era empleada usualmente, como en la época en que vivió el narrador interno que relata.

Ese narrador, es un narrador personaje que los mira desde afuera del café, y es uno de los personajes principales, llamado Leonardo Santos. Él ya no vive y mira la escena desde fuera y luego se mezcla con ellos, que no lo ven: “*Y porque me han nombrado mientras se tienden y aprietan las manos, entro en la cafetería, me aproximo a la mesa que comparten y, muy de cerca, los observo: ahora que están inmóviles y en silencio las dos caras se parecen tanto... Siento que tu perfil, luego el de Rialto, pretenden apoyarse en el mío, aunque no lo perciban. Por eso me separo y me escabullo en la penumbra, luego en cualquier vestibulo oscuro, para aceptarme otra vez sombra y rechazar así la pretendida simetría, el absurdo falaz de ciertas identificaciones*”. (18,00) En **La última razón** dice *confitería* en lugar de *cafetería*, siendo el segundo término un lugar que parecería más indicado para la reunión de dos hombres que hablan sobre el próximo libro que uno está escribiendo y el otro va a editar.

La última razón y **Salto mortales** se refieren por mimesis a la realidad de la vida y estructura familiar del escritor Leopoldo Lugones⁵², si bien, la realidad ficcional

⁵² Leopoldo Lugones, fue un escritor nacido en el año 1874, en la provincia de Córdoba, Argentina, que tuvo una formación católica muy estricta. En el año 1896 se traslada a Buenos Aires y contrae matrimonio con Juana Agudelo.

nunca deja de serlo, puesto que está compuesta por el mundo imaginario creado por la escritora. Por eso tomaré para el análisis algunos elementos del estudio de Sylvia Lago sobre este autor, **Leopoldo Lugones: La Flecha hacia el vacío**. En **Salto mortales**, la división en tres partes destaca a los tres personajes principales de la novela: **Primera parte: El padre, Segunda parte: El hijo, Y Tercera parte La Paloma**. El padre es el escritor Leonardo Santos; el hijo, un torturador y la nieta, una revolucionaria.

El texto se maneja de una forma muy dinámica y uno de los aspectos fundamentales para ello es el cambio permanente de narradores. La narración pasa de narrador externo, a narrador interno, personaje, y alterna la voz interior de varios personajes, en varios monólogos que nos aportan el fluir interior de sus conciencias.

En la segunda parte por medio de un narrador interno, narrador personaje, se percibe la especial forma de ver el mundo de un torturador, que por medio del monólogo interior nos brinda la introspección permitiendo conocer sus más íntimos sentimientos. La última parte, es la que más interesa a este estudio, pues se centra en el personaje femenino Paloma, nieta del escritor, profesora de literatura, quien siente orgullo de su abuelo y vergüenza de su padre.

Este tratamiento de los narradores obedece a un procedimiento estilístico de fragmentación de la realidad, centrándose en diferentes personajes que reflejan existencias vinculadas a diversas formas de sentir, pensar y hacer en el mundo. La obra adquiere así un sentido de dinamismo que genera interés y expectativa en la lectura.

La memoria personal del personaje de ficción, incide en la memoria colectiva de los lectores rioplatenses, puesto que según Ricoeur en **La memoria, la historia, el olvido** *“La experiencia del mundo compartida descansa tanto en una comunidad de tiempo como de espacio. La originalidad de esta fenomenología de la memoria compartida reside principalmente en el escalonamiento de los grados de personalización, e inversamente de anomia entre los polos de un “nosotros” auténtico y el del “se”, del “uno” y de los “otros”. Los mundos de los predecesores y de los sucesores extienden, en las dos direcciones del pasado y del futuro, de la memoria y de la espera, estos rasgos extraordinarios del vivir-juntos, primeramente descifrados en el*

En el año 1897, nace su único hijo Polo Lugones, quien sería jefe de policía, responsable de introducir la piana eléctrica como método de tortura durante la dictadura de José Félix Uriburu.

Leopoldo generó una constante polémica no por su pluma, sino por su protagonismo político que tuvo cambios ideológicos pasando por el socialismo, al liberalismo, el conservadurismo y el fascismo. Desilusionado por las circunstancias políticas, se suicida con una mezcla de cianuro y whisky, en el hotel “El Tropezón” del Tigre, Buenos Aires, en el año 1938. (Wikipedia, 24/7/11)

fenómeno de la contemporaneidad.” (170) En este sentido hay un pasaje del segundo capítulo de la última parte, en que la propia Paloma reflexiona: “¿Habría alguien que convirtiera en ficción esa historia real que era su propia historia? El Abuelo le decía, cuando le señalaba, desde el mirador de la sierra Alta, aquellos magníficos atardeceres de verano: *Mire qué paisaje maravilloso, hijita; mire cómo la realidad vence, a veces, al arte.*” (180) Es un juego de espejos donde se produce la remisión a la realidad dentro de la ficción puesto que este personaje femenino, es la representación de la nieta de Leopoldo Lugones, a quien le decían Piri Lugones⁵³. Como un homenaje, a lo que sufrió, el personaje Paloma analiza las posibilidades de ficcionalizar su historia, que a la vez, es ya mimesis de las vivencias de Piri.

No obstante, se debe recordar lo que dice Iser respecto a la realidad de la ficción que establece que la formación ficticia carece de los predicados de realidad. Es decir, “*el rasgo distintivo de la literatura es la ausencia de una correlación exacta de los fenómenos descritos en los textos literarios y los objetos en el mundo de la “vida real” y, como resultado de esto, la imposibilidad de verificarlos*” (Fokkema, 1997,176).

11.2) personaje Paloma

El

La perspectiva de la hija, aporta a su vez una visión femenina significativa, de lo que sufrió esta mujer, que como se señala, no recibió un tratamiento especial por serlo, sino que a la hora de torturar, y de los maltratos, sí se ejercía un trato igualitario, sin considerar el género.

Un aspecto a resaltar de la segunda parte, **El hijo**; es la manera de educar a la hija, con la severidad que es asimilada mediante una comparación a la actitud que se tiene con un soldado: “*Cómo llorabas cuando yo salía de caza y oías los estampidos de mi escopeta y sabías que estaba matando patos o perdices o, a veces, también palomas, por qué no y tú sufrías, lo sé, pero aunque eras mujer y muy pequeña todavía, también a ti había que templarte el alma. Por eso te sometía a esas pruebas; te despertaba muy temprano, por ejemplo, cuando recién asomaba el sol, con una diana como a los*

⁵³ Susana (Piri) Lugones nació en 1925, hija de Leopoldo (Polo) Lugones, nieta del escritor. Fue docente, escritora, periodista, editora y traductora. Tuvo tres hijos con su esposo Carlos Peralta. Militó en la izquierda política y fue considerada “subversiva” y posteriormente desaparecida por el gobierno militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y asesinada por el mismo en el año 1978. (Wikipedia, 24/7/11)

soldados en los cuarteles.” (167) La extraña mentalidad del padre que busca realizar ese tipo de pruebas para la educación de la propia hija, manifiesta una exagerada rigidez, autoritarismo y deseo de sometimiento a su obediencia.

La significativa alusión de la muerte de las palomas, cobra un valor de anticipación de lo que va a suceder años posteriores, donde niega ayudar a su hija, dejándola a la intemperie. Pero a la vez explica de cierta forma, como luego Paloma siendo adulta logra soportar las difíciles condiciones que le toca vivir.

El padre, que queda solo, sin familiares, deambula por la casa una noche y no es capaz de abrirle a su propia hija, para protegerla, como debería hacer un buen padre, en una actitud de un egoísmo que representa simbólicamente la más profunda disolución de su rol como padre, es la desintegración de la familia, la caída de la figura paterna: *“no puedo evitar correr la mirilla y verte allá ¿la vi, realmente?- encogida y temblando, como una aparición...Qué muerte, pienso mientras me recorre un escalofrío, ¿mi muerte, la de ella? ¿Cuál de los dos está muerto? ¿Quién de ambos debe morir?...Porque seguramente detrás de ella estaban los Otros, sus amigos y aquello se trataba de una emboscada. No podía ser que ella viniera despojada de malas intenciones, sólo para refugiarse aquí...”* (168). La falta de solidaridad entre los familiares más cercanos, se produjo verdaderamente en el régimen dictatorial, donde hasta algunos padres llegaban a denunciar a sus hijos.

En este caso, prefiere la soledad y la continuación de su vida, antes que actuar con amor: *“Un monosílabo, sólo ese con el que clausura el mundo; ese “no” estirado y agónico del naufragio”...* (169). La metáfora del naufragio connota la desintegración del mundo íntimo, que implica la aniquilación del ser, es el padre que estalla en mil fragmentos por su falta de valor. Por importarle más ser fiel a su ideología, que amparar a su hija.

La tercera parte de **Saltos mortales, Epílogo en el Cielo** se subdivide en cinco: **Paloma piensa, Paloma evoca (y siente), Paloma enjuicia, Paloma escucha y Paloma vuela**. Estas subdivisiones se relacionan al proceso de Paloma, desde su pensamiento en el encierro por la dictadura hasta su muerte.

En este texto, la escritora actúa como el letrado que es testigo y reproduce sobre el acontecimiento histórico: en este sentido dice Achugar en **La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa**: *“Tal vez sería exagerado hablar de una especie de pseudo-episteme que en cierto nivel posibilitaría al letrado solidario la*

defensa del Otro u Otra, no como un objeto del conocimiento científico sino como un objeto de conocimiento obligatorio al nivel del deber ser o de la ética. Después de todo, la frase “letrado solidario” tiene una raíz ética innegable. El testimonio o la historia desde el Otro correspondería en este sentido con la necesidad de consolidación de una identidad humana que el discurso hegemónico anterior no posibilitaba” (55) De nuevo en este texto se sitúa Lago en un plano de ruptura con el discurso hegemónico planteando la posibilidad de conocimiento de un hecho histórico mediante la ficcionalización del mismo. La crítica del modelo imperante en este caso adquiere mayor validez en el entorno socio-político del contexto dictatorial.

El momento social que se vivía evidenciaba las rupturas que se estaban dando en todo sentido; en **Uruguay cuentas pendientes** se afirma “...*la crisis de los sesenta nos puso de cara a todo aquello que preferíamos no aceptar: las debilidades de la estructura económica, las distorsiones de la pirámide social, la incapacidad de respuesta ante la crisis política. Allí comenzaron a evidenciarse los embates cada vez más fuertes contra un modelo que ya dejaba de funcionar. Ante la mirada crítica de una generación comenzaron a derrumbarse los mitos fundantes, demolidos por el descubrimiento de las omisiones y distorsiones del discurso...*” (34) “*En este contexto muchos de los mitos anteriores se habían derrumbado. Ya no había sustento para la “suiza de América” ni para la arrogante imagen del Uruguay Europeo y se imponía a los ojos la compleja y variada realidad de nuestra sociedad* (35)

Esta tercera parte, **La Paloma, Epílogo en el cielo**, comienza con un acápite de José Emilio Pacheco “*Alta como una estrella en su desnudez, su arte de estar presente se llama ausencia.*” (173), por medio de la comparación relaciona lo que va a suceder en las diversas secciones, que es el recuerdo de Paloma evocando a su abuelo, que para ella es asimilable a una estrella en el sentido positivo de ser luz, guía en la oscuridad y soledad de su recuerdo.

Comienza evocando el suicidio de su abuelo, Leonardo Santos: “*Ahora me pregunto qué habrás sentido, Abuelo, durante tu agonía, cuando en aquella isla del Delta, que nunca quise conocer, te atreviste a tomar el veneno, anegándote antes en el whisky que bebías desde la mañana en que te embarcaste para tu último viaje, sólo, ya desprendido de tu sombra, de ti mismo...* Resultaste más audaz que tu nieta, Abuelo Leonardo, tú, que habías realizado el viraje vergonzante, tú, que te habías convertido en el portavoz del dictador de turno, tú el mejor poeta de la época y también el orador

del gobierno...” (173). El monólogo interior presenta la característica de dirigirse a la segunda persona del singular, que dirige a su abuelo. Está marcada a nivel sintáctico por el empleo reiterado de los pronombres personales de segunda persona del singular en sus diversas formas: acusativo *te*, nominativo *tú*, preposicional ablativo *ti* y los verbos en segunda persona del singular que remiten a sucesivas imágenes del pasado.

Mediante un juego de relaciones temporales, asocia los últimos momentos del Abuelo, que se suicidó, con las difíciles circunstancias que está viviendo encarcelada, encapuchada y exenta de todo: *“Y yo ahora tirada como estoy en un charco de agua sucia, sangre, vómito, sin fuerzas para mover un brazo... pienso en ti, Abuelito, intento recordarte y llamarte en medio del silencio; soy yo, sí tu nieta, tu coaticito de La Sierra...”* (174). Se encuentra una contraposición entre las circunstancias de conflicto exterior y la paz interior de Paloma al refugiarse en el recuerdo de situaciones gratas.

Con respecto a lo que es la situación de la tortura y los daños morales, íntimos que crea en la persona, en el capítulo ***La dictadura: una intrusión en la intimidad*** del texto ***Historias de la vida privada en el Uruguay***, existe un enlace que *“anuda al mundo y al sujeto, la interfase entre lo intra y lo transubjetivo,... intersección entre dictadura e intimidad”* (1997,303). Allí se hace referencia a los daños del totalitarismo como forma de exclusión que crea alteraciones en el psiquismo, la capacidad de pensamiento y simbolización, y se sostiene que: *“Creer que se sabe quién se es una mentira humana universal que nos permite vivir. La gran diferencia es cómo se procesa, en esta ceguera provocada por el ideal y la idealización, la incertidumbre, la ignorancia y la comprensión de la alteridad. Qué es lo que mi saber no sabe y cómo trato aquello que está fuera de mi órbita de convicción y comprensión”*. (307) Paloma se evade de la tortura que le provoca angustia, para identificarse a sí misma, procurando tener una relación con el abuelo por medio del recuerdo, pues necesita volver a ser ella misma, volver a su mundo de referencia, donde el cariño y la estabilidad la protegían, por eso el diminutivo recordado, la acercan a un espacio subjetivo e íntimo donde era valorada.

Para aliviar su dolor, también recuerda diversos pasajes de su infancia, donde es significativo el paseo. El paseo como el viaje, no sólo implica un recorrido espacial, sino una evolución espiritual, como el camino, en su transcurrir, se puede asociar metafóricamente a la vida en su devenir: *“aquella mano tierna que tomaba la mía durante nuestros paseos por los senderos de la sierra y, más adelante, cuando yo había*

crecido, en nuestras recorridas por las calles céntricas de la capital...” (174). La mano que acompaña en la niñez es la mano espiritual que la lleva del desesperante momento de la tortura a un espacio metafísico, donde el abuelo es apoyo y asidero firme, donde afianzar sus pasos. Mediante estos recuerdos, puede salvarse, pues no se encuentra en su realidad sino en otra, que es la de la memoria, y gracias a estos recuerdos, logra que su presente sea mejor. Es así que hubiera podido sobrevivir a su difícil situación en la cárcel, como han sobrevivido algunas personas que han sufrido trágicas circunstancias de tortura. La protagonista tiene la fortaleza suficiente para ser capaz de negar lo que los sentidos físicos evidencian, abstraerse y elevarse a un plano superior, donde la firmeza de lo espiritual cobra una validez mayor que la realidad física vivida. Pero, a ella como a otros en estos países, los tiraron de un avión, y la aniquilación física provoca la pérdida de validez de toda evasión psíquica.

La valentía de Paloma ante la tortura es conocida mediante el siguiente monólogo: “...soy fuerte, tú lo sabés; aguanté y no canté, no pudieron quebrarme; ni en el infierno de La Sierra ni acá, en este sótano inmundo donde he vivido, he agonizado, ...no se cuánto tiempo. Siempre encapuchada, siempre...” (173). Uno de los medios más angustiantes de la tortura es quitar la visión, pues priva del sentido que crea más asidero con lo real y tangible, perdiéndose hasta el sentido del día y la noche, por la oscuridad permanente.

En el segundo capítulo de esta parte, *Paloma evoca (y siente)*, se encuentra el interrogatorio. Lo paradójico del mismo es que la mujer ha sido tradicionalmente silenciada, porque se ha estimado que no tenía nada para decir, y en cambio, ahora, en esta coyuntura es violentada y obligada a hablar: “Ahora recuerda, en medio del interrogatorio, otro de los apodos que le daba su abuelo: *Balumba*, hijita, te llamaré *Balumba*, que es el nombre de la torcaza en latín. La había bautizado con ese apelativo un día en que subieron a las azoteas de la casa de La Sierra y encontraron una paloma herida. La niña lloró y le pidió que bajaran a la cocina para que la abuela la curara” (178) El espacio íntimo de lo intrasubjetivo, amenazado por lo exterior, por las circunstancias dictatoriales, que contaminan el ser, y sus recuerdos, se potencian en este recuerdo del apelativo, y la paloma herida cobra valor anticipatorio de lo que le va a suceder a ella posteriormente.

Algunos de las referencias al abuelo, se sitúan en espacios abiertos, (como el anterior) donde por medio de la naturaleza se llega a una situación de unión entre la

integridad del ser y el mundo natural, como en el ejemplo anterior, de solidaridad ante un animal desprotegido y herido. Como dice Sylvia Lago en su análisis sobre la obra de Leopoldo Lugones **La flecha hacia el vacío**: “*en la armonía universal las leyes de la organización cósmica deben ser, en efecto análogas a las de nuestra biología...la exactitud de nuestra lógica formula satisfactoriamente la armonía de todos los fenómenos, o sea el estado al cual llamamos universo; definiendo este inmenso conjunto por la noción de exactitud del espíritu humano.*” (14) Se encuentra una contraposición total de su persona con la de su hijo, que manifiesta sentimientos que están en las antípodas de los citados.

Del monólogo interior de Paloma, continúa el párrafo siguiente con la voz del que la interroga: “*Palumba, así que ése es tu nombre de guerra. Y según dicen, quiere decir torcaza. ¿Es verdad? Pero vos sos una palomita que no se cocina en el primer hervor... aunque todavía tiene buena carne, esta paloma... La voz pastosa, empapada en saliva, del que la interrogaba en La Sierra, afinándose de pronto hasta adquirir estridencias histéricas. Cantá paloma...*” (178) Queda en evidencia la lascivia del torturador, así como su falta de estabilidad psíquica, con esa alusión a la voz que se afina como manifestación exterior de su falta de equilibrio interior.

El hecho de jugar con el nombre de Paloma, de relacionarlo con su cuerpo y su estado físico significa rebajarla, ultrajarla, con el objetivo de atemorizarla para que hable. La mujer, que en general no puede hablar, o que si habla no se la escucha, no se la toma en cuenta, ahora es agredida para que lo haga. La situación de lo cotidiano se revierte, con el sólo fin de perjudicarla. En ese momento, sí, la tratan igual que al hombre, pero es el momento en que ella es violentada. Además, la quieren escuchar, pero sólo para sus fines de obtener información, sólo por el momento crucial que está atravesando al haber sido atrapada, pero no por la importancia de su voz, de su palabra como mujer.

Sobre escuchar a la mujer, dice la Dra. Cristina Molina Petit⁵⁴: “*Para Aristóteles la virtud propia de lo femenino se resume en un verso de Sófocles “a la mujer le sirve de joya el silencio” El hablar de la mujer ha sido considerado como cháchara vana y carente de interés. “Con las mujeres ya se sabe” o “con las mujeres nunca se sabe” son dos dichos que recoge Celia Amorós para expresar cómo el*

⁵⁴ Cristina Molina sostiene que “*la crisis del proyecto ilustrado ha tenido mucho que ver con la no asunción por parte de la Ilustración del programa feminista y cómo no pudo ser posible, por principio, una promesa de emancipación general sustentada en la sujeción de la mitad de la especie*”(136)

patriarcado justifica este no escuchar o este quitarle la palabra a la mujer porque en todo caso ellas no tendrían nada nuevo que decir” (139).

En el tercer capítulo, *Paloma enjuicia*, se produce la sentencia hacia su padre, en su interior. Este padre al que ha ido a ver, para refugiarse y no le ha abierto la puerta, endurecido aún ante la propia hija, constituyendo un personaje con una postura rígida, unívoca y autoritaria.

Primero se vio la escena focalizada bajo el punto de vista de su padre, y aquí se produce la focalización según la visión de Paloma: “ *Papá, contestáme, soy yo, tu hija...Necesito tu ayuda...,...Sabés que no recibo a nadie...Comprendí, caminando entre las rachas ...que había procedido ingenua, estúpidamente: jamás ibas a protegerme, Ñancundá; estabas definitivamente encerrado en ti mismo, atento sólo a la sobrevivencia de tu cuerpo, como una alimaña acorralada; esperando tu muerte.*”(183) La imagen de la búsqueda de ayuda en medio de la tormenta, la inestabilidad de la situación, la búsqueda de un ideal que ya no se encuentra, que ya no está, y la convicción de que todo intento de salvación del mismo será destruido. Reflejaría el mundo que tambalea, porque ya no se podría confiar en absolutamente nadie, si no se puede confiar en los familiares más allegados. En un nivel simbólico, sería la soledad absoluta, extensa, inmodificable, del ser que se asume a sí mismo como sujeto, que ya no depende de nada, que nada lo ata, pero, que por su actitud de independencia, de asunción de su identidad, pierde absolutamente todos los refugios posibles.

Una salida posible sería a través de la fe, pero el personaje Paloma en ningún momento manifiesta tenerla, pues ni siquiera menciona a Dios, ni la confianza en poder superar ese trance por medio de la fe. Su único lugar apacible lo constituye su recuerdo con su abuelo. Es significativo, que en contraposición, el personaje masculino de su padre, sí invoque a Dios, pero no con fines de una salvación personal ni ligado a su hija, sino ligado a su función laboral, como un delirio, al escuchar la voz que él asigna a Dios, indicándole lo que debía hacer: “*Y aguzarás tu inteligencia y afinarás tu sabiduría e inventarás la Máquina*” (140) La postura de Lago ligada a la disolución de los macrorelatos, se extiende aquí hasta lo religioso.

Termina esta parte con el recuerdo del final del padre, de nuevo con una intertextualidad fagocitada, con la implícita alusión al mundo de **La Divina Comedia**: “*Después de ese episodio supe que Ñancundá estaba enloqueciendo. En medio de su*

infierno de demencia y terror, sólo veía espectros que lo iban cercando y lo hundían definitivamente en la helada fosa de los traidores.” (184)

Finaliza la quinta subdivisión y todo el texto, con el homicidio de Paloma, la tiran desde un avión, con la señal de su monólogo interior que se suspende. Hay un pasaje intertextual que se asimila de **Cien años de soledad**, integrando el texto, fagocitándolo : “...ya ha empezado el mareo ...no dejes que te falle la conciencia en la etapa final ¿vas ahora en un camión en un furgón en un ómnibus en el ferrocarril de José Arcadio Segundo o te han subido ya al avión como a él...me late el corazón de un modo horrible me obligan a moverme hacia dónde ...y de pronto es de noche es de día es el río es el valle es el cielo de las sierras las nubes son...Y salto.” (189)

Se cierra así esta novela magistral, con la relación simultánea con el título, y con el final del *Prólogo en el circo*, donde la protagonista, cuando era niña, también pierde la consciencia, pero aquella vez sólo por un desmayo, al ver saltar a la otra Paloma, la equilibrista: “se había lanzado al vacío en medio del silencio expectante; desde allá, tan arriba, tan frágil, ...Paloma sin apoyo, sin protección, sin red, confiando únicamente en el impulso exacto de sus músculos jóvenes, flexibles; calculando la distancia entre acero y acero,...Paloma sola, esta vez, sin los brazos del otro trapecista guardándola hundiéndose en aquella sombra apenas cruzada por luces de galaxias irreales “alta como una estrella en su desnudez.” En este instante en que el tiempo se detuvo en un estupor infinito había percibido, la niña, el vértigo de la fascinación y del terror y por primera vez, junto al Abuelo que recibió su cabecita en el regazo, se había desmayado.” (14). Significaría la imagen simbólica de la mujer sujeto, independiente y comprometida a nivel político. Paloma de adulta ha realizado lo que vio de niña en el circo, pues se ha comportado como una mujer sujeto, libre de los antiguos parámetros convencionales, transgrediendo los gustos de su padre, oponiéndose a él y asumiendo un compromiso político hasta el punto de perder su vida por ello. Se convierte así en una mártir, mimesis de Piri Lugones, y de tantas otras mujeres que perdieron y arriesgaron su vida por tratar de defender sus ideales. La importancia del recuerdo de lo que fue la dictadura para la sociedad es liberarla del olvido y en este sentido sostiene Carlos Demasi en **Uruguay: cuentas pendientes**: “Uno de los obstáculos más serios que muestra la comprensión de la dictadura es su aparente “amenidad” a nuestro pasado. ...Desde la perspectiva

historiográfica, la dictadura representa una fractura en nuestro pasado, y esto implica un concepto muy ahistórico de la especialidad del momento presente” (44)

Hugo Achugar sostiene en este mismo texto, refiriéndose al cambio de las reglas de juego en nuestro país en lo que se refiere a la autoimagen y el nacimiento de un nuevo relato nacional: *“Estas raíces histórico- discursivas suponen, las más de las veces, un nuevo relato de la historia nacional o una nueva narrativa acerca de lo nacional, una historia rizomática y por lo mismo democrática. Nuevo relato que aparece, precisamente, cuando el largo proyecto de la modernidad parecería entrar en una etapa de fuerte cuestionamiento” (24)*

Lago al referirse a estos temas estaría contribuyendo en este sentido con un aporte sobre la imagen de la dictadura, proporcionando nuevas perspectivas desde ángulos diversos a los tradicionales.

III) Conclusiones

El análisis precedente sobre diferentes obras de la escritora Sylvia Lago permite condensar en su narrativa conclusiones sobre tres aspectos fundamentales: En primer término características correspondientes a su ficción narrativa. En segundo término, relacionadas a la perspectiva femenina de la mujer dentro de sus obras. En tercer término relacionadas con la voz femenina de Sylvia Lago dentro del contexto uruguayo y mundial

1) Conclusiones correspondientes a la ficción narrativa

Recapitulando algunos de los puntos analizados arriba sobre los diferentes textos, se pueden resumir los siguientes aspectos sobre su ficción narrativa, que se

podrían asimilar a las rupturas narrativas de la nueva narrativa en general y de su generación en particular:

La evasión en todos sus textos de la causalidad y de la relación temporal lineal refleja la ruptura con la linealidad (causa- efecto), procurando un tipo de discurso que trasciende las reglas temporales de la realidad, para crear una realidad ficcional nueva.

La técnica de montaje, que emplea en alguno de sus cuentos, como ser *Añonuevo* y *Recibir al campeón*, por medio de la intercalación de diálogos, monólogos interiores y narraciones, donde la ubicación temporal de un acontecimiento figura como unión de la trama, se podría asociar a los procesos literarios arriba citados.

La trama no se compone en algunas obras, de los enunciados típicos de la modernidad que tenderían a la legitimación de la totalidad; sino que por medio del monólogo interior que simula el devenir de la introspección; o por medio de discursos directos, se produce la fisión de diferentes aspectos del modelo narrativo tradicional.

La característica de este procedimiento de ficción narrativa, generaría una visión global dinámica sobre cada personaje, no a la manera de la antigua omnisciencia, sino de lo múltiple y lo diverso de cada situación e inscribiría el modo de vida de las ciudades en su dinamismo y actividad. Existiría una intención narrativa asociada a la mostración de la heterogeneidad de situaciones femeninas por medio del empleo de personajes de diversidad diastrática.

En cuanto al tipo de narradores manejado, se presenta a lo largo de las diferentes obras una gama estilística que imprime un rasgo esencial a su narrativa. En los relatos y novelas analizadas en general se produce un alejamiento del narrador externo, y cuando lo utiliza, como en **Tan solos en el balneario**, comparte la narración con el monólogo interior y los diálogos. En *Recibir al campeón* y en *Añonuevo* se destaca el montaje y la narración es compartida por narradores- personaje, mientras que en **Trajano** y *La adopción* hay un único narrador - personaje.

El rol protagónico no es uno, sino compartido en las novelas: **Tan solos en el balneario**, **La última razón** y **Salto Mortales** y en los cuentos: *La adopción*, *Gestos*, *Recibir al campeón* y *Añonuevo*. Tienen un protagonista principal: la novela **Trajano**, y los cuentos: *Días dorados de la señora Pieldediamante*, *Retorno*, *Ninfas: pasión y muerte* y *Aros de niebla*.

En la mayoría de los textos estudiados se constata la ausencia de la heroicidad característica de los relatos tradicionales, siendo el rol protagónico poseedor de defectos y virtudes, y en ocasiones se produce la desintegración del mismo, no permitiendo vislumbrar ninguna figura principal. Estos personajes no son modélicos por sus cualidades positivas, sino que en general, poseen rasgos negativos. En la mayoría de los textos analizados se produce este alejamiento: *Días dorados de la señora Pieddediamante*, *Retorno*, *Ninfas: pasión y muerte*, *Aros de niebla*, *La adopción*, *Gestos*, *Recibir al campeón* y *Añonuevo*. **Tan solos en el balneario**, **La última razón**. Sólo Paloma, en **Salto mortales** podría ser una heroína, o modélica en el sentido de compromiso social y político, y al ser asesinada, se convertiría en mártir.

El abandono de cuadros descriptivos fijos, empleando las descripciones incorporadas a la historia o como parte de la configuración de un personaje, como ya se ha analizado.

En cuanto al tratamiento de la intertextualidad, se produce en algunos cuentos en la forma tradicional, en forma de acápites. También, se maneja asimilada al texto, con una reelaboración del contenido intertextual en el cuento *Retorno*, donde el acápites directamente continúa en la propia narración, ya no como referencia, sino como apropiación y prolongación del relato. Esto implicaría una fagocitosis del texto anterior, incorporándolo de forma creativa y transformándolo en este acto.

Con respecto al desenlace, algunas obras presentan simplemente la situación pero no se encuentra una resolución, como en **Tan solos en el balneario**, **Trajano**, *Gestos*, *Recibir al campeón* y *Retorno*. En ninguna de las obras investigadas se encuentra moraleja, que era la enseñanza final típica de los cuentos de la modernidad. Se encontraría una tendencia a los finales negativos, y en *Días dorados de la señora Pieddediamante*, termina con el suicidio de la protagonista. Doña Solange, personaje principal de *La adopción*, también fallece a causa de la soledad en la que queda. **Salto mortales** finaliza con el homicidio de Paloma.

Algunos de sus textos fagocitan elementos que ya habían empleado las vanguardias y el sólo hecho de hacerlo sería un rasgo asociado a la fractura de la modernidad, ya que incorporaría lo anterior no en una actitud de cuestionamiento, sino absorbiéndolo dentro de su propio discurso. Por ejemplo la unión de palabras para crear un nuevo significante con un nuevo significado, en general empleado para deslegitimar o desacralizar algo.

Estas características permitirían afirmar que desde el punto de vista de la creación artística se encuentra un alejamiento de las normas tradicionales propias de la narrativa de la modernidad, creando en sus textos por medio de diferentes técnicas, una escisión con la misma.

2) Conclusiones relacionadas con la perspectiva femenina de la mujer dentro de su obra

La voz escritural se alejaría en general de los esquemas totalizantes, asociados a la tradicional postura masculinista y a los valores del sujeto-masculino- blanco-occidental. Por el contrario, se encontraría una paulatina búsqueda de un quiebre con ese sujeto y la consecuente mostración de valores femeninos desde una postura sui géneris.

No se encontraría la repetición de arcaicas creencias en general, pero se producirían contradicciones si se confrontaran algunos de sus textos y el mensaje que transmiten. Por ejemplo si se consideran los textos **Tan solos en el balneario** y **Retorno**, con respecto al tratamiento de los personajes imaginarios que aparece en el primero, y la destrucción de la concepción romántica, en el segundo. Por un lado, en el primero se articula la creación de un personaje imaginario de libre interpretación respecto a si es el mismo o si son tres personajes distintos, que se le aparecen a tres personajes femeninos (Según lo analizado en la obra.) Esa idealización que salvaría de la simbólica destrucción a los personajes femeninos Violeta y Nora, significaría una captación del mundo ligada a un esquema místico y podría asociarse a una narrativa tradicional. Por otro lado, en el segundo, se encontraría una crítica a una postura literaria asumida por Ibarbourou, que Lago califica de romántica. Se podría considerar que la diferencia radicaría en que son textos emitidos en diferentes épocas de la escritora, ya que **Tan solos en el balneario** es del año 1962 y **Retorno** es del año 1992. Esa diferencia temporal de treinta años entre uno y otro texto, marcaría una evolución en la elaboración del discurso que tendería a la ausencia de personajes o circunstancias

asociadas a lo *romántico*. (Empleo este término del mismo modo que lo tomó la escritora al contestar una pregunta sobre *Retorno*, ver pág. 125 de esta tesis)

Dentro de la novela **Tan solos en el balneario**, también existen contradicciones en el sentido de que por un lado hay personajes femeninos que se asociarían a una ruptura muy pronunciada con los modelos tradicionales (como Gladys, y en menor medida Graciela); pero por otro lado, la ya mencionada presencia de los personajes imaginarios integrados a la realidad de la ficción, produciría personajes muy evasivos de sus circunstancias (Violeta, y Nora fundamentalmente; y en menor medida Inés). Estos últimos personajes femeninos no lograrían evadirse de una forma real y tangible de su problemática doméstica, sino que quedarían intermediadas por ese imaginario mundo creado.

Por lo tanto, no se encontraría una representación artística fija y particular sobre el género femenino, sino que se expandiría en lo plurívoco, lo flexible y móvil. Se produciría en su obra un despliegue de los mundos imaginados, enfatizando la discontinuidad y fragmentación de los mundos posibles generando parámetros diferentes en relación a la visualización femenina.

Se encontraría en algunos textos (*Año nuevo*, *Recibir al campeón*) la crítica sobre el papel subordinado de la mujer dentro de los diversos estratos sociales, y la necesidad de finalización de las antiguas normas sociales, políticas y económicas de regulación de género. La postura de ante los problemas familiares y sociales pondría en evidencia la relación dependiente de la mujer al hombre, asociada a la concepción sujeto- masculino y objeto- femenino. Se podría asociar esta postura a la necesidad de una traslación de dicha relación tradicional a una relación sujeto femenino a sujeto masculino en términos de equidad.

La estética de sus textos sería feminista según la postura de Nelly Richard, referida en la introducción de este trabajo (pág. 48). En *Aros de niebla* se encontraría el planteamiento de la necesidad de surgimiento de una nueva ética femenina, en el sentido comprendido por Amorós.

En diferentes personajes femeninos se encontraría un deseo de ruptura con los roles tradicionales de la mujer, un deseo de emancipación de los valores sociales gastados, y las pautas familiares donde predomina la estructura sólida patriarcal como cabeza y centro de la familia. Más que nada, se observaron distintos personajes femeninos disconformes con la realidad, y muchas veces, no presentan una claridad de

sus objetivos, y solamente se desgastan en algún vicio como el alcohol (como Violeta en **Tan solos en el balneario**), o huyendo de los problemas por medio de los medicamentos (**Recibir al campeón**) o mediante la autodestrucción (como Mónica en **Ninfas: pasión y muerte**), hasta el suicidio (como Laura en **Días dorados de la señora Piellediamante**). Se expondría la necesidad de mayores libertades para la mujer, propiciando la consecución de una vida más plena, en virtud del respeto de sus derechos, inclusive el derecho a la vocación y a la identidad (como en **La adopción**).

La mujer sumida en un mundo autoritario, asociado a su definición ligada sólo a la naturaleza, delegada a un segundo plano, recluida en su casa, excluida de la vida intelectual, sería la imagen que quiere deslegitimar en alguna de sus obras. (**Ninfas: pasión y muerte**)

La narrativa de Lago se podría calificar como un proceso escritural a través del cual sus obras buscan romper esa antigua imagen de mujer. La asunción de la valentía, la libertad y la independencia estaría asociada al personaje de Paloma de **Salto mortales**, constituyendo el personaje femenino más completo de la obras estudiadas, pues es más compatible con lo que es la nueva mujer sujeto, dueña de sí misma y de sus actos.

Otros personajes como Gladys en **Tan solos en el balneario**, Adriana en **Añonuevo**, Claudia en **Trajano**, la asistente social en **La adopción**, conformarían ya un modelo de la mujer en plena asunción de: la libertad, el poder de decisión, el poder de hablar y rebelarse contra las normas tradicionales.

En los textos de Lago se encontraría la intención de la desestructuración de los modelos arcaicos sobre la mujer, la denuncia de las hipocresías morales, la desjerarquización de las estructuras familiares tradicionales, la deslegitimación de lo religioso y lo político como sistemas de poder.

Las contradicciones de la modernidad con su discurso modélico quedaría manifestado en estas obras, que reflejarían la necesidad de finalización de los antiguos esquemas de los relatos del “*matrimonio ideal*”, “*el príncipe azul*”, “*casarse bien*”, “*la Granhembra*” procreadora, para permitir el nacimiento de otro tipo de mujer, asociada a la dinámica socio cultural de una nueva época histórica. Lago se colocaría por fuera del poder central y su historia oficial, por el contrario, surge en sus obras la voz femenina como el otro opacado que logra superar los tabúes y convenciones del modelo tradicional del relato, constituyendo una voz propia y original.

Esta escritora evidenciaría las falencias de la modernidad anunciando el surgimiento de un nuevo tipo de mujer- sujeto, desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, en que se produciría una traslación del eje del universo femenino del hombre o marido, al trabajo, vocación o carrera.

La época que reflejan las obras estudiadas se encontraría atravesada de innumerables elementos que provocarían e implicarían distintas construcciones culturales que se desarrollarían en forma paralela, puesto que constituirían estados mentales de asunción de la identidad y manera de ver el mundo. Cada sujeto vive en un estado mental que no es plausible de ser ponderado exactamente, sino que se manifiestan parámetros y proyecciones, pero sería imposible detallar la heterogeneidad no dialéctica de lo que significa ser mujer.

3) Conclusiones relacionadas con la voz femenina de Sylvia Lago dentro del contexto uruguayo y mundial

La voz femenina de Lago ha logrado una paulatina evolución escritural, como ha sido señalado en el desarrollo de la tesis, construyendo el punto de vista femenino, jerarquizado y divergente de la concepción androcéntrica masculina tradicional. Su postura sustenta la valentía de quebrar esquemas, denunciar falsedades, deslegitimar relatos, formas de concebir el mundo y hasta desacralizar parámetros sociales del modelo de mujer tradicional.

Dentro del contexto uruguayo, como escritora perteneciente a la generación del 60, que vivió en el Uruguay dentro del período dictatorial, su obra sería una manera de interpretación de la representación artística de la mujer en ese contexto, implicando una forma otra de resistencia, al ser parte de una sociedad alterada por esa circunstancia.

Su voz escritural implica la pertenencia a un ámbito literario latinoamericano correspondiente a su situación como ser femenino, como voz subjetiva y subalterna dentro del panorama mundial.

La validez de su obra estaría asociada a la captación de la heterogeneidad no dialéctica de lo que constituye el significado de ser mujer, elaborando a partir de su representación artística una intención de mostración de la diversidad en cuanto a la inserción e interrelación de la mujer dentro de la sociedad de su época.

Dentro del contexto mundial, sería la voz del otro, subalterno, situado en los bordes del poder central, (voz escritural de mujer de América Latina), que por medio de una estética individual y femenina (puesto que ella no integra ningún grupo feminista en particular), logra proponer una concientización de la problemática femenina y contraponerla a la superioridad masculina.

La obra de Lago conformaría una postura periférica de transmisión de la voz femenina, descentrando el discurso hegemónico. La medida en que el ser y la representación de la mujer, dentro de la obra literaria varíe según el contexto de emisión, escaparía a los objetivos de esta tesis. Quizá los elementos encontrados con respecto a la ruptura del modelo tradicional de la mujer se pudieran relacionar con un proceso más amplio dentro del ámbito mundial, relacionado a los aspectos problemáticos que presenta la modernidad.

IV) BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Díaz, Eduardo, **Ismael**, Mvdeo, M.E.C. Instituto del libro, Colección año 1825, 1976.

Aristóteles, **Poética**, Caracas, Monte Ávila, 3ra ed. 1998.

Achugar, Hugo, **La balsa de la medusa**, *Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo*, Montevideo, Trilce, 1994.

Achugar, Hugo y Beverley, John (Editores), **La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa**, Lima- Pittsburg, Latinoamericana, 1992.

Achugar, Hugo, et alter, **Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias**, Montevideo, Trilce, 1995.

Achugar, Hugo, et alter. **Uruguay: imaginarios culturales**, Mvdeo, Trilce, 2000.

Amorós, Celia, **Hacia una crítica de la razón patriarcal**, Barcelona, Anthropos, 1991.

Amorós, Celia, (Directora), **Palabras clave sobre mujer**, Barcelona, 1991.

Bal, Mike, **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)**, Madrid, Cátedra, 1998.

Bachelard, Gastón, **La poética del espacio**, Bs. As. FCE, 2000.

Barrán, José Pedro, **Historia de la sensibilidad en el Uruguay, Tomo 2, El disciplinamiento, (1860 –1920)**, Mvdeo, EBO, 1998.

Barrán, José, et alter, **Historias de la vida privada en el Uruguay. (vol 3) Individuo y soledades 1920-1990**, Mvdeo, Santillana, 1997.

Beauvoir, Simone de, **El segundo sexo, Los hechos y los mitos**, (Vol I), Bs.As, Siglo XX, 1968.

Beauvoir, Simone de, **El segundo sexo, La experiencia vivida**, (Vol II), Bs. As. Sigo XX, ,1968.

Benhabib, Seyla, **El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo**, Barcelona, Gedisa, 1992.

Butler, Judith, **Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del “Postmodernismo”**, (traducción de Moisés Silva). Del libro **Feminists Theorize the**

Political, editado por Judith Butler y Joan W. Scott, 1992.

<http://es.scribd.com/doc/29877217/Butler-Judith-Fundamentos-contingentes-El-feminismo-y-la-cuestion-del-postmodernismo> (Consultado el 20/09/ 2006)

Butler, Judith, **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**, Barcelona, Paidós, 2007.

Cánova, Virginia y Almeida, Marcelina, **Por una Fortuna una Cruz y Los orígenes del feminismo en Uruguay** Ed. De la autora Virginia Cánova Gotemburgo, 1998.

Casale, Rolando, “**Deseo y producción de agencia en Judith Butler**” en **Feminismos de París a La Plata**, Bs. As, Catálogo, 2006.

Círlot, Juan Eduardo, **Diccionario de símbolos**, Barcelona, Ed.Siruela, 1997.

Cosse,Rómulo, **Fisión literaria. Narrativa y proceso social**, Montevideo, Monte Sexto, 1989.

Declaración Universal de Derechos Humanos,

<http://www.un.org/es/documents/udhr/>

Dio Bleichmar, Emilce, **Sexualidad y Género: Nuevas perspectivas en el psicoanálisis contemporáneo**, en Revista de Psicoanálisis *Aperturas Psicoanalíticas hacia modelos integrados*, nº 11, julio 2002. (<http://www.aperturas.org/articulos.php?id=202&a=Sexualidad-y-genero-nuevas-perspectivas-en-el-psicoanalisis-contemporaneo>) (Consultado el 10/09/2006)

Eco, Humberto, **Lector in fabula**, Barcelona, Lumen, 1987.

Ferrater Mora, José, **Diccionario de Filosofía**, 1996, (Q-Z), Barcelona, Ariel.

Fokkema, D.W, y Ibsch, E. **Teorías de la literatura del siglo XX**, Cátedra, 1997.

Foucault, Michel, **Las palabras y las cosas**, Madrid, Siglo XXI, 1995.

Foucault, Michel, **Genealogía del Racismo**, Bs. As., Altamira, 1992.

Foucault, Michel, **La arqueología del saber**, Bs. As., Siglo XXI., 2005.

Foucault, Michel, **Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber**, Bs. As., Siglo XXI, 2008.

Freud, Sigmund, **Los textos fundamentales del psicoanálisis**, Barcelona, Alianza, 1997.

Freud, Sigmund, **Tótem y tabú**, Madrid, Alianza, 1970.

García Canclini, Néstor, **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**, México, Grijalbo, 1990.

García Canclini, Néstor, **Ideología, cultura y poder**, Bs.As.,U.B.A, 1997.

Grimal, Pierre, **Diccionario de mitología griega y romana**, Bs. As, Paidós, 1999.

Guillén, Nancy Piera, **Feminismo y postmodernidad: entre el ser para sí o el ser para los otros**, Revista de Ciencias sociales , bimestral, año 2003, vol IV y III, Número 101 y 102, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2003.

Hottois, Gilbert, **Historia de la filosofía del Renacimiento a la Postmodernidad**, Madrid, Cátedra, 1999.

Hutcheon, Linda, **La política de la parodia postmoderna**, Criterios, La Habana ed. Especial de homenaje a Bajtin, pp 187,203, julio 1993.

Irigaray, Luce, **Speculum of the Other Women**, books.google.es/books/.../Speculum_of_the_Other_Woman.html?(consultado el 12/11/12)

Irigaray, Luce, **This sex which is not one**, <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74848080/Irigaray-ThisSex-Excerpts.pdf?version=2&modificationDate=1290529640000>, (consultado el 12/11/12)

Irigoyen, Emilio, **Escenarios de poder**, <http://fp.chasque.net/~relacion/0006/visualizaciones.htm> (consultado el 22/11/12)

Lago, Sylvia, **Detrás del rojo, (cuentos)**, Montevideo, Alfa, 1967.

Lago, Sylvia, **Días dorados, días en sombra, (cuentos)**, Montevideo, Biblioteca del sur, Planeta, 1996.

Lago, Sylvia, **La adopción y otros relatos**, Montevideo, Planeta, 2007.

Lago, Sylvia, **La flecha hacia el vacío. Introducción a la obra de Leopoldo Lugones**, Mvdeo, UDELAR, s.d.

Lago, Sylvia, **Las flores conjuradas**, Montevideo, Colección la Invención, 1972.

Lago, Sylvia, et alter, **Modalidades del discurso narrativo uruguayo en las últimas décadas: 1960-1980**, Mvdeo, F.H.C.E., 1994.

Lago, Sylvia, (coord) **Ocho escritores uruguayos de la resistencia**, (entrevistas y textos), Mvdeo, U.R, Dpto de publicaciones, 2001.

Lago, Sylvia, *“Petrona Rosende: un temprano mensaje poético de (y para) la mujer uruguaya”* en *Las otras letras. Literatura uruguaya del Siglo XIX*, (comp. Leonardo Rossiello), Montevideo, Graffiti, 1994.

Lago, Sylvia, **Tan solos en el balneario**, Montevideo, 1962.

Lago, Sylvia, **Tres relatos** (prólogo de Washington Benavides), Mvdeo, E.B.O, 2001.

Lago, Sylvia, **Trajano** (Introducción de Jorge Arbeleche) Bs. As. Colihue, 1994.

Lauretis, Teresa de, **Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine**, Madrid, Cátedra, 1992.

Lotman, Yuri. M, **Estructura del texto artístico**, Madrid, Istmo, 1978.

Lyotard, Jean-. Francois, **La condición postmoderna**, Madrid, Cátedra, 1989.

Maggie, Carlos (prep. y adaptado por el Depto Literario del C.E.A.L), **Capítulo Oriental nro.3: Sociedad y literatura en el presente: el “boom” editorial**, Mvdeo, C.E.A.L 1968.

Méndez Vives, Enrique, **Historia Uruguay, tomo V, 1876-1904, El Uruguay de la Modernización**, Mvdeo, EBO, 1975.

Mirza, Roger, **Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral**, en **Uruguay: cuentas pendientes**, Mvdeo, Trilce, 1995.

Millar, Francesca, **Latin American Women ante Search por Social Justice**, Hanover, University Press of New England, 1991.

Molina Petit, Cristina, **El feminismo en la crisis del proyecto ilustrado**, s.p.i., Sistema 99, noviembre de 1990.

Moraña, Mabel, **Teorías sin disciplina, “El boom del subalterno”**, ensayistas.org/crítica/.../Mabel.htm. (Consultado el 7/12/2010)

Oreggioni, Alberto (dirección), **Diccionario de Literatura Uruguay**, Mvdeo, Tomos I y II, Arca, 1987.

Ortiz, Fernando, **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**, Caracas, Ayacucho, 1978.

Picó, Joseph, **Modernidad y postmodernidad**. Madrid, Alianza, 1988.

Piedra Guillén, Nancy , **Feminismo y postmodernidad: ente el ser para sí o el ser para los otros**, Costa Rica, Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, 2003.

- Rama, Ángel, **La ciudad letrada**, Mvdeo, Arca, 1998.
- Ramírez de Rosiello, M, **Capítulo Oriental nro 38: Los nuevos narradores**, Mvdeo, C.E.A.L, 1969.
- Raviolo, Heber y Rocca, Pablo, (directores) **Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo I: La narrativa del medio siglo**, Mvdeo, E.B.O, 1996.
- Raviolo, Heber y Rocca, Pablo, (directores) **Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)**, Mvdeo, E.B.O, 1997.
- Read, Grantly Dick, **Parto sin dolor**, Bs.As, Macland, 1958.
- Real Academia Española, **Diccionario de la Lengua Española**, Madrid 21 ed, Tomos I y II, Espasa Calpe, 1995.
- Remedi, Gustavo, **Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural**, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/ciudadletrada.htm> (Consultado el 22/11/12)
- Remedi, Gustavo, **La ciudad latinoamericana S.A.(O el asalto al espacio público)** <http://www.elobservatorio.info/latinoamericana.htm> (Consultado el 22/11/12)
- Richard, Nelly, **Masculino/ Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática**, Chile, Francisco Zegers Editor, 1989.
- Ricoeur, Paul, **La memoria, la historia, el olvido**, Bs. As., F.C.E., 2004.
- Rodríguez Sáenz, Eugenia (editora), **Un siglo de luchas femeninas en América Latina**, Costa Rica, Ed. De la Univ. de Costa Rica, 2005.
- Rodríguez Villamil, Silvia y Sapriza, Graciela, **Mujer, estado y política en el Uruguay del siglo XX**, Mvdeo, E.B.O., 1984.
- Rodríguez Villamil et alter, **La mujer uruguaya hoy**, Montevideo, Ed. Problemas, 1986.
- Rodríguez Villamil, Silvia et alter, **Nuestra memoria, nuestro futuro. Mujeres e historia. América Latina y el Caribe**, Santiago de Chile, Isis, 1988.
- Rodríguez Villamil, Silvia, **Nosotras en la historia**, Mvdeo, Indice, 1998.
- Rodríguez Villamil, Silvia, **Las mentalidades dominantes en Montevideo-(1850-1900)**, Mvdeo, E.B.O, 2008.
- Ruffinelli, Jorge, **Color de rebeldía**, artículo en **Semanario Marcha nro 1404**, Mvdeo, año XXIX, Talleres Gráficos 33, 31 de mayo de 1968.

Ruffinelli, Jorge, *Avidez por el presente*, artículo, en *Semanario Marcha*, nro.1602, Mvdeo, año XXXIV, Talleres Gráficos 33, 21 de julio de 1972.

Russo, Juan Angel, **Letras de tango**, Bs. As., Basilisco, 1999.

Russotto, Márgara, **Discursos Sumergidos, Pequeña historia de los discursos femeninos en América Latina** (El momento germinal), Caracas, Fundación de Centros de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.

Sapriza, Graciela et alter, (comp.), **Género y sexualidad en el Uruguay**, Mvdeo, Trilce, 1979.

Sapriza, Graciela, Mvdeo, Puntosur, 1988.

Sapriza, Graciela y Ungo, Urania, **Participación política de las mujeres en América Latina**, Bs. As., Sudamericana, 2008.

Scott, Joan, *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/scott.pdf>, (consultado el 14/11/12).

(De la versión original en Lamas, Marta, comp. **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**, México, PUEG, 265-302.p, 1996)

Scott, Joan, *The evidence of experience*, in **Feminist approaches to theory and methodology: an interdisciplinary reader**, edited by Hesse Biber, Sharlene, et alter, New York, Oxford University Press, 1999.

Scott, Joan, and Butler, Judith, **Feminist theorize the political**, New York, Routledge, 1992.

Scott, Joan, Scott, Joan, *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, <http://clionauta.wordpress.com/2009/01/09/joan-w-scott-el-genero-como-categoria-para-el-analisis-historico/>, (consultado el 14/11/12).

Tuozzo, Celina, *Olvidemos a los profesores: la identidad femenina a fines del siglo XX*, Revista Universum n 15. Universidad de Talca, 2000.

Verani, Hugo, **De la Vanguardia a la Posmodernidad: Narrativa Uruguaya (1920-1995)**, Mvdeo, Trilce, 1978.

Vitale, Ida, *Capítulo oriental nro 21: Los poetas del 20*, Mvdeo, CEAL, 1968.

Wikipedia, http://www.es.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_Lugones. (Consultado el 24/7/11)

Wikipedia, http://www.es.wikipedia.org/wiki/Piri_Lugones. (Consultado el 24/7/11)

Wikipedia,http://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia,
(Consultado el 29/11/12)

<http://www.historiasiglo20.org/GLOS/primaverapraga.htm>
(Consultado el 29/11/12)
