

Lo gótico femenino rioplatense como vehículo de preocupaciones posthumanistas en las novelas *La mujer desnuda* de Armonía Somers y *Bosque sin dueño* de Paulina Medeiros

Alicia Semiglia (Consejo de Educación Secundaria
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)
Java Singh (Universidad Doon, India)¹

Resumen: Este trabajo echa una mirada posthumanista a lo gótico de dos escritoras rioplatenses, Paulina Medeiros y Armonía Somers. Cuando estas practicantes tempranas de lo gótico infunden en los animales, los árboles, las piedras y hasta en las briznas de hierba un poder amenazante o una capacidad consoladora, llaman la atención a los elementos no-humanos de la narrativa. El registro gótico facilita la línea de investigación sobre en qué consiste el condicionamiento pos-humano mediante tres modos: primero, re-vivifica lo no-humano para quitarle la pasividad; segundo, exagera sus dimensiones para lograr un impacto chocante y tercero, destaca la relación humana-no-humana como repositorio de la violencia hegemónica. Se examina el retrato de lo no-humano en dos novelas editadas muy cerca: *La mujer desnuda* de Somers (1950) y *Bosque sin dueño* de Medeiros (1955) para evaluar si su gótico ubicado en la mujer realiza un comentario sobre “nuestra relación con otros habitantes del planeta.”

Palabras Claves: Gótico femenino rioplatense, Posthumanismo, Continuum naturaleza-cultura, Patriarcado.

Abstract: The paper takes a posthumanist look at the gothic of two writers from Río de la Plata, Paulina Medeiros and Armonía Somers. When these early practitioners of the gothic infuse the power to threaten or a capacity to commiserate in animals, trees,

1. Alicia Semiglia es profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, docente en Educación Secundaria y Consejo de Educación Técnico Profesional (Montevideo, Uruguay). Publicó reseñas en la revista *Tenso Diagonal*, escribió el prólogo de *Ruido blanco 5. Cuentos de ciencia ficción uruguaya*. Expuso sobre los escritores Paulina Medeiros y Vicente Salaverry en las Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (2015 y 2017), en el Coloquio internacional de Literatura Fantástica en el Instituto de Profesores Artigas (desde 2014) y sobre Paulina Medeiros y Armonía Somers en el IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico (Universidad Autónoma de Barcelona, 2019). También es egresada de la Escuela de Narración oral Caszacuento (Teatro Solís), dirigida por Niré Collazo (2020), e integra el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya dirigido por el Dr. Claudio Paolini.

Java Singh es profesora de Español en la Universidad Doon en India. Recibió su doctorado de la Universidad JNU, Nueva Delhi. Su libro *Gendered Ways of Un-belonging* fue publicado por Cambridge Scholars Publishing en 2019, y su próximo libro *Posthumanist Nomadisms* está a punto de salir. Ha presentado ponencias en varios congresos internacionales en Barcelona, Boston, Philadelphia, Washington D.C., Pittsburgh, Montevideo, Toronto y Nueva Delhi entre otros lugares. Sus últimos artículos publicados en los EE.UU. abarcan los temas de inmigración y el Nuevo Cine Argentino. Trabaja principalmente en la escritura, cine y otras expresiones culturales de la mujer, sobre todo del Cono Sur.

stones and even in the blades of grass they call attention to the non-human elements in the narrative. The gothic register enables a line of inquiry about what constitutes a post-human consciousness in three ways: firstly, it negates the passivity of the posthuman, revitalizing it; secondly, it generates shock by exaggerating its dimensions, and thirdly, it foregrounds the human-non-human relationship as a repository of hegemonic violence.

Keywords: Femenine gothic, Río de la Plata, Posthumanism, Continuum nature-culture, Patriarchy.

Recibido: 30 de setiembre. *Aceptado:* 8 de diciembre.

En general se entiende que el posthumanismo se preocupa por la conservación del medio ambiente, el tratamiento justo de los animales y la fusión de la tecnología con la existencia humana. Entendido como tal, el posthumanismo reclama los derechos de todas las entidades no-humanas con que compartimos el planeta, sus aguas y el espacio ultraterrestre que lo rodea. La noción de ‘compartir’ conlleva borrar los límites y desmontar las vallas, así, el asunto de derrumbar las fronteras es clave para el abarcamiento posthumanista. Las escritoras que trata este trabajo –Paulina Medeiros y Armonía Somers– forman parte de este proyecto cuya estrategia de destruir las fronteras a niveles múltiples deriva en presagiar el lema posthumanista de Rosi Braidotti “«Nosotros» estamos en esto juntos” (*Transposiciones* 16, énfasis en original). Cada escritora lleva a cabo el desmantelamiento de estructuras jerárquicas de su tiempo utilizando lo gótico a su manera en dos novelas editadas muy cerca: *La mujer desnuda* de Somers (1950) y *Bosque sin dueño* de Medeiros (1955). El artículo está destinado a realizar una lectura novedosa de las obras seleccionadas. Se organiza en tres apartados: el primero permite conocer la postura de las escritoras ante el contexto socio-político de los cincuenta del siglo XX; el segundo revela los componentes imprescindibles de la gramática posthumanista de los textos; y el último intenta esbozar unos rasgos distintivos de lo gótico femenino que surgen de las novelas seleccionadas en las que se percibe una conciencia posthumanista.

Ambas escritoras se encuentran unidas no solo por su país de origen, Uruguay, sino por su estruendoso compromiso social. Medeiros trabajaba como asistente social y desarrolló una militancia activa en defensa de los derechos de la mujer. Es de destacar su apoyo al Movimiento Femenino de Ayuda a los Huérfanos Españoles luego de la Guerra Civil. En 1933, Medeiros fue encarcelada por su militancia contra la dictadura de Gabriel Terra. Después de su liberación comenzó a escribir bajo el seudónimo Aracy de Guanabara. En su primera novela resaltan los vínculos vitales de los obreros, inmigrantes, cos-

tureras y otros marginados sociales. A partir de la siguiente novela se comienza a percibir el sesgo fantástico cada vez más y el mundo no-humano socorre a los marginados. Con una conciencia poshumanista, Medeiros faculta lo no-humano en sus novelas fantásticas igual que lo había hecho con los marginados en la primera, de carácter realista. Somers era docente escolar y ocupó la Dirección de la Biblioteca y Museo pedagógico del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y fue invitada por el gobierno francés para que formara parte de un proyecto sobre reformas carcelarias. Ser consciente de su amplio compromiso social es imprescindible al leer su obra en la que la opresión de la mujer surge de los mismos códigos sociales que permiten la explotación de lo no-humano.

Pese a haber recibido el Primer Premio Nacional de Teatro por *Los almárgos del diablo* y un reconocimiento por la novela *La mujer de Barba roja*, los trabajos críticos referidos a la obra de Paulina Medeiros escasean, siendo éstos breves comentarios. Las únicas publicaciones (hasta donde llega esta investigación) que refieren a dos de sus novelas pertenecen una, a la española Myriam Álvarez y data del año 1998; recientemente fue publicada una tesis doctoral de 2015 en la que Laura García Borsani² aborda parte de su obra.

Es por esto que consideramos apropiado realizar una revisión de su narrativa que reafirme su valor a través de una mirada actual. Debemos destacar el reciente aporte de Salvadora editora de Montevideo, que se ha propuesto rescatar del olvido a dramaturgas uruguayas entre las que se encuentra Medeiros.

En *Bosque sin dueño*, Medeiros sintetiza dos novelas cortas, la antes nombrada *La mujer de Barba roja* y *Corazón de agua*. En ella se relata la historia de Adelfa a quien llaman “recién casada”. El modo de dirigirse a la protagonista como ‘recién casada’ guarda íntima relación con la concepción de la mujer relegada a las labores propias del hogar, imposibilitada de desarrollarse fuera de esta, inmersa en un orden patriarcal. Lo peculiar en esta novela, es que la protagonista tiene una hija sin intervención humana. Margarita es producto del deseo concedido por una garza. Al no ser concebida por Adelfa y Vargas, su esposo, el cuerpo de aquella, se puede asociar a la idea proclamada por Judith Butler:

La clásica asociación de femineidad y materialidad puede hallarse en una serie de etimologías que vinculan la materia con la mater y la matriz (o el útero) y, por lo tanto, con una problemática de la reproducción. [...] La configuración clásica de la materia como un sitio de generación u originación se vuelve particularmente significativa cuando explicar qué es y qué significa un objeto exige recurrir a su principio originador. Cuando no se la asocia explícitamente con la reproducción, la materia se generaliza como un principio de originación y causalidad. (58)

2. Laura García Borsani es nieta de Paulina Medeiros, agradecemos a Salvadora Editora y en especial a Leonor Courtoisie por habernos acercado a los familiares de la escritora, con quienes hemos mantenido instancias muy enriquecedoras para esta investigación.

Según los criterios establecidos por Butler, a Margarita le falta la materialidad porque no viene de la matriz. Sólo la posesividad de Adelfa, su madre sin matriz, le proporciona la materialidad. Esta carencia de matriz también se ve en otra novela rioplatense de la misma década. En *La mujer desnuda*, la protagonista renace después de morir sin aprovecharse de la matriz de *mater*. Ella no tiene un punto de origen normativo por eso, está obligada a desplegar una estrategia contra-normativa para reclamar su materialidad.

En 1950, Armonía Somers se vuelve una sensación cuando se publica su primera novela en la revista *Clima* (Salbarrey, n.p.). El lenguaje violento y la semiótica macabra de *La mujer desnuda* fueron tan duros que despertaron gran curiosidad sobre la identidad y el género de la escritora. Muchos críticos pensaron que fue escrito por un hombre y tal vez por un extranjero o un homosexual (Olivera-Williams, 28). Antes de convertirse en novelista, y durante gran parte de su carrera literaria, Somers trabajó como maestra y publicó sus obras de investigación en el campo educativo. Llegó a ocupar posiciones de cumbre en instituciones gubernamentales de enseñanza. María Cristina Dalmagro recurre a las contribuciones que hizo Somers en el *Boletín Informativo*, editado por el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, en su calidad de maestra e investigadora pedagógica para señalar sus preocupaciones principales en el campo sociocultural. En estos ensayos y artículos, Somers “reafirma su confianza en la ‘sangre joven’, derivando su denuncia hacia [...] la sociedad contemporánea, cuyos modelos no contribuyen a proporcionar una atmósfera saludable para su desarrollo armónico” (Dalmagro, 57). La crítica sostiene que las obras pedagógicas y literarias de Somers confluyen y se sustentan mutuamente citando la novela *La mujer desnuda* y el ensayo *Educación de la adolescencia* entre otras obras, como ejemplos de esta intertextualidad (63). Somers trabajó el tema del despertar sexual desde perspectivas fisiológicas, espirituales y sociales en este ensayo, y eligió el despertar sexual de la mujer para darle una representación estética en su primera novela. En ambas vidas paralelas, como funcionario gubernamental dentro del “sistema”, y como escritora rebelde que buscó un pseudónimo para mantenerse fuera del “sistema”, Somers abogaba por la inclusión de los temas tabúes en la conversación cultural y la política estatal.

La polémica sobre el género del autor de *La mujer desnuda* en el momento de su publicación sirve como punto de referencia para reafirmar la postura de la crítica literaria feminista que reconoce en la actualidad a esta novela como una obra sumamente ‘hembra’ en términos establecidos por Elaine Showalter: “obras autónomas para las que la experiencia de ser mujer es fundamental” (139).³ Pese a su carácter ‘hembra’, la novela no se restringe a la oposición hombre-mujer, sino que abarca el tema en términos más amplios de relaciones de poder entre lo normativo y lo otro. La ubicación de la narrativa en el campo le da la oportunidad a la autora de plantear lo que Donna Haraway ha lla-

3. El original en inglés, traducción nuestra.

mado “relations of significant otherness” o ‘las relaciones significantes de otredad’ con animales, árboles, ríos y la hierba (9). La protagonista, Rebeca Linke, vive en la ciudad. En ocasión de la fiesta de su trigésimo cumpleaños decide, de repente, quitarse toda la ropa, subir al tren sin destino conocido y allí cortarse la cabeza. Después, la recoloca y se va al campo. Explica su decisión hacia el fin de la novela así:

en la fiesta de mis treinta años, hace pocas noches yo diera en mirar a los demás en la forma como serían otros treinta después, con las voces cascándose, el pellejo colgado que ellos se estiran a veces con los dedos para crearse un segundo de ilusión, el sexo con los verbos ya sin conjugar, y el miedo de morir desprevenidos al acostarse cada noche. Entonces, con un pretexto cualquiera, me fui a mi habitación, me desnudé para explorarme y ver que todo estaba aún en orden. Pero en un orden sin sentido, porque me dolía igualmente. La vida duele porque sí. (25)

Como evidencia del orden roto, Rebeca experimenta una serie de lo que la escritora llama “aventuras,” pero en verdad casi todos son un sinfín de agresiones provocadas por su estado de desnudez. El espectáculo de su cuerpo desvestido provoca el ataque de los hombres impulsado por la envidia de las mujeres. En la última “aventura”, la muchedumbre la persigue y Rebeca se suicida ahogándose en el río. Entonces, el dolor del que quería escapar solo termina con su muerte.

En *Bosque sin dueño*, la recién nacida tiene aspecto humano y es criada como tal, pero Adelfa consciente de su origen acompaña esa crianza con temor a que la garza se la quite. La mujer parece perder su supremacía frente al mundo animal. Se produce lo referido por Braidotti acerca de que “el postantropocentrismo destituye el concepto de jerarquía entre las especies” (84).

Margarita crece aislada, custodiada por Adelfa, quien la somete a constantes prohibiciones, llegando al punto de sujetar su pierna con una cuerda para evitar que salga al exterior. Le prohíbe el ingreso al desván, lo que provoca aún más el interés de la niña por conocerlo. Una madrugada en un descuido de su madre sube y encuentra un viejo atado de ropa. Al abrirlo la niña reconoce algo: “Muy afectada, Margarita colocó sobre su pecho, acariciándola, una cinta verde. Vargas la utilizaba sobre la correa de la mochila, cuando salía de caza. Era un recuerdo de la paterna época feliz” (86). El temor a que su madre la descubra hace que quiera salir de allí. Sin soltar la cinta decide abrir un tragaluz, quedando enceguecida por la luz del sol y empujada por el viento, es remontada hacia afuera y a punto de desplomarse sintió que se desplegaron dos enormes alas en su espalda. Al instante toda ella era un ave. No pudo gritar, un graznido salió de su garganta. Su metamorfosis le permite escapar y en esta transformación parece producirse una metáfora acerca de la idea expresada por Braidotti: “el punto sobre las relaciones posthumanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la

identidad de cada uno. Es una relación de transformación o de simbiosis que se hibrida y altera la «naturaleza» de cada uno para poner en primer plano los motivos centrales de su interacción” (97). Adelfa advierte que su hija ha desaparecido. Enfurecida se viste con un viejo traje y sale en su búsqueda. Es confundida con una pordiosera y apedreada por unos chicos de los rancheríos. Tras su partida, la “Casa Blanca”, su hogar, desaparece. Cual vientre materno, parece expulsarla, sin tener posibilidad de retorno. Así comienza su peregrinaje a través de un inhóspito camino que la conducirá al “corazón del bosque”: “Los árboles la estorbaban, pero como la muy estúpida no cedía, ellos le propinaban muy serios remalazos [sic] sin consideración alguna. La infeliz tenía el cuerpo lleno de magullones cuando cayó” (95). De este modo la naturaleza le responde recíprocamente a su entrada imperativa.

Margarita, de manera opuesta a Adelfa se entrega y respeta lo denominado por Braidotti como “zoe”, expresándose como “fuerza dinámica de la vida en sí, capaz de autoorganización” y que permite la “vitalidad generativa”, “zoe” “como fuerza transversal que corta y vuelve a zurcir especies, dominios y categorías precedentemente separadas” (77). Con el objetivo de ampliar este concepto, citamos a Braidotti:

La vida, en vez de ser definida como propiedad exclusiva y derecho inalienable de una sola especie, la humana, sobre todas las demás, en vez de ser santificada como una tesis predeterminedada, es entendida como proceso interactivo y sin conclusiones. Esta aproximación vitalista de la materia elimina los confines binarios entre aquella parte de vida, sea orgánica, sea discursiva, tradicionalmente reservada al *anthropos*, es decir, el bios, y la parte más amplia de la vida animal y no-humana, también conocida como *zoe*. (77)

Medeiros le proporciona la oportunidad de “zoe” en igual medida a Margarita-humana y Margarita-garza. La búsqueda desesperada de la hija, además de explicarse por amor filial, parece relacionarse al despertar de Margarita, y recuerda lo que sostiene Simone de Beauvoir: “Al crecer la niña es cuando surgen los verdaderos conflictos; ya hemos visto cómo deseaba afirmar su autonomía frente a su madre: a los ojos de ésta, ese es un rasgo de odiosa gratitud; se obstina en someter a esa voluntad que se escabulle; no acepta que su doble se convierta en otra” (289).

En frenética búsqueda de su niña Adelfa se convierte en el ser ‘abyecto’ de Kristeva y busca refugio en recursos no-humanos o posthumanos. Comienza a cavar y su cuerpo va quedando cubierto de barro e inmundicias, producto de deshechos animales. Como en un ritual, parece buscar también las fuerzas para renovarse y continuar en contacto con el estiércol, símbolo de poder biológico sagrado. A medida que se interna en el bosque, que en su oscuridad simboliza lo inconsciente, parece adentrarse en su propia oscuridad. Pensemos que para Jung, citado por Chevalier: “Los terrores del bosque, como los terrores pánicos, estarían inspirados por el temor de las revelaciones

del inconsciente” (195). Completamente cubierta de barro y queriendo limpiarse en la maleza percibe en lo alto de un árbol la presencia de una garza: “-Baja. [...] Límpiame, por caridad. Toda la suciedad del mundo, reside en mí. Alcanza una plumita. Una pluma blanca. Desfallezco entre la basura y este olor. El ave no la miró. Contemplaba el sol, ahuecando sus plumas. [...] Ya Adelfa había vislumbrado la cinta de Vargas, colgando de una pata” (123).

La cinta verde que la niña lleva consigo como recuerdo es percibida por Adelfa y comienza a adquirir relevancia dentro de la historia. La garza-niña no es reconocida por la protagonista, pero sí lo es la cinta que representa un elemento de unión entre ambas. La misma será hallada más adelante por Adelfa, ya gastada, descolorida. Parece simbolizar un cordón umbilical artificial, a falta de otro verdadero, pero con el mismo valor que aquél. De esta manera se sostiene la teoría no dualista de la interacción entre naturaleza y cultura, opuesta a la oposición binaria entre lo dado (naturaleza-cordón umbilical) y lo construido (cultura- cinta). La cinta terminará sujetando el cabello de Adelfa casi al final de la novela, tal vez como cierre, unión.

Agotada y temblando de fiebre, “recién casada” es sorprendida por un hilo de agua que se enreda en su pie, haciéndola caer. Así es vencida por el sueño. Al despertar se encuentra totalmente mojada y limpia, cubierto de hojas su cuerpo, tal vez como sugerencia del bosque para que tome un nuevo camino en “colectividad, unida en una misma acción y en un mismo pensamiento” (Chevalier, 573). En este sentido, vivir en colectividad implicaría una búsqueda de identidad, promoviendo una valoración individual y el aporte a la misma y en palabras de Braidotti “este sujeto es un ensamblaje móvil en un espacio de vida compartido que no controla ni posee, sino que simplemente ocupa, atraviesa, siempre en comunidad, en grupo, en red” (175). En relación a esta idea, en la metamorfosis de Margarita, puede observarse que al convertirse en pájaro la niña no olvida su estado anterior y al tocar tierra firme vuelve a ser humana. De este modo se alejaría de la dicotomía humano/no humano, según Braidotti, refiriéndose a que “los términos de esa particular interacción deben permanecer normativamente neutrales, al fin de permitir que los nuevos parámetros emerjan para el devenir animal del *anthropos*, un argumento que se ha silenciado en exceso a causa del prejuicio de la supremacía de la especie” (76).

En *La mujer desnuda*, entre las “aventuras” de Rebeca se destacan dos por sus matices posthumanistas y son las pocas que ofrecen consuelo a la protagonista. El primero es el encuentro entre la mujer y un caballo y la otra con una perra. Los animales retratados en el registro gótico sirven a tres propósitos: primero, el animal exterioriza la condición inefable de la mujer, segundo, muestra la incomunicación que existe entre ella y los demás de su propia especie –mujeres y hombres– y tercero, sobre todo, la fortalece.

El caballo entra en la narrativa montado por dos hombres del pueblo en una parodia de la imagen tradicional de los romances de caballería. Al ver a Rebeca desnuda, los gemelos abandonan la pradera y se alejan asustados. Cuando aparece el caballo, Rebeca opina, desanimada, que ella es “un blanco perfecto, sin posibilidad de escape” para los gemelos que volverán con todo el pueblo para asaltarla. Este pesimismo se convierte en confianza debido a su encuentro con el caballo y el episodio acaba con la declaración de Rebeca que “Me les escaparé” (40). Es un sencillo acto de ternura que le llena de confianza. La mujer quita la silla del caballo, y ve bajo las correas una llaga infectada. La pormenorización de los detalles macabros de la llaga pone de relieve la injusticia de abusos crónicos que ha padecido el animal. En este momento se establece una línea de vuelo deleuziana entre el animal y el ser humano, por consecuencia, el animal y la mujer se unen en un único animal devenir. La empatía entre ellos es tan fuerte que la herida transfiere a los pies de la mujer, ella siente el dolor del animal como propio. Rebeca empieza a hablarle al animal, pidiéndole consejos y compartiendo sus miedos. Somers no da voz a su animal ni gestos que lo tilden de antropomórfico, en respuesta a las preguntas de Rebeca,

El animal la miró interrogativamente por debajo de sus pestañas rubias, un poco grises, como una cortina vieja que ya ha olvidado la costumbre de quitarse el polvo [...] El ruido de sus dientes cortando el pasto era la única forma de atestiguar que el orden simple de los hechos estaba intacto, que ella no había desbaratado sus planes primitivos. (41)

Rebeca se inspira en ‘el plan primitivo’ del caballo en que no quita el polvo de sus ojos, entonces no ve el mundo con lente color de rosa y se nutre de lo que esté disponible. Aunque Rebeca no sobrevive al ataque del pueblo, el caballo vuelve antes de que muera para representar la liberación de la protagonista mediante la muerte.

Otro animal que tiene una presencia marcada en la novela es una mascota vieja. La perra pertenece a Juan, el amante devoto de Rebeca. La perra guarda la choza de su dueño y no permite que Rebeca cruce los límites de la casa. Incluso un vistazo rápido revela que la perra representa la condición de una mujer atrapada en su hogar, que vigila celosamente a cada persona y cada cosa que constituye su mundo pequeño y cerrado. Este ‘personaje’ representa la condición opuesta a la del caballo, la perra señala a Rebeca la violencia próxima que le acecha. Así, además de exteriorizar lo inefable y mostrar la incomunicación, libera a *La mujer desnuda* del miedo de lo imprevisto. Del hecho de que Somers escoja un animal trabajador y otro doméstico y sus géneros –el varón trabajador y la hembra domesticada–, surge un tipo de técnica posthumanista genérica. Procede señalar que en estos casos el cambio de género no cambiaría el ingrediente activo de los personajes-animales. Es posible imaginar una yegua que trabaja tanto como un caballo y un perro que se muestra tan posesivo como la perra. Concluimos la segunda

parte de la presentación diciendo que ahí reside una de las unidades básicas “de nuestra relación con otros habitantes del planeta” que busca Braidotti: en el mundo no-humano la diferencia del género no se deteriora en una relación desigual con el mundo humano.

Tomar una perspectiva espacial a los textos literarios establece un modo acorde a poner de relieve sus elementos posthumanistas si se ve lo espacial como un “lugar de actuación” y no un “lugar de acción”. En cuanto a la diferencia que matiza los dos abarcamientos, Mieke Bal ha observado que,

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia [...] Por un lado sólo marco, lugar de acción. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio (103).

Los espacios de las novelas sobresalen como elementos narrativos. En ambas, la narrativa abre con un cambio de lugar y lo espacial se mantiene como el motivo disparador por las decisiones de las protagonistas. Estas parecen percibir una relación entre el espacio que habitan y su condición social o familiar, por consiguiente, trasladarse de un lugar a otro es un componente necesario en su objeto más amplio de cumplir sus aspiraciones. Rebeca Linke deja su apartamento, sube al tren y se traslada al campo y después a un pueblo cercano en su búsqueda de una vida distinta a la de sus amigos de la ciudad. Adelfa Vargas “había surcado sin miedo un mar espeso” por entrar en el mundo doméstico. Cuando se siente decepcionada de su matrimonio y se encuentra aislada en su casa, se muda de habitación (Medeiros, 15). Rompiendo todo contacto con los demás seres humanos, se instala en el desván para realizar su deseo de tener un hijo. Entonces, en ambas novelas lo espacial presenta un lugar que actúa junto con las protagonistas en vez de ser un marco inerte para sus acciones. Aunque lo espacial juega un rol protagónico en ambas novelas, cada escritora adopta una perspectiva distinta ante él. La novela de Somers explora la extensión inmensa del campo y bosque, y la de Medeiros observa de cerca los lugares construidos que los personajes ocupan.

La primera parte de *Bosque sin dueño* enfoca el hogar rural de la pareja que se llama “la Casa Blanca”. La casa parece cobrar vida en el relato y funciona como una metonimia de las estructuras sociales que la desestabilizan. Como metonimia del matrimonio, la casa “que no tiene puertas ni ventanas” niega cualquier salida a la mujer y los demás que la habitan (15). Sin embargo, como un edificio que tiene “[postigos] y rendijas, sí,” no es una estructura sin aperturas, aunque sean diminutas. El narrador hace notar la función de los postigos: “sólo entre postigos se desliza cómoda la mano que concede limosna” (15). Una grieta quiebra la solidez de la pared y el postigo conecta el interior con el exterior. La lógica espacial difunde la separación de mundos supuestamente binarios. Además, mediante lo espacial, la escritora logra exponer las debilidades congénitas de las

relaciones injustas entre géneros, entre el ser humano y el medioambiente, y entre cualquier entidad dominante y la subyugada. El retrato del proceso de erigir la Casa Blanca, lo que es un hecho fantástico, traza esta debilidad congénita. La materia prima de la casa no se compuso de ladrillos y cemento sino con los vapores de una nube que se cansó por subir un cerro y se sentó en su promontorio. La oposición masculino-femenino entre el cerro y la nube parece seguir una línea tradicional hasta que esta se revierte, lo que provoca una interrupción de la percepción codificada. La oposición binaria se plantea por la materialidad, por los aspectos visuales, y las posturas físicas de los dos “personajes” posthumanistas. La nube se forma de los fluidos vapores de agua que se agrupan y el cerro es una entidad monolítica pedregosa. La nube parece vestida con atavío femenino de “enaguas” y por la falta de descripción equiparada del cerro se puede verlo desnudo (Medeiros, 8). La unión presenta una imagen cargada de peso sexual en que el símbolo fálico del cerro se reúne con una nube que recoge sus enaguas. Debido al encuentro sexual la entidad femenina pierde su forma y se hace invisible con el nacimiento de la Casa Blanca. Los cambios iniciales en la forma de la nube tienen un registro gótico. La forma liviana, flotante y vaporosa se hace “tan gruesa que por más fuerza que hizo, no logró levantarse. Quedó embutida en el asiento del cerro, escapándose rollos de gordura por todas partes” (8). El cuerpo distorsionado y postura agobiada de la nube evoca la imagen de una mujer encinta que se resigna a las obligaciones físicas y psicológicas de la maternidad. Este no es un caso sencillo del artificio literario de la prosopopeya porque los elementos espaciales no imitan a seres humanos, salvo en el atavío de la nube, y no adquieren ninguna capacidad humana. Así que se invita a pensar en una “espacialización” posthumanista que muestra la faceta injusta de una relación. Se exige una sensibilidad al género para reconocer el registro gótico de la espacialización. Como apuntó Ellen Moers, la crítica que acuñó el término gótico femenino en 1976, la intención principal de lo gótico es asustar, y la de lo gótico femenino es abordar los miedos sobre el parto y la sexualidad femenina. El parto siempre va acompañado de “el miedo y la culpa, la depresión y ansiedad,” pero en la mitología cultural y la literatura, normalmente, se celebra “el éxtasis, sensación de plenitud, y ráfaga de amor nutritivo que envuelven a la madre cuando sostenga, por primera vez, el bebé en sus manos” (Moers 93).⁴ La destrucción violenta de la nube en la que “le descosió el corpiño, rasgándose las gastadas enaguas” (Medeiros 15) evidencia la distorsión producida en su cuerpo, la desecación de la humedad vital pueden evocar miedo sólo si se admiten cambios semióticos en la imagen de la mujer encinta, despojándose de las asociaciones de éxtasis y plenitud.

A pesar del fin trágico de la nube, se notan dos inversiones subyacentes de los atributos habitualmente relacionados con lo femenino y lo masculino. Es ‘la’ nube que posee la movilidad y la capacidad de crear nuevas formas. Así que es ella la agente de cambios

4. El original en inglés, traducción nuestra.

transformadores. De este modo, sin la participación de ningunos personajes humanos, la narrativa enfoca lo temático principal de las consecuencias de cualquier relación en que sólo una parte tiene que esforzarse incluso hasta que se agote.

El tratamiento de la relación injusta entre los géneros en *La mujer desnuda* también se nutre de lo espacial como “lugar de actuación” y lo gótico como un reactivo activado por la sensibilidad al género. En términos espaciales la novela establece un ritmo entre los lugares poblados y sitios abandonados en una rima resonante. Rebeca Linke se traslada de la ciudad a la finca, de la finca al bosque, del bosque a una casucha de troncos, de allí otra vez al bosque y después al pueblo y finalmente al río. Los lugares poblados y abandonados no son imágenes opuestas, se resuenan. Tanto el mundo vegetal como el mundo humano manifiestan fuerzas amenazadoras a las que Rebeca tiene que enfrentarse. Aunque la relación humano-animal se retrata en trazos suaves que expresan la solicitud mutua entre sí, la relación con la naturaleza es a veces antagónica y otras veces colabora. La narrativa extrae la oposición civilización-barbarie de la sociedad humana, y la pinta enteramente bárbara respecto a su comportamiento ante la mujer desnuda. La naturaleza no representa la barbarie que contrasta con la civilización, sino que la barbarie encarnada en el patriarcado de la civilización. Jamás se asocia la violencia de la naturaleza con la de los animales sino con la de los seres humanos, manifestando sus facetas psicológicas y físicas. Al empezar su recorrido por el paisaje ribereño, Rebeca se da cuenta de que la pradera no estaba “suave ni deshabitada como parecía serlo desde lejos. La vigilaban miles de ojos ocultos, la trituraban miles de dientes” aunque todavía no ha encontrado a nadie (Somers, 23). Los ojos ocultos que la vigilan pertenecen a los árboles que “le habían nacido de golpe, apretados, negros y con un cuchicheo que se hizo como la suma de todos los alientos sobre su rostro” y los dientes, a los espinos y zarzas que rascan su piel (22). Hacia el fin de la novela “las uñas de un árbol” le han abierto en el hombro una “desgarradura coma de zarpa” que tiene “tierra y briznas pegadas en la sangre seca” (96). Infundir los árboles, espinos, zarzas, briznas con el poder de hacer daño va más allá de personificarlos. Representa un esquema de deslizamiento de las fronteras entre represión interna y opresión externa. Rebeca no deja de sentir miedo incluso en la ausencia de agentes humanos de opresión cualquiera. La sensación de dolor que siente es una exteriorización espacial de su condición psicológica, la que ha sido transmitida a lo largo de los siglos de marginalización, explotación y dominación. Reconocer el registro gótico de los árboles que cuchichean, los espinos que atraviesan los pies tiernos y las briznas que se pegan a la sangre seca manifiestan la sensibilidad al género. La aflicción del psiquismo representado mediante lo espacial aumenta el patetismo al respecto a su condición corporal. Una instancia más del uso de lo espacial para mostrar la conciencia posthumanista se ve cuando Somers utiliza el flujo de conciencia para revelar lo que piensa el cura del pueblo donde Rebeca se alojaba durante la última

parte de su viaje. El cura representa la voz progresista en la narrativa. Quiere calmar a la gente para que no ataque a la mujer desnuda y no la culpe por desvelar la represión sexual de todos en el pueblo. Piensa en un sermón en que explicaría a su congregación que, “la madera [...] muere sin pudrirse, lo que es decir que sobrevive. El bosque no se pudre, ni aun el de los muertos, con los pies enterrados en las gusaneras. Se pudren, si, sus plantadores, y a veces sin morir, lo que es peor en cuanto al aire de vecino (Somers, 78). La conciencia del cura pone de manifiesto la multiplicidad de la semiótica del bosque y equipara “el otro naturalizado (los animales, el medio ambiente, la tierra)” con “el otro sexualizado (las mujeres), el otro racializado (los nativos)” o cualquier grupo subyugado (Braidotti, 31). Así a mediados del siglo XX, la novela ya anticipó la necesidad de ampliar el sentido de ‘nuestro’ mundo para que incluyera todos los otros de la tierra.

Al final de la novela, Juan, el amante de Rebeca y el único hombre que quiere protegerla, se somete voluntariamente a la muchedumbre del pueblo que lo mata “con sus picas, sus horquillas, sus palas” (107). Rebeca también se acerca a la muerte “en su último desnudo, en su definitivo intento de justificación sobre el féretro deslizante de agua” (123). Desde la perspectiva posthumanista, las muertes voluntarias de Juan y Rebeca no son actos de autodestrucción, sino que representan la preservación del “zoe”. El modo de morir los manifiesta como “sujeto[s] bioético[s] que asume[n] el pleno control de su existencia genética” (Braidotti, 108). Adelantando el tema de la muerte como resistencia del sujeto bioético, Braidotti explica que “el espectáculo de nuestra muerte está escrito desde siempre en filigrana en el guion de nuestra temporalidad, no como un límite, sino como una condición de posibilidad” (122). La perspectiva posthumanista no ve prácticas como “los desórdenes alimentarios y la melancolía, el *burnout*, los estados de apatía y desinterés [...] como autodestructivas, sino a tratarlas como fenómenos, normativamente neutrales, de interacción con y de resistencia por parte de sujetos específicos para la economía política de la mercantilización de todo lo vivo” (106).

Braidotti articula la resistencia subyacente en las prácticas, al parecer, autodestructivas, en el contexto de mercantilización de la vida, por analogía, la decisión de morir en el contexto de las posturas sociales ante la expresión abierta de la sexualidad femenina se puede ver como una resistencia por parte de Rebecca y Juan contra confines de la homogeneización obligada.

En relación al poder de encontrar apoyo en el mundo posthumano para romper los códigos situados, encontramos que, en la novela de Medeiros, Margarita consigue su liberación al convertirse en ave y el ámbito no humano la preserva de la crueldad de su madre, su hibridez le permite crecer, y la no dependencia masculina para ser concebida también libera a Adelfa; esta y la niña-garza se aferran a un elemento –la cinta-cordón umbilical– que les sirve de conexión con Vargas, desdibujando la frontera entre naturaleza y cultura.

En la obra de Somers, Rebeca, consigue evadirse del medio que la agrede a través de la muerte, pero es la presencia del caballo, indiferente en su libertad, adelantándose quien le devuelve aquella sensación de compenetración con “zoe”, según Braidotti, entonces la muerte se vuelve integración.

En ambas obras se destaca el valor de lo gótico al establecer una crítica que no se restringe a los binarios de masculino y femenino, ni animal-bestia y humano-sensible. Adelfa demuestra la manera en la que la problemática de género se trasciende al infundir ella misma una supremacía hegemónica en el tratamiento que dispensa a su hija luego del nacimiento de esta a su esposo. La relación madre-hija se puede ver como la metáfora del objetivo humano de dominar a la naturaleza, su niña es percibida como “lo otro”. En *La mujer desnuda*, Rebeca consigue establecer simbiosis con el mundo animal representado en el caballo y la perra, seres no-humanos que responden a una sensibilidad que no encuentra entre los humanos. Tanto Rebeca como Adelfa en su accionar, parecen acercarse a la concepción referida por Braidotti acerca de la mujer, que prefiere quedarse del lado “de lo que ya no se identifica con las categorías dominantes del sujeto, pero que no es aún del todo libre de las jaulas de la identidad, o sea del lado de lo que es diferente y sigue diferenciándose de sí, y por ende está cerca de zoe”, y consciente de ser percibida como “loba, criadora de múltiples células en múltiples direcciones”, “una incubadora” (98). Ambas decepcionan al poder hegemónico al no responder a lo que se espera de ellas. Adelfa, la madre, establece una conexión emocional con el animal fantástico, el único “zoe” capaz de cumplir su deseo de ser madre. Margarita, la hija, entonces nace como un ser híbrido, unificando los zoes humano-animal. En Adelfa, a través de las distintas manifestaciones de “zoe” –el lodo y las inmundicias que actúan como purificadores, así como el agua que la limpia y las hojas que la abrigan– constituyen elementos que colaboran y le brindan la posibilidad de dar un paso hacia su liberación. Rebeca revivifica su “zoe” con la fuerza vital de los zoes del caballo, de la perra y del río para salvarse de lo humano. El “zoe” inter-especie forma el núcleo de lo posthumano de ambas novelas.

Bibliografía citada

Alvarez, Myriam. “La mirada subversiva de Paulina Medeiros.” *VI Symposium Internacional de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina*. Tomo II. Dirección de Iride Rossi de Fiori. Universidad Católica de Salta, Salta, 1998, pp. 23-36. books.google.com.uy/books?isbn=9508510404

Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa*. Traducción de Javier Franco. Cátedra, Madrid, 1990.

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Gedisa, Barcelona, 2015.

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Chevallier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- Da Rosa, Juan Justino, "Los narradores entre el realismo y sus fracturas." *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I. La narrativa del medio siglo*. Dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca. Banda Oriental, Montevideo, 1996, pp. 93-144.
- Dalmagro, María Cristina. *Desde los umbrales de la memoria: Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Biblioteca Nacional, Montevideo, 2009.
- García Borsani, Laura. "Paulina Medeiros y su obra, o desde dónde ver a una mujer uruguaya del siglo XX." Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa, 2015. [Tesis]
run.unl.pt/bitstream/10362/15925/1/Paulina%20Medeiros%20%20y%20su%20obra%20o%20desde%20dónde%20ver%20a%20una%20mujer%20uruguaya%20del%20s%20xx.pdf
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, Madrid, 2006.
- Medeiros, Paulina. *Bosque sin dueño*. Galería Libertad, Montevideo, 1969.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Doubleday and Company, New York, 1976.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Lo femenino delirante." *Romance Quarterly*, vol. 58, nº 1, January 2011, pp. 27-53.
- Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics." *The New Feminist Criticism*. Pantheon Books, New York, 1985.
- Somers, Armonía. *La mujer desnuda*. 1950. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2009.