

## Tejido místico, arquitectura fantástica en los primeros cuentos de María Inés Silva Vila

Sofía Rosa

(Universidad de Montevideo - Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo persigue una doble finalidad: por un lado, recuperar la figura de María Inés Silva Vila, narradora uruguaya que propuso un universo poético-narrativo propio, al tiempo que se problematiza su inclusión en la emblemática colección elaborada por Ángel Rama, *Aquí. Cien años de raros* (1966) como también su categorización dentro de la literatura fantástica. Por otro lado, la lectura de sus primeros cuentos reunidos en *La mano de nieve* (1951) desde la perspectiva mítica y lírica, permite acercar los planteos sobre la literatura fantástica hacia los terrenos de la imaginación simbólica y poética.

**Palabras clave:** Mitocrítica, Imaginario, Fantástico, Perspectiva lírica, María Inés Silva Vila.

**Abstract:** This article pursues a double finality: on one hand, it attempts to reinforce the importance of María Inés Silva Vila, an uruguayan narrator who created a self poetic and narrative universe, along with its problematizing inclusion in Angel Rama's emblematic collection titled *Aquí. Cien años de raros* (1966), as well as its incorporation in the category of fantastic literature. On the other hand, the reading of her first tales reunited on *La mano de nieve* from a mythical and poetical perspective allows the possibility of making the idea of fantastic literature come closer to the fields of symbolic and poetic imagination.

**Keywords:** Mythcriticism, imaginary, fantastic, poetic perspective, María Inés Silva Vila.

*El círculo ulterior es el del mito.*

Tomas Transtrómer, *El bosque en otoño.*

---

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas y Licenciada en Humanidades –opción Letras– por la Universidad de Montevideo. También posee un Diploma de especialización en Arte. Docente en Educación Secundaria y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Montevideo. Publicó el libro de poesía *Falsas escrituras*, en el 2011; la novela *Reversaglio*, en el 2013, que obtuvo el Primer Premio en Narrativa Joven del Concurso organizado por Casa de los Escritores del Uruguay; y la novela *Nigredo*, en el 2014. Ha obtenido diversas becas y participado como expositora en varios congresos.

## Vida, obra y rareza de María Inés Silva Vila

María Inés Silva Vila nació en Salto el 23 de noviembre de 1926 y falleció el 10 de agosto de 1991 en Montevideo. Fue la menor de siete hermanos. La familia se trasladó a la capital cuando María Inés tenía cerca de dos años. Salto se transforma para ella, como para otros autores salteños, en un mundo mítico, plagado de relatos, “pintorescas exageraciones” (Silva Vila, *Cuarenta y cinco por uno* 29), y un recuerdo de paraíso perdido, donde “todo era posible” (130).

Leonardo Garet establece diferentes promociones de escritores en una interesante antología de literatura de Salto; María Inés Silva Vila se encuentra dentro de los “Autores del Bicentenario”, caracterizados según el autor por la diáspora y porque “Salto queda en ellos [...] como un tiempo imposible de olvidar”, de tal modo que se convierte en un “tema ostensible y recurrente de sus obras” (339).

María Inés se casó el 2 de agosto de 1950 con Carlos Maggi; ambos compartieron la ceremonia con otra pareja amiga: Ángel Rama e Ida Vitale, con los que vivieron cerca de dos años hasta que nacieron sus primeros hijos: Amparo Rama y Ana María Maggi.

Durante un tiempo la pareja asistió a varias tertulias que se concretaban en esa época, que nacían casi espontáneamente, por una necesidad de compartir ideas y polemizar entre amigos. El café Metro, como lo recuerda Silva Vila en *Cuarenta y cinco por uno*, fue escenario de interesantes discusiones y significativos personajes de la llamada Generación del 45: Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Francisco Paco Espínola, Liber Falco, Tola Invernizzi, Mario Arregui, entre otros artistas nacionales e internacionales como Jorge Luis Borges, Eugène Ionesco, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Ernesto Sabato y María Elena Walsh.

Su primera aparición literaria se produce en 1946. El cuento “El espejo de dos lunas” recibe una mención en el concurso organizado en abril por la revista Marcha, que lo publica en el n° 348 (año VIII, viernes 20 de setiembre de 1946, 21).<sup>2</sup> Este cuento va a inaugurar, unos años después, su primer libro *La mano de nieve*, publicado por la editorial Fábula en 1951, que tuvo entre sus manos el mismo día en que nació su primera hija, Ana María. En este primer cuento ya se aprecian los rasgos característicos que definirán su primer libro: extrañeza, nocturnidad y misterio. Una joven que desea encontrar cosas raras por todos lados llega a la casa de sus tres tías idénticas, y presencia su muerte sucesiva, rítmica: “Al otro día encontré a Cyntia, en el mismo lugar que había encontrado a Cora y a Claudia; muerta, junto al pie de la mesa del comedor, sobre la alfombra azul, tocada por el mismo rayo de sol” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 85).

---

2. En ese concurso el premio lo obtiene Luis Castelli (Domingo Bordoli) con el cuento “La pradera”. El jurado estuvo integrado por Carlos Martínez Moreno, Denis Molina y Emir Rodríguez Monegal.

Ruben Cotelo elige este cuento para integrar la antología *Narradores uruguayos* (1969), única de alcance internacional, precedido por un comentario del autor, en el que apunta sobre elementos característicos de su primer libro: las puertas, las habitaciones, el espacio clausurado de la casa y las narradoras adolescentes a las que les atrae la muerte. Como se verá más adelante, tanto Cotelo como Rama vieron esta actitud de la narradora –y de todas sus primeras narradoras– como un estancamiento, una retracción o evasión, una forma de rechazo a la realidad alienante que no se desea; así, Rama (1965) entendió la literatura fantástica de Silva Vila en términos de “convencionalismos” que no le permiten penetrar en el tema de la muerte –verdadera obsesión de la autora–, sino que “lo rodean, lo decoran, en definitiva lo escamotean” (3).

Unos años antes que Cotelo y Rama, y antes también de la publicación de su segundo libro *Felicidad y otros tristezas* (1964), Arturo Sergio Visca incluye a María Inés Silva Vila en su libro *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (1962), en el que recorre algunos aspectos de su primer libro, intentando describir ese “algo” elusivo que “confiere una tonalidad tan particular a estos cuentos y el que les da, a la vez, su también particular encanto” (Visca 488). Contrario a los otros autores, ese misterio y clima de poesía que predomina en “El espejo de dos lunas” y en el resto del primer libro, nace de un impulso de ir “más adentro todavía” (488), aunque, para el autor, se queda en lo intuitivo, en la sorpresa.

Para Visca, “El espejo de dos lunas” es uno de los que mejor representa la técnica de la autora tendiente a la vaguedad: “por momentos parece que lo más inaudito toma un andar cotidiano y que lo más trivial adquiere una fisonomía extraña, como si lo envolviera un imponderable secreto” (489), que hace que su literatura linde con lo fantástico. Lo cierto es que en este cuento, que inicia el libro, se observan ya procedimientos narrativos de multiplicación, desdoblamiento y repetición que se centrarán alternativamente en el narrador o en la atmósfera, y que permiten trazar constantes simbólicas en sus cuentos. En este, por ejemplo, ya queda inaugurado el relato autodiegético, la focalización interna y la casa como escenario y símbolo de la intimidad: la narradora llega a la casa de sus tías, delimita el espacio mediante puertas, ventanas, cortinas y rincones oscuros, y se prepara para llevar a cabo el rito de pasaje y enfundar, tal vez para siempre, los muebles de la casa.

En 1947 aparece en la revista *Escritura* el cuento “Último coche a Fraile Muerto” (año I, n.º 2, noviembre de 1947, 36-40), que es el que ha participado en mayor cantidad de antologías publicadas posteriormente y también integra su primer libro.<sup>3</sup> Esta revista

---

3. Jorge Burel reúne a varios narradores en el libro *Así contaban los del cuarenta* (1993), entre ellos María Inés Silva Vila con el cuento “Último coche a Fraile Muerto” (109-115). Este mismo relato (79-84) está incluido en la antología *Cuentos fantásticos del Uruguay* (1999) realizada por Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Hebert Benítez Pezzolano; ambas antologías agregan una reseña bibliográfica de la autora. En el año 2001, Banda Oriental, en la colección Socio Espectacular, edita una recopilación de cuentos, con prólogo de Pablo Rocca, llamado *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos*.

estaba dirigida por Julio Bayce, Carlos Maggi y Hugo Balzo. Este cuento, junto con “La muerte tiene mi altura”, es el que Mario Benedetti cita para vincular a María Inés Silva Vila con “Lejana” y “Ómnibus” de *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar (Benedetti, 1988, 355; 1993, 9) y que Graciela Mántaras pone en entredichos en el prólogo a una antología en homenaje a María Inés Silva Vila. El viaje fantasmal y cíclico que realiza el protagonista en un ómnibus le permite a la autora trabajar enfáticamente en la atmósfera. A través de un ajustado trabajo en la adjetivación, se va construyendo un espacio cerrado, de iluminación difusa y recortada, en el que los objetos y recuerdos aparecen y desaparecen al ritmo de la luna.

Como una construcción tenebrista, los rostros y las colillas de los cigarrillos emergen de la oscuridad del espacio o del recuerdo con un “blanco gastado y lechoso como el blanco de los huesos o de las lápidas detenidas en los cementerios” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 97). El ómnibus también deslumbra por su blancura, que aparece primero en la terminal “de un blanco gastado y lechoso, como el blanco de los cigarrillos en el suelo” (98) y que reaparece, bajo la claridad de la luna, “de un blanco gastado y lechoso” (104) a lo largo de la carretera, parecido a un fantasma, cruzando por detrás del padre capuchino que ya había descendido y que vuelve a detener el ómnibus.

Aunque este es el primer cuento del libro en el que la autora propone un narrador heterodiegético de focalización externa, este impone su subjetividad, de todos modos, ya que transfigura no solo lo que puede percibir por los sentidos sino lo que cree que el personaje percibe; así, esta percepción del narrador encuentra su mejor metaforización en los lentes del protagonista, que no vuelve a usar en el resto de la historia, y permite que al sacárselos las cosas retornen “hacia sus sitios primitivos” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 97). Visca pudo ir un poco más allá que Mario Benedetti y observar una actitud más activa del narrador que realiza una “fantasmagorización de la realidad” (Visca 489), es decir, se enfrenta a ella y la transforma; aspecto que Benedetti le niega a Silva Vila al comprarla con Cortázar: “la narradora uruguaya prefiere sencillamente inventarse una realidad, y luego verla a través de la niebla” (Benedetti, *Literatura uruguaya, Siglo XX* 357).

A pesar de remarcar que sus cuentos son *de atmósfera*, Benedetti no puede apreciar la necesidad recíproca que existe entre lo misterioso del espacio y la indeterminación del narrador, y le reprocha a Silva Vila no llamar a las cosas por su nombre (357). En este cuento, más que en otros de la colección, la atención del narrador por la iluminación en la construcción del espacio de actuación trabaja no solo sobre la percepción sino que colabora en la anulación del tiempo lineal, marcándose el tiempo por la aparición/desaparición de la luna y entrando, por tanto, en el tiempo cíclico. De ahí que, como en muchos cuentos fantásticos, una vez subvertido el orden temporal, lo inexplicable se manifiesta en la adjetivación de ese mundo en penumbras que va rodeando al personaje,

difuso y oscuro en sus contornos, intenso y sepulcral en sus detalles.

En 1948 obtiene el primer premio con el cuento “La muerte tiene mi altura”, en un concurso organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, que se publica en la revista *Mundo Uruguayo* (año XXX, número 1540, 28 de octubre de 1948, 8-9). Bajo el seudónimo de Nausicaa, Silva Vila sorprende a un prestigioso jurado integrado por Francisco Espínola, José Bergamín, José Pedro Díaz, Carlos Martínez Moreno y Rubén Arean. Este cuento es defendido por Graciela Mántaras frente a la comparación que hace Benedetti con “Lejana” de Julio Cortázar, sugiriendo que Silva Vila apuesta a sostener en todo momento la primera persona.

La narradora protagonista de “La muerte tiene mi altura” es una novia fugitiva que necesita desdoblarse y reconocerse en diferentes reflejos para recordar; en este sentido, mirarse desde afuera constituye el motivo principal de la historia que la propia narradora irá construyendo a través de los reflejos que obtiene de sí misma, ya sea en su memoria o en el presente enunciativo. El relato se abre y se cierra con el pensamiento obsesivo de Andrea, la narradora, que huye de su perseguidora: el día que se está probando el vestido de novia, en el instante en que la cortina se levanta un poco, ve surgir otra imagen en el espejo, detrás de la suya (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 118) y allí se da cuenta que ahora el reflejo tiene “su misma altura” (113). Este descubrimiento de unidad hace que la protagonista intente huir de ese misterio y comience a correr con el vestido puesto. El terror se lo provoca la posibilidad de que la perseguidora se vuelva una, no con ella, sino con su imagen reflejada en el espejo.

Este relato también integra su primer libro y, dentro de la composición general, en él, los juegos de desdoblamiento y multiplicación que se desarrollan en cuentos anteriores alcanzan la dimensión narratológica. Así, la duplicación y repetición no son solo especulares o fantasmales, como en otros cuentos de la colección, sino que en esta oportunidad estas se dan dentro del propio sujeto enunciativo y también en su recuerdo, lo que le permite a María Inés Silva Vila transitar por diferentes narradores y construir un relato múltiple para una realidad que se multiplica.

Al año siguiente, un nuevo cuento ve la luz en el primer concurso para menores de 25 años, organizado por la revista *Asir*.<sup>4</sup> El cuento “La mano de nieve”, que dará título a su primer libro, obtiene una mención especial y aparece publicado en dicha revista en el número 12 de octubre de 1949 (28-31). En este número especial se recogen todos los cuentos premiados y mencionados, además de una valoración crítica del jurado. Es interesante observar que en estos primeros comentarios que recibe María Inés Silva Vila sobre sus cuentos, ya figuran algunos elementos que serán constantes en las apreciaciones críticas sobre su primer libro, como también en los prólogos y reseñas: la

---

4. Ese año el primer premio lo obtiene Guzmán Delgado con el cuento “El susto”. El jurado estuvo integrado por Dionisio Trillo Pays, Arturo Sergio Visca, Guido Castillo, Domingo Luis Bordoli y Líber Falco.

singularidad y extrañeza de su voz, el carácter poético y huidizo de su prosa. En general, el jurado del concurso estima el carácter lírico de sus cuentos, ya no en el argumento, sino como procedimiento narrativo, de tal manera que la narración comunica a los objetos “cierta nitidez velada” que ha sido “animada de un mismo movimiento”, como describe Domingo Luis Bordoli (en Silva Vila, “La mano de nieve” 43).

En el siguiente número de *Asir* (número 13, diciembre de 1949) –donde se publicó uno de los primeros fragmentos de la novela *Muchachos* de Juan José Morosoli– también aparece otro cuento de María Inés Silva Vila, esta vez sin concursos de por medio: “Mi hermano Daniel” (39-45), cuento que cerrará su primer libro. Domingo Luis Bordoli le dedica una breve introducción en la que destaca la creación de una atmósfera que “envuelve y organiza en una misma línea, lo real y lo soñado” (en Silva Vila, “El idiota” 39).

En diciembre de 1951 obtiene una mención en el segundo concurso de cuentos organizado por *Asir* (número 25-26, diciembre de 1951-enero de 1952, 37-47) con “El idiota”, que solo conoce edición en esa revista.<sup>5</sup> Unos años después, previo a la publicación de su segundo libro, Arturo Sergio Visca verá en este cuento un cambio en su narrativa, por eso destaca su “apenas esbozado realismo”, una “nueva vía” por la que “complace pensar [...] vendrán nuevos frutos” (491).

En este cuento, la descripción inicial de la casa, sus objetos y silencios, la tranquilidad del verano en el barrio, los personajes que desfilan en una escena familiar apenas sugerida recuerdan a los ambientes de su primer libro; sin embargo, ya aparece aquí una necesidad de profundizar en el psiquismo de los personajes y no tanto en las situaciones extrañas o fantasmagóricas del primer libro. De hecho, Ángel Rama (1965) es uno de los primeros que percibe este cambio y lo describe en una reseña crítica de *Felicidad y otras tristezas*, en la que manifiesta que el “lirismo espontáneo y recurrente” cede lugar a “exploraciones más precisas” que “delata la madurez y el rigor adulto” (4). Líber Falco, uno de los jurados, sostiene por su parte que debido a algunos “errores de composición” (74) el cuento no fue situado entre los primeros premios del concurso.

Sus primeros cuentos son valorados, en general, por su originalidad y su marcada diferencia dentro de un “realismo que cuenta con pocas excepciones” (Paganini 540). Fueron vistos como una “floración extraña en la narrativa uruguaya de ese momento” (Visca 487), como reconoce Ángel Rama al publicarse su segundo libro: “Dentro de la generación del 40, M. I. Silva Vila aporta una nota propia y distinta, menor, coherente” (“Fantasía, alienación, feminidad” 3). Aunque signada bajo los *raros* (Rama, *Aquí. Cien años de raros*), su obra no ha sido recuperada por la crítica posterior y su figura ha caído, muchas veces, en el olvido.

---

5. El primer premio lo obtiene Selva Márquez con el cuento “El daimon de la casa López”. El jurado estuvo integrado por Dionisio Trillo Pays, Líber Falco, Domingo Luis Bordoli, Arturo Sergio Visca y Guido Castillo.

En 1964, Arca edita el segundo libro de María Inés Silva Vila: *Felicidad y otras tristezas*, una recopilación de diez cuentos nuevos, más la reedición de los siete primeros, con algunos cambios que abarcan aspectos gramaticales y estilísticos, adaptaciones ortográficas, alguna supresión y permutación de palabras en la búsqueda de una mayor metaforización y coloquialidad. Esta nueva publicación permite identificar ya un universo narrativo propio, una cierta trayectoria que la autora enfatiza al integrar sus primeros cuentos a la nueva colección, y que fue analizada en términos de evolución o estancamiento, de madurez o inmadurez de la autora y sus procesos narrativos; en este sentido, gran parte de la crítica de su momento ha visto *Felicidad y otras tristezas* como fruto de la “madurez” de la autora y su visión trágica del mundo.

También este libro llama la atención de otros escritores por la peculiaridad de sus personajes, y al responder sobre ellos, Silva Vila establece su poética. Así ocurre en la columna publicada en la revista *Marcha* en la que responde a la pregunta sobre sus personajes: “¿De dónde los sacó?”. Diez años después de la aparición en *La Licorne* (número 5-6, setiembre de 1955) de “Explicación falsa de mis cuentos” de Felisberto Hernández, María Inés Silva Vila aprovecha, con humor y cierta ironía, para pensar sobre su propio proceso creativo y su capacidad inventiva. Motivada por la pregunta sobre sus personajes, la autora establece “transacciones con el mundo”, porque entiende que la creación es un proceso en el que se produce un incesante intercambio con lo otro; la dialéctica adentro/afuera configura, de este modo, una *poética de la permeabilidad*. De ahí su metáfora zoológica para explicar la condición de sus personajes, que al sacarlos a la superficie desde la profundidad de la imaginación “mantienen su condición de anfibios y saltan de la conciencia a la ficción sin lograr nunca liberarse del todo del rigor que tratan de eludir” (Silva Vila, “Transacciones con el mundo” 15).

Los cuentos de *La mano de nieve* profundizan en la creación de atmósferas y la relación de intercambio con el mundo; en sus personajes no hay asombro sino incertidumbre, a veces miedo, esa extraña sensación que tienen de estar ante las fisuras de la realidad, “caminando en el pretil de lo absurdo” (15). Estos primeros personajes transitan por un espacio numinoso, por un espacio de misterio, espeso, que se ubica entre dos orillas.

Cuando el milagro se vuelve la norma, como anuncia el epígrafe de Henry Miller de su segundo libro, y se ha animado a cruzar, a vadear ese misterio, los personajes sufren otra suerte. En *Felicidad y otras tristezas*, la relación con el mundo ha cambiado, se produce el primer distanciamiento, como lo afirma Silva Vila para responder por los personajes de su segundo libro de cuentos: “Sólo sé que uno cambia y que no puede mantener para siempre una relación de puro impacto con el mundo” (“Transacciones con el mundo” 15). Se produce un cambio en la poética, elige el agua o la tierra, el más acá o el más allá y así la autora abandona

progresivamente la atmósfera fantástica y misteriosa, y busca la puesta en escena, la dramatización de aquel misterio intuido.

En 1966 Ángel Rama elige el cuento “La muerte segunda” (75-80) perteneciente al segundo libro de María Inés Silva Vila para integrar la colección de *raros*. Graciela Franco ubica este cuento junto con “La playa”, “Bajo un ángel de piedra fría” y “La divina memoria” en un mundo sobrenatural, “que se relacionan con la representación del más allá” (XLIV). El cuento comienza ya en un clima de misterio y perturbación, como si una mirada despertara en medio de una balsa en plena noche, sin poder “hacer pie en la realidad” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 17).

Precedido por un epígrafe bíblico, en este relato se invierte, de alguna manera, el proceso sartreano del recuerdo de los muertos; ellos son los que tienen un recuerdo obsesivo con el que se alimentan hasta que por momentos se transfiguran en la persona recordada. Ya no hay ambigüedad, se elige por el más allá. Y esta toma de posesión de la perspectiva –diferente al primer libro en el que siempre es múltiple y variable– se ha visto como parte de la madurez y rigor de la escritora adulta; o también como un paso de lo fantástico vago e impreciso a lo fantástico al servicio de la exploración del mundo, que emplea técnicas realistas para construir la escenografía del nuevo mundo, como sugiere Ángel Rama en el prólogo al libro (*Aquí. Cien años de raros* 9).

La inclusión de este cuento en la colección está precedida por una presentación de la autora en la que Ángel Rama destaca que tanto este cuento como el segundo libro dan “testimonio cierto del trasmundo” (*Aquí. Cien años de raros* 75), de modo que “con una depurada línea realista”, Silva Vila contó cosas de un universo irreal (75). En este cuento, como en otros de la colección, la autora comienza a soltarse del universo onírico y poético del primer libro, en los que la intimidad desbordante del yo narrativo provoca una mirada distorsionada del mundo y los objetos, creando un mundo incierto, misterioso e íntimo, que fue entendido en su momento en términos de evasión y no de compromiso con lo otro. En el relato seleccionado, en cambio, Silva Vila opta por contar la historia, dramatizar el miedo a la muerte, tan presente en sus primeros cuentos. Como anuncia la protagonista del primer cuento del segundo libro al comenzar el relato: “Sólo ahora, que me siento feliz, que he encontrado, por fin, un lugar en el mundo, puedo contar mi historia” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 5). Asume una nueva transacción con el mundo, y así el distanciamiento a través del humor o la ironía, hace que el espacio exterior cobre un mayor protagonismo, concebido como el escenario del mundo sobre el que se ejecutan las especulaciones escatológicas, intuidas en el primer libro.

En mayo de 1965, Ángel Rama celebra la publicación de *Felicidad y otras tristezas* de Silva Vila con un artículo en *Marcha* al que titula “Fantasía, alienación, feminidad” (año XXVI, número 1254, segunda sección, 3-4). En él, Rama no solo comenta e interpreta

la obra de la autora, sino que también desarrolla su conceptualización sobre lo fantástico, comenzando por su oposición a la literatura fantástica en boga en Buenos Aires “bajo el magisterio de Borges” (3), de la que sistemáticamente intenta deslindar también a los raros: “no se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur*” (Rama, *Aquí. Cien años de raros* 9). El crítico uruguayo rechaza las tendencias fantásticas evasivas, aquellas que *escamotean la realidad*; de ahí su mirada inquisitiva frente al primer libro de Silva Vila, porque en él aparece el tema de la alienación –nueva realidad del hombre actual según el autor–, pero la respuesta de Silva Vila es la imaginación, la trinchera de la subjetividad que Rama lee solo desde el rechazo a un mundo alienante que se traduce en un miedo a la muerte.

Lo que Rama reconoce en los cuentos de *Felicidad y otras tristezas*, y por eso la elección de uno de ellos para integrar la colección de raros, es la penetración en la realidad:

Es en su segundo libro donde el tema de la muerte supera el uso de los convencionalismos de la literatura fantástica. Adquiere mayor gravedad y más hondura en la captación de los significados. “La playa”, “La muerte segunda”, “Las islas”, “Bajo un ángel de piedra fría”, “La divina memoria”, son exploraciones precisas del territorio de la muerte, ya no a partir de la sensibilidad temerosa, ni desde el acá, sino, en una típica actitud dantesca, a partir del afán de conocimiento, directamente en el *allá*. (“Fantasía, alienación, feminidad” 3-4)

En este sentido, Rama no pudo leer, como la crítica de su tiempo, “una literatura femenina que aportaba una nueva mirada acerca de la realidad” (Franco X). Y entendieron su proceso creativo a la inversa de lo que la autora explica. Así, sus primeros cuentos se vieron como una retracción ante la realidad, un alejamiento, al tiempo que los segundos se leyeron como una aproximación de corte más racional.

Lo cierto es que en el proceso narrativo de Silva Vila la distancia con el mundo va a ser cada vez mayor y lo fantástico cederá su lugar a lo grotesco, como se puede ver en su primera novela *Salto cancán* (1969), en la que se produce un verdadero desfile de escenas ridículas, desopilantes, que rozan lo imposible, por lo exagerado; allí, sus personajes parecen marionetas esperpénticas al acecho de lo tosco y la decadencia. Mario Benedetti ve un cambio definitivo en la prosa de la autora a partir de esta novela, que “dejó a sus fantasmas en el desván” (14) y de este modo, como dice Juan Justino da Rosa, “cierra el ciclo anterior e inaugura otro, apoyándose en un recurso difícil y con poca tradición local: el grotesco” (da Rosa 126). En esta novela, “recrea una sociedad que vive con el orgullo de nada y en el aristocratismo del dinero” (Garet 354).

Tal vez sea valioso recuperar hoy su figura dentro de la tradición fantástica de la literatura uruguaya, y sacarla de la estrechez del planteo de Ángel Rama, que, como

dice Hebert Benítez, “se repliega notablemente y no constituye un camino claro, en la medida en que su punto de vista está enredado en una crítica de las estrecheces de los conceptos realistas y no en un enfoque sobre lo dilemático de las relaciones conflictivas entre acontecimientos posibles e imposibles” (12). Así, los cuentos de *La mano de nieve* trazan un universo único y raro en la tradición fantástica nacional a la que debería incorporarse, porque en ellos lo fantástico está enlazado con el mito, en su aspecto ritual y antropológico; y ese es su profundo cuestionamiento.

En los primeros relatos de Silva Vila se puede apreciar una mecánica de construcción particular que opera en diferentes órdenes de creación: perspectiva, atmósfera y símbolos; como si lo fantástico le sirviera a la autora para ordenar la constelación. Si hay una transgresión en sus cuentos –tan definitoria de lo fantástico–, esta se da en la perspectiva que, como se verá más adelante, se corresponde con el régimen nocturno de la imagen y la estructura mística del imaginario planteada por Gilbert Durand (*Estructuras antropológicas del imaginario* 277). La poética de la permeabilidad que elabora en sus primeros cuentos revela la intención no de alejarse de la realidad, sino de penetrar en ella, de dejarse transformar mutuamente. Así, como ya se vio, aparecen en sus primeros cuentos múltiples narradores internos, autodiegéticos, que se encuentran en una permanente búsqueda de comprender el misterio que los rodea. Repetición obsesiva de imágenes de clausura; atmósferas penumbrosas, oníricas, húmedas; espacios de secreto y escondite, se conjugan con esa perspectiva que se mueve por la voluntad de unión y la búsqueda de la secreta intimidad.

El compromiso de María Inés Silva Vila con la realidad radica no solo en la comprensión del misterio sino en penetrar en él, en dejarse enredar por lo indecible, en percibir que en la vida ritual se puede encontrar la respuesta; porque en el contacto con ese misterio se quiebran las leyes del mundo, se producen los desplazamientos de lo imposible y se problematiza la enunciación. Silva Vila opta por describir desde adentro la discontinuidad del mundo, de ahí su juego permanente con la voz narrativa, sus trasmutaciones, disoluciones y desdoblamientos; en sus cuentos, por tanto, se evidencia el problema epistemológico de lo fantástico, el horror que surge al ver el mundo a través de un nuevo y extraño ángulo de visión (Roas 156).

Las puertas se cierran, los muebles se enfundan, la doncella Nausicaa se esconde detrás de la cerradura o de alguna puerta entreabierta, los cofres guardan bajo llave un pequeño mundo secreto, alguna joven atraviesa el espejo para disolverse; y una vez roto el mundo, sus fisuras hacen *aparecer* un sentido secreto (Durand, *La imaginación simbólica* 5); se produce, entonces, la epifanía de un misterio. Como tal vez nadie lo hizo, María Inés Silva Vila abre, con lo fantástico, las puertas de la ensoñación poética en la narrativa uruguaya.

## Foco, espacio y símbolo: hacia un análisis mitocrítico de sus cuentos

Para recorrer los primeros cuentos de Silva Vila se seguirá lo postulado por Walter Benjamin en cuanto a los órdenes de creación de la prosa: “uno musical, en el que se la compone, uno arquitectónico, en el que se la construye, y por último uno textil, en el que se la teje” (65). Así, en sus cuentos se buscarán tres estratos que podríamos denominar como partitura, arquitectura y manto. Como se vio anteriormente, existe una gran unidad compositiva en las obras de la autora uruguaya, de modo que se pueden establecer contantes constructivas y ritmos de imágenes. En el presente análisis, por tanto, se intentará mostrar cómo el peldaño arquitectónico, es decir, el relativo a la estructura narrativa, se encuentra en estrecha relación con el escalón simbólico.

De este modo, la lectura se convierte en una búsqueda arqueológica de los estratos figurativos que van construyendo la constelación del imaginario presente en los cuentos; al tiempo que permitirá interrogar lo fantástico desde lo lírico y mítico. Por esta razón, mitoanálisis, fantástica y estructuralismo figurativo entretienen, construyen y componen la presente interpretación de los primeros cuentos de María Inés Silva Vila reunidos en *La mano de nieve*.

Como ya se vio, en esta colección la autora construye un universo poético-narrativo propio, de fronteras permeables, espacios cerrados y ritos de la intimidad. Si se atiende al narrador y su focalización, a la atmósfera y a los símbolos, se puede apreciar en todos ellos una tendencia a la intimidad, a la oscuridad y el misterio; es decir, en sus cuentos no aparece la noche vista desde el terror diurno, sino que se la revaloriza como protectora o aliada a través de procesos de antifrasis, inversión y el redoblamiento. En este sentido, y como lo plantea Gilbert Durand en *Estructuras antropológicas del imaginario*, todas las formas de morada (casa, caverna, canoa, gruta, bosque, barca) como también el rincón, la llave, los cajones y las cerraduras –tan presentes en los cuentos de Silva Vila–, refuerzan la intimidad y defienden el núcleo de esa intimidad profunda (252).

En consonancia, los narradores de estos primeros cuentos toman una actitud de búsqueda y penetración del misterio; asumen la función de arquitectos, de tal modo que se apoderan de la diégesis, creando un universo misterioso gracias a la distorsión focal de la realidad. Estos narradores son, ante todo, constructores de atmósferas en las que se instalan ciertos ritos, en las que se lleva a cabo la puesta en escena de la otredad, es decir, la dramatización de aquello que no se puede ver pero sin embargo está allí, infiltrado y dispuesto a mostrarse. De los siete cuentos que forman el libro, en cinco de ellos predominan los narradores intradieгéticos y homodieгéticos que, o bien cuentan su historia y el devenir de sus recuerdos y sus miedos (“El espejo de dos lunas”, “El mirador de las niñas”, “Mi hermano Daniel”), o la historia de otro en una relación especular con la del narrador testigo (“Una pluma de pájaro”) o bien, la historia de un recuerdo

en el que participan de modo variable otras voces enunciativas como desdoblamiento del narrador (“La muerte tiene mi altura”). En los dos cuentos restantes (“Último coche a Fraile Muerto” y “La mano de nieve”), los narradores son claramente extradiegéticos y heterodiegéticos, de focalización externa, que se permiten ciertos deslizamientos de omnisciencia, e imprimen su mirada particular del mundo. En definitiva, son los narradores los que crean la atmósfera propicia para que los personajes se encuentren o descubran las cosas en su dimensión simbólica.

Así, la creación de una atmósfera como “efecto de corporeización simbólica del ámbito de actuación” (Valles Calatrava 235) permite la confluencia de tres elementos centrales para el efecto fantástico en los cuentos de la autora salteña: por un lado el espacio, generalmente íntimo como una casa, alguna habitación, un ómnibus o una tienda de vestidos de novia llena de espejos, que se presenta mediante una adjetivación desplazada, como una forma de emanación del yo que guarda una relación estrecha con espacios conocidos o familiares por los lectores. Por otro lado, el elemento temporal, tanto en lo que refiere al orden, la duración y frecuencia. En las narraciones fantásticas se trabaja con el permanente desajuste entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, dando paso a lo que Genette (1989) identificó como relato singulativo anafórico, relato repetitivo e iterativo (172-176). Y por último, las emociones y percepciones de los personajes o del narrador, que empañan las descripciones, locaciones y acciones.

Como ya lo han apuntado otros autores y se puede apreciar con un simple recorrido por los títulos de los cuentos, el gran tema en este primer libro de la autora es la muerte; su presencia es contante no solo como tema o metáfora sino también como persecuidor que busca a los personajes, desdoblamiento del protagonista o antropomorfización siniestra que se desliza como una sombra por la historia. De hecho, la imagen de la muerte como mano de nieve se repite en varios cuentos y le da título al libro. Los personajes se ven acechados por la inminencia de la muerte que se experimenta como un fenómeno numinoso que espera detrás de las fronteras que los narradores han trazado.

Si se sigue lo planteado por Gilbert Durand (2004) en relación a las actitudes imaginativas, la forma que encontrarán estos personajes de combatir el miedo a la muerte y la irreversibilidad del paso del tiempo no será a través de la lucha diarética de la luz, sino a través de la conversión hacia la noche; el antídoto del tiempo se buscará “en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia o de las constantes rítmicas que escanden fenómenos y accidentes” (199). Así se va construyendo, por tanto, el tejido: las reiteradas imágenes poéticas de la intimidad nocturna y digestiva se constelan bajo el esquema del descenso y la estructura mística del imaginario, en la que, según Durand, se conjuga “una voluntad de unión y cierto gusto por la secreta intimidad” (277).

La estructura mística del imaginario revela su trayecto antropológico en el descenso a “la intimidad de los objetos y los seres” (287); por lo que su actitud imaginativa se centra en captar, incorporar, transmutar y exorcizar aquello que se manifiesta a los personajes como numinoso –que es *fascinans* y *tremendum*–, que está fuera de ellos y al mismo tiempo es una forma de emanación de su propia conciencia. Estos relatos de María Inés Silva Vila manifiestan la soledad nocturna del encierro que hace que el espacio pierda su medida, que ya no haya diferencias entre estar dormido o despierto, que los objetos estallen como una epifanía ante los ojos deslumbrados y oscuros, y que la intimidad redoblada de la noche proteja y ayude al protagonista, en permanente huida y tránsito. Recorrer los hilos que entretejen el mito en los cuentos, exige atender la historia del escondite, la arquitectura fantástica de la mirada replegada de quien se oculta en la oscuridad.<sup>6</sup>

Así, se puede decir que en los cuentos se recompone el encantamiento del mito, el pensamiento mágico en el que no hay distinción “entre cosas y personas, entre lo inanimado y animado” (Habermas 132). En este sentido, si se acepta que uno de los elementos constitutivos de lo fantástico es su voluntad subversiva (Roas), en Silva Vila esto constituye un paso definitivo con la ruptura del proyecto ilustrado-racionalista de su momento; actitud que se consigue, por ejemplo, a través de la defensa de la literatura fantástica entendida como un punto de vista capaz de transformar el mundo.

De este modo, a Silva Vila lo fantástico le permite actuar como Hermes, que anuncia el retorno al mito y el olvido “de las viejas categorizaciones que hemos heredado del siglo de las luces” (Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis* 339), de ahí que Durand considere el mito de Hermes como el gran rector del siglo XX. En los cuentos de Silva Vila, por tanto, se evidencia el problema epistemológico de lo fantástico y cómo la forma de subvertir la “dominación sobre una naturaleza externa objetivada y una naturaleza interna reprimida” (Habermas 127) se da a través de la perspectiva fantástica y del retorno a *los sitios primitivos* del mito.

Como se puede apreciar, Silva Vila traza una variante a los planteos de su momento que se evidencian no solo desde la creación, sino también, por ejemplo, en el tributo silencioso que realiza a Felisberto Hernández en sus crónicas reunidas en *Cuarenta y cinco por uno*; o en declararse en batalla con Maggi y Maneco Flores por defender la literatura fantástica: “por eso, cuando Maneco o Maggi decían que la literatura fantástica

---

6. Gilbert Durand define mito de la siguiente manera: “Un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso del esquema, tiende a construirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas” (*Estructuras antropológicas del imaginario* 64-65). En el libro *De la mitocrítica al mitoanálisis* dice: “El mito aparece como un relato que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados que se pueden segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas)” (36). Estas concepciones en torno al mito, son las que se toman para el presente trabajo.

era un arte menor y yo reaccionaba como si me hubieran atacado a mi madre, me pasaban por arriba como una aplanadora” (Silva Vila, *Cuarenta y cinco por uno* 39). Tal vez su planteo más acabado sobre lo fantástico se da en su ya mencionada declaración “Transacciones con el mundo”. Para ella, el primer movimiento de creación, el que ordena las notas en el pentagrama, es la “relación de puro impacto con el mundo” (15), en la que los personajes se convierten en anfibios.

La penumbra, lo misterioso, el secreto que se esconde *tras los límites de lo real* (Roas) provoca atracción y rechazo, pero en ningún momento una necesidad de evasión. Hay en los narradores de Silva Vila una “voluntad de ver en el interior de las cosas” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 21) y un gusto por la secreta intimidad (Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* 277). Sus personajes, afirma la autora, caminan “en el pretil de lo absurdo” (“Transacciones con el mundo” 15) y desde allí rehabilitan el miedo, la penumbra, lo imposible; cuentan la “prehistoria de la subjetividad” (Habermas 125) en la que la perspectiva de lo oculto hace que las cosas se muevan hacia atrás, “hacia sus sitios primitivos” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 97), como sucede en el cuento “Último coche a Fraile Muerto”, en el que también se retorna al tiempo primitivo lunar.

Así, en los cuentos de *La mano de nieve* el retorno al mito como subversión de la realidad es posible a través de la construcción de atmósferas que se convierten en espacios sagrados, es decir, en universos herméticos en el que en su recinto interior “queda trascendido el mundo profano” (Eliade 29). Sin alejarse de lo cotidiano y en consonancia con la perspectiva fantástica, en este espacio se funda un nuevo orden siempre en conflicto con el otro. En la mayor parte de sus relatos, el interior de la casa se impone en todo su potencial simbólico, es el gran arquetipo sustantivo de la intimidad; los narradores llegan o ya están adentro, perciben que allí se producirá la irrupción de un misterio capaz de trastornar la concepción del mundo (Roas 49) y operan como un arquitecto sobre el plano: crean el espacio sagrado, el escondite, mediante cortinas, puertas, escaleras, ventanas y cerraduras; como afirma Gastón Bachelard, la presencia de cajones, cofrecillos, armarios y cerraduras “son un testimonio bien sensible de una *necesidad de secretos*, de una inteligencia del escondite” (*La poética del espacio* 115).

Como una metáfora del propio acto creativo, de la necesidad de una nueva perspectiva, las protagonistas de los cuentos de *La mano de nieve* corren y descorren velos y cortinas que cubren espejos, ventanas y muebles. Así, Alicia, la muchacha observada a través de la ventana por su vecina y narradora en el cuento “Una pluma de pájaro”, lleva a cabo un rito de transformación a partir de la dramatización de aquello que no se puede ver pero sin embargo está allí, infiltrado y dispuesto a mostrarse:

Alicia no sale casi nunca. Pasa el día recorriendo los grandes salones. Descorre las cortinas, desviste los muebles de sus fundas blancas, cubre los altos espejos

dorados con unos paños violetas, como si fueran altares de una Iglesia, y los descubre luego, como en el día de Gloria. Cambia de sitio los retratos de la galería, dejando al padre de la anciana en el lugar del bisabuelo y al bisabuelo en el pestillo de la ventana (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 123).

En este cuento, como en otros de la autora, la perspectiva del narrador se instala en la penumbra de un espacio “insituable”: “Estoy mirando la plaza desde mi ventana” (121), informa la protagonista al comienzo del relato, y despierta, como en el toponáalisis bachelardiano, las ensoñaciones enmarcadas de un contemplador oculto (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 134). De forma progresiva, esta mirada permeable va confundiendo lo de afuera con lo de adentro, lo *otro* con la intimidad y se remitologiza el espacio que separa a las dos muchachas: “El aire de la plaza tenía algo poético, de cristal o de espejo. Alicia parecía apenas, aquella noche, una imagen reflejada, pronta a desaparecer, una imagen de agua o de sueño que amenazaba quedarse entre los dedos, convertida en polvo” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 125).

Hay una permeabilidad disolutiva que le permite a Alicia atravesar el espejo que aparece una vez quebrada la realidad. El aire de la plaza duplica el mundo, y el reflejo no es el de Narciso, sino el acuático de Ofelia que habilita la disolución. De alguna manera, este reflejo acuático revaloriza los valores nocturnos del espejo y la noche, de modo que el «Complejo de Ofelia» permite constelar el agua, el sueño y la dispersión sustancial en una especie de ensoñación nocturna e intimista en la que se busca una confusión originaria propia del soñador de intimidades, que busca vivir por dentro y se encamina “a la unidad del ser invadido” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 27) o, como dice Habermas, a “la dicha del arcaico ser-uno con la naturaleza, así con la externa como con la interna” (Habermas 126). No hay evasión, sino confusión sustancial, un tránsito hacia la unión. Solo cuando el reflejo se una para dispersarse con la sustancia cristalina e inmaterial de la poesía nocturna, la narradora finalmente podrá integrarse a la morada íntima donde habita el misterio; una sale y otra entra, las dos dejan la puerta abierta hasta que la vecina cierra, quizás para siempre, la última puerta de la intimidad.

De este modo, lo fantástico va más allá de una convención o una técnica, sino que supone una forma de entender el mundo y de unirse a él. La historia del escondite que viven los personajes permite cumplir los versos de Joé Bousquet: “Nadie me ve cambiar. Pero, ¿quién me ve? Yo soy mi escondite” (citado en Bachelard, *La poética del espacio* 123).

“El espejo de dos lunas” es el primer cuento publicado por María Inés Silva Vila y, como ya se vio, se pueden observar en él procesos y procedimientos narrativos que tienen que ver con la multiplicación, el desdoblamiento y la repetición, que serán constantes en sus primeros cuentos. De algún modo, en este primer relato, la multiplicación no se da en el sujeto de la enunciación como sucede en otros (“La mano de nieve”, “La muerte

tiene mi altura”, “Una pluma de pájaro”), sino en el rito que llevan a cabo sus tías que mueren una tras otra en el mismo lugar, en un tiempo detenido en las siete menos cuarto del “reloj de péndulo del hall” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 83). En este cuento, los objetos contenedores y los espejos adquieren otra dimensión simbólica al estar unidos a la repetición y al ciclo que instauran las tías con su proceder simétrico y rítmico. Aquí se ponen en escena ritos de paso o de duelo, “que sirven para transformar a los muertos en antepasados” (Cazeneuve 30). Este rito lo lleva a cabo la narradora y protagonista del cuento al llegar a la casa de sus tías, y tiene su semejanza con el que realiza la joven perturbada por los cuadros de Cazel al morir su padre en el cuento “El mirador de las niñas”.

El esquema que permite el redoblamiento de los valores nocturnos en “El espejo de dos lunas”, es el de gulliverización, tanto como inversión de perspectiva como “redoblamiento de encastres sucesivos” (Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* 218). Las tías, próximas a convertirse en antepasados, intentan “domesticar el devenir” (291) mediante la repetición de ciertos instantes temporales y el desdoblamiento simétrico; su repetición exige una sintaxis, un relato que ordene y cierre el círculo que ellas tres conforman, “como si un espejo doble reflejara, repetida, su imagen” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 82).

La adolescente encargada del relato construye el misterio y la atmósfera propicia para el rito final a través de una retórica de la indeterminación. El uso de ciertos verbos transitivos como “pensé”, “recuerdo”, “creí”, “atribuí” al comienzo del cuento determinan la actitud de la narradora, ya que por un lado enfatizan el carácter dudoso y carente de demostración de sus afirmaciones y, por otro, reclaman un complemento de su indeterminación, que guiará sus ensoñaciones liliputienses, las que “nos dan todos los tesoros de la intimidad de las cosas” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 26). También Bachelard sugiere en el libro consagrado al universo de la intimidad, que quien mira en el interior, como la narradora de esta historia, “descubrirá desde el interior una belleza interior” (*La poética del espacio* 185).

La oscuridad y misterio propicios para el rito se dan, por tanto, a través de la perspectiva de la narradora que, una vez dentro de la casa, observa los espacios con la equisiciencia e indeterminación que caracteriza a los narradores de Silva Vila, pero principalmente con el deseo “de encontrar cosas raras por todos lados” (*Felicidad y otras tristezas* 80). En su perspectiva, lo pequeño se vuelve inmenso, y su mirada es contenedora de otros mundos en los que todo parece posible. Así, las cosas adquieren vida y movimiento frente a la inmovilidad propia del círculo que forman las tías. Es esta mirada penetrante y revitalizadora la que establece una transacción mística con el mundo.

La joven observa a sus tías, sus movimientos repetidos y continuados a través del ojo de la cerradura, adopta una perspectiva de lo oculto que despierta ensoñaciones liliputienses (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de reposo* 26). De esta manera, lo

numinoso que se esconde en la penumbra de la mirada recortada reclama dos operaciones propias de quien busca unirse y fusionarse con la noche; estas operaciones –propias del dios Hermes según Kerényi (30-31)– son las de encontrar y descubrir. Así, entre la intencionalidad por desnudar lo que se había ocultado o tropezarse repentinamente con aquello que se buscaba, la noche es la que permite ocultar y al mismo tiempo mostrar el misterio que ha permanecido agazapado tras las fronteras de lo real.

En los primeros cuentos de Silva Vila, aquello que se mantenía oculto en las cosas aparece o bien gracias a un encuentro repentino, epifánico y de mutuo reconocimiento característico de la mirada infantil que describe Walter Benjamin (53); o bien, por la intención de desnudar, desde la noche, la oscuridad misma; de este modo, penetrar en el secreto que guardan las cosas supone, ante todo, un compromiso místico con el mundo, una necesidad de respuestas ante la nueva visión despojada de sus velos. Y este es también el problema de lo fantástico, como sugiere David Roas: “El problema de lo fantástico es que cuando nos asomamos a través de ese insólito ángulo de visión, lo único que contemplamos es el horror. No hay nada consolador en esa nueva perspectiva de la realidad” (156).

En este sentido, los narradores de Silva Vila operan como el poeta que en un movimiento intenso del lenguaje revelan la «resonancia íntima» del misterio propio de los seres y las cosas (Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* 283). La «retórica de lo indecible» propia del universo fantástico (Roas 129), multiplica el mundo y da paso a que los narradores lleven a cabo una nueva disposición del cosmos, suspendiendo el tiempo, sacralizando el espacio y encontrando los hilos de la noche y el misterio:

Ahora estoy sentada en un cajón y he dejado la linterna en otro, de manera que ilumine mi falda.

Podría haber iluminado el interior del cofre; tendría menos miedo ahora que voy a hundir mis manos en esta tumba de recuerdos [...] Prefiero así, prefiero no ver a los muertos en sus tumbas, prefiero traerlos a la luz, donde los pueda mirar con cariño. Y así los voy sacando, lentamente, pesándolos en el recuerdo: las cinco muñequitas japonesas; la pequeña cabeza de Cristo apenas insinuada en la arcilla; el cetro de una reina africana; los dibujos de Cazal. (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 88)

Esta joven narradora del cuento “El mirador de las niñas”, se encarga, como tantas otras, de llevar a cabo los ritos finales, los de clausura, los que conservan, tal vez para siempre, el secreto velado e incommunicable –“Mi madre jamás creyó la historia [...] Mi padre murió sin permitirme que se la contara” (Silva Vila, *Felicidad y otras tristezas* 95)–, y así cierran el relato. En sus cuentos, la perspectiva fantástica opera como el símbolo para Gilbert Durand, hace *aparecer* un sentido secreto, como la epifanía de un misterio (Durand, *La imaginación simbólica* 15).

De modo que esta perspectiva fantástica y a la vez lírica pone en una nueva relación los objetos existentes y los constela bajo la búsqueda del escondite; como afirma Ralph Freedman para la novela lírica, el yo poeta, ahora protagonista, “remodela el mundo [...] y lo interpreta como una forma de imaginación” (345); de este modo, esta posición desde la que elige escribir Silva Vila “se convierte en un acto epistemológico” (Freedman 345), abre las puertas de la ensoñación en la que “el modesto objeto se aviene a desempeñar su papel en el mundo, en un mundo que sueña, tanto en lo pequeño como en lo grande. La ensoñación sacraliza su objeto” (Bachelard, *La poética de la ensoñación* 60).

En su poema “Densos velos te cubren, poesía”, Olga Orozco merodea en el proceso creativo, en las insondables *mutaciones de la realidad* que de a poco van develando un universo alquímico y místico, en el que se reconoce, con un poco de dolor, el dolor propio de la escritura, que “no hay respuesta que estalle como una constelación entre harapos nocturnos” (Orozco 264). María Inés Silva Vila descubrió, tal vez de forma intuitiva, tal vez consciente, que sumergiéndose en la noche construida a través de una precisa arquitectura fantástica, llena de espacios ocultos, escondites, recovecos; podía encontrar esos retazos de un mundo escindido en el que el mito la ayudaría a entretejer, a recomponer esa comunión sagrada, y hacer de ese espacio “un lugar de pequeñas alianzas como chispas” (Orozco 227), un tejido, en definitiva, en el que la unión de símbolos se anudan bajo la voluntad mística del imaginario.

### Trabajos citados

- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- . *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Segunda. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- . *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Benedetti, Mario. “Prólogo: María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia.” Silva Vila, María Inés. *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993: 918. Impreso.
- Benítez, Hebert. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas.” [Sic] 10 (2014): 8-13. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. Trad. Ariel Magnus. Primera. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014. Impreso.
- Cazeneuve, Jean. *Sociología del rito*. Trad. J. Castelló, Trad. Buenos Aires: Amorrortu, 1972. Impreso.

- da Rosa, Juan Justino. "Los narradores entre el realismo y sus fracturas." Dirs. H. Raviolo & P. Rocca. *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Vol. La narrativa del medio siglo. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 93-144. Impreso.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993. Impreso.
- . *Estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Trad. Víctor Goldstein. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Segunda. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Colombia: Labor, 1994. Impreso.
- Franco, Graciela. "Prólogo." Silva Vila, María Inés. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011: VII-LI. Impreso.
- Freedman, Ralph. *La novela lírica. H. Hesse, A. Gide y V. Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral, 1972. Impreso.
- Garet, Leonardo. *Literatura de Salto*. Salto: Intendencia Municipal de Salto, 1990. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. C. Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Habermas, Jürgen. "Horkheimer y Adorno: el enmarañamiento de mito e ilustración." *El discurso filosófico de la realidad*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Buenos Aires: Katz, 2008: 123-148. Impreso.
- Kerényi, Karl. *Imágenes primigenias de la religión griega*. Trad. Brigitte Kiemann. Vols. II: Hermes, el conductor de almas. El mitologema del origen de la vida masculina. Madrid: Sexto Piso, 2008. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.
- Mántaras Loedel, Graciela. "¿Dónde estarán tus vagos ojos grises...?". En M. I. Silva Vila, *Antología*. Montevideo: Signos, 1992: 5-12. Impreso.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Primera edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Paganini, Alberto. "Los cuentistas del 45." *Capítulo Oriental* 34 (1968): 529-544. Impreso.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Ed. Ángel Rama. Montevideo: Arca, 1966. Impreso.

---. "Fantasía, alienación, feminidad." *Marcha* 1254 (1965): 3-4. Impreso.

Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. Impreso.

Silva Vila, María Inés. *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993. Impreso.

---. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas: Colección Clásicos Uruguayos, 2011. Impreso.

---. "Transacciones con el mundo. Contesta María Inés Silva Vila." *Marcha* 1244 (1965): 15. Impreso.

Valles Calatrava, J. R. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002. Impreso.

Visca, Arturo Sergio. *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Vol. 3. Montevideo: Universidad de la República - Letras Nacionales, 1962. Impreso.