### Laura(s) Medina: El tema del doble en *La sobreviviente* (1951), de Clara Silva

Florencia Morera

(FHCE, UdelaR)

*La sobreviviente* es publicada en Buenos Aires, por Botella al Mar, el 21 de diciembre de 1951. Esta es la tercera y última ocasión en que Clara Silva (Montevideo, 1902-1976), “poetisa, narradora, ensayista”, según su propia definición, divulga una de sus obras a través de los emprendimientos editoriales de los emigrados españoles Arturo Cuadrado y José Seoane. Antes, la colección Paloma de Nova había dado a luz los poemarios *La cabellera oscura* (1945) y *Memoria de la nada* (1948).

La primera novela de Silva está protagonizada por Laura Medina, una mujer emancipada e ilustrada, de clase media, todavía joven, que trabaja en un laboratorio médico, disfruta librementede su sexualidad y tiene una relación conflictiva con la ciudad y sus habitantes (asunto que, a nivel interno, se replica, de otra manera, consigo misma). Es un sujeto femenino en la búsqueda de sentido, habitante de una ciudad sin nombre, que podría considerarse una proyección a futuro de Montevideo[[1]](#footnote-1).

Increíblemente, el tema del doble que es uno de los pilares del debut narrativo de Silva, junto con el ser mujer (cuerpo y destino), no ha sido hasta hoy abordado por la crítica. La figura del *doppelgänger*[[2]](#footnote-2), término acuñado por el escritor romántico alemán Jean Paul, se une aquí con la reflexión metaliteraria, que tiene como ilustres precedentes a *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921/1925), de Luigi Pirandello, y a *Niebla* (1914)*,* de Miguel de Unamuno. Sin embargo, el antecedente más inmediato, en el ámbito de la literatura uruguaya, es *La vida breve*, con Brausen y Arce, su otro yo en la ficción de la ficción. Hasta Onetti mismo, como personaje, se inmiscuye en las páginas de esta novela, que inicia el ciclo de Santa María, y había sido editada en la capital argentina, por Sudamericana, en 1950.

El presente trabajo centrará su análisis en las intervenciones directas, en forma de monólogo, de la Otra (Laura). Los dos capítulos en cuestión, de los 15 que conforman la obra[[3]](#footnote-3), relatan su nacimiento metaliterario, denunciando su vida en la sombra, mientras comenta y reescribe escenas, a la vez que adelanta acontecimientos decisivos, antes de pasar a actuar intradiegéticamente, enfrentándose a su “usurpadora”.

El doble de la protagonista interviene por vez primera en “*Yo soy Laura Medina;*”. Las cursivas empleadas, que comprenden hasta el título, serán la característica tipográfica de su participación directa, cualidad que aquí se conserva. Además de esta marca textual del desdoblamiento, repárese en el punto y coma empleado, seguido al comienzo del primer párrafo por la conjunción copulativa “*Y*”, como si estuviera retomando el discurso, después de presentarse, sujeto explícito incluido. En esta sección, la Otra, haciendo uso de la palabra que le fuera negada, detalla, como se anticipó, su génesis, desplazando en primera persona del singular al narrador omnisciente de los dos primeros capítulos.

El relato de “*su caso*”, dirigido a sus lectores-jueces (“*Vds.*”), buscará sino reemplazar el “*conocimiento unilateral*” que de ella tienen, brindar otra perspectiva sobre los hechos pasados y por venir. Los momentos previos a su surgimiento se detallan haciendo uso de oraciones negativas (sobre no existencia, nombre, ni figura…). Laura, o su sombra, nace en/de un espejo, más tarde hablará de “*caída*”. Desde ese “otro lado” elaborará su discurso, para contrarrestar lo que se sabe de ella. Antes de emerger, rodea una casa, especie de reservorio literario, canon o compendio de la literatura europea de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En su salón conviven mobiliario y ropa de distintas épocas, mientras que entre sus habitantes, personajes y autores, se encuentran Baudelaire, la dannunziana Elena Muti[[4]](#footnote-4), los proustianos Albertina, el Barón de Charlus y Morel, Madame Bovary, Des Esseintes (de cuyo *À rebours* se cita una línea en torno al artificio, cuestión sobre la que versa el capítulo). Allí habitan también “*Stephen Dedalus Joyce*”; “*Orlando-Orlanda*”, que Silva debía haber leído en traducción de Borges;y Raskólnikov, en tanto “*suma de todos* [o] […] *síntesis de angustia*” (Silva, 1951: 38). Esta estancia, suponemos muestra representativa de las lecturas de la autora, será formadora del carácter de Laura, ejerciendo una “*influencia desmoralizadora, soslayándo*[l]*e* *lo verdadero y hurtándo*[l]*e* *la consecuencia de los actos*” (36). En la misma línea, en su segunda actuación, acusará a los “*crueles*”, “*pérfidos*”, “*destructores*”, Nietzsche, Barbusse, Gide, Huxley, además de los ya antes mencionados Baudelaire, Proust y Joyce, como instigadores de su no-fe.

La Otra nace junto con la Muerte quien, con su respectivo pasado literario, primero se manifiesta en la decadencia física de la casa, para después adquirir la forma de una enferma (mental) corriendo, tal vez desnuda, por los pasillos de lo que ahora se asemeja a un hospicio, imagen que prefigura las caracterizaciones de miembros de la familia de Laura (Clara)[[5]](#footnote-5) en la casa de infancia. Como las manchas mortecinas en las paredes, la otra Laura “[e]*mpe*[zó] *por ser sólo una mancha pálida en la superficie del espejo*” (39), nublándolo, así como la niebla había descendido sobre el jardín anticipando la presencia de la Muerte. A partir de este momento, empieza a recurrir a formas de impersonalidad, incluyendo oraciones pasivas reflejas, cuando alude a los avatares su existencia como ente ficticio. Las fuerzas sobre ella actuantes (en ocasiones bajo la forma de tercera persona del plural), intentaron eliminarla, pero ante la resistencia de la sombra en el espejo, optaron por darle vida (“*aliento*”), una sensibilidad, un cuerpo y un “*alma náufraga y desgarrada*”. A partir de este momento la narradora comienza la denuncia de sí misma. Aparentemente, una vez salida del espejo es a través de él que ve actuar a quien hasta ahora conocíamos como Laura Medina. De su no reconocimiento (“[m]*e vi adulterada, desfigurada*”), nace su protesta, su alegato. Aun sabiendo que su ser depende, a pesar de sí, de una voluntad externa, tratará de alterar su sino.

De esta forma, la Otra ejercerá de comentarista de sí misma y de lo narrado; personifica la “función no disyuntiva que está en el origen de la novela” (Kristeva, 1978: 167). En este sentido, su irrupción, la toma de posesión de la palabra y de su yo es subversivo, desde el punto de vista textual, al objetar o cuestionar lo acontecido o proponer alternativas, aunque el contenido de su mensaje sea socialmente conservador. Si en este acto su crítica es literario y existencial, en el próximo será moral o ideológico. La falta de autodeterminación[[6]](#footnote-6), en este monólogo, se presenta como un acto deliberado, hasta “*explicable venganza*”, en su contra, que incluso predataría su concepción. Por esta razón, tratará de desentrañar el ardid de la trama (“*sus designios misericordiosos o* […] *sus caprichos literarios*”), que, como anticipa, “*giraría siempre en un círculo sin salida y sin esperanza entre dos mañanas*” (39-40)[[7]](#footnote-7). El acto de crítica constituye, en estas instancias, como única posibilidad de acción y de defensa de esta “*hija de la abstracción, de la ficción, del sueño*” (40), a quien, al volverse mortal, le fue negada la posibilidad de elegirse. El hecho, que podría relacionarse a su vez con su “condición de mujer”, va acompañado trágicamente de las delimitaciones propias del decir(se).

En el plan de escritura, como anuncia la solapa, se la situó en “*el centro de la época, en medio de todas las corrientes agudas del momento*” (40). En contrapartida a sus intereses espirituales, su cuerpo y sensualismo se configuran casi como un enemigo, como si este la hubiera traicionado, puesta a prueba, haciéndola partícipe, a su pesar, de “*escenas hábilmente preparadas*”. La cuestión subyacente por ella luego planteada sería ¿qué vida, qué recorrido vital, es digno de ser ficcionalizado? Porque a la Laura emancipada y progresista, la Otra opone una Laura “standard” de clase media-alta, culta, pero no intelectual, con novio o casada.

Retomando lo que podría ser un recuerdo, la primera de sus propuestas alternativas, desestabilizadora de la voz narradora previa, reformula una escena del tercer capítulo, “El cuerpo”, cuando “[la] *hacen ir de paseo con un hombre; con un amante*”. En vez de descender a “*la garganta del toro*”, la Otra, testigo rehén de sí misma, plantea unas líneas de novelita rosa “«[…] *nos besamos hasta el alma»…*” (41). Su lectura de sí prosigue con la mañana inaugural, del libro y de su propia vida, como Laura Medina. Al volver a lo sucedido en la jornada, la Otra busca demostrar, de forma crítica, la relación entre los actos y sus reacciones, a la vez que invita indirectamente a una relectura del primer capítulo. En este sentido, “como descifrador, como intérprete” es, ante todo, una figuración del lector (Piglia, 2005: 103). A ellos, desde el texto, se dirige, continuando con la denuncia de su “*subjetivismo*” y “*creación egocentrista*”[[8]](#footnote-8). La cita a la “*vacía felicidad de existir*” de Laura y su posterior exposición explicitan la visión retrospectiva de su lectura. Porque, al menos las dos primeras páginas de *La sobreviviente,* de corte lírico e impresionista, poco tienen de la “*felicidad razonada*” o de la “*índole pesimista*” que la Otra menciona. Su voluntad explícita de “*vivir simplemente*” se corresponderá, más tarde con la lamentación por la fe nunca habida, otra de sus aspiraciones.

En su segunda intervención, “Conjeturas”, que funciona en gran parte como antítesis de “Noticia de Dios”, la Otra vuelve a deconstruir su personaje, al que Cixous define por su función representacional: “a *fictitious* person, man or woman, he personifies” (Cixous, 1974: 386). Al exponer las que considera contradicciones, y llamando la atención sobre la búsqueda de efecto (literario, sobre el lector), al mismo tiempo que se detiene en escenas o motivaciones omitidas. En el capítulo precedente, Laura visitaba a un anciano católico, una especie de confesor, a quien acude cuando “su necesidad de Dios [es] casi insostenible”, acuciada por su falta de fe, “su más secreta herida” (93). Según la Otra allí residiría la “*clave de* [su] *dramática posición*” (105), al haber sido presentada como víctima de Dios, según su lectura, mientras le era negada la “fe sencilla y directa, sin complicaciones teológicas” que hubiera deseado tener.

Su exposición puede resumirse en la siguiente oración, diagnóstico y fundamento para entender la metamorfosis final: “Todo es heroico en mis palabras; pero ninguna conduce a la acción”. Esta distancia entre lo que se dice y lo que se hace se había insinuado con anterioridad como una característica política de la Guerra Fría: la “disipación verbal”. A la vacua oratoria o los tratados intrascendentes se corresponden a nivel personal la falta de libertad en el “siglo de la falsa democracia” (75), mientras que intelectualmente la respuesta a “la hora más trágica, más confusa del hombre” fuera “escrib[ir] libros desolados y duros como cargas proféticas” (120) (de ahí la importancia del ejemplo, contrario, de Neruda, que posteriormente se analizará).

Lo que “[s]*e ha callado* […]” (106), salvo el ver sufrir a los animales del laboratorio, es relatado en otros capítulos: observar al bacilo de Koch (“microbio”, en la versión de la Otra; después, en “Condición de mujer”), los moribundos (en “Púrpura”) y los noticiarios sobre los campos de concentración (en “El cuerpo”). La diferencia entre una perspectiva y otra radica en la motivación de las acciones, si bien era evidente la sensación de seguridad de saberse a salvo.

Detengámonos en cada uno de ellos. La visión del cuerpo llagado se produce en el contexto laboral, o así es buscado por Laura, quien ni bien traspasa el edificio siente “siempre la misma sensación de horror, de asco, de compasión”. La sección de laboratorio y la hospitalaria del Instituto amparan por un lado la clasificación y estudio de lo vivo, y, por otro, la aséptica e infructuosa lucha contra su putrefacción: la “prodigalidad fría en la materia descompuesta”. Esta otra cara de la vida es presentada, en realidad, como “la vida misma, abierta como un fruto podrido, mostrando el trabajo arduo, tenaz y oscuro de las larvas” (15). La intelectualización y la toma de distancia de Laura simbolizado por el libro en tanto escudo protector, en este caso de crítica en torno a las “novelas de ideas” (16), es vencido por el medio circundante (véase la escena del ascensor). La idea, su discusión en tertulias de cafés, es contrapuesta a la acción cristiana. A medida que avanza el relato, la Otra parecerá intervenir, en estilo indirecto libre en forma de pregunta: “¿quién se acercaba a una de estas camas, levantaba las frazadas, y entre las llagas, el olor, el sudor, hundía su corazón como un escalpelo y mostraba la noche de Dios sobre la tierra y en la carne del hombre?”. Al cuerpo desnudo del hombre se aproxima observándolo detrás de un vidrio. En la versión “oficial” de los hechos, se obliga a mirarlo como autocastigo, como respuesta a su voluntad de “permanecer indiferente, ajena a toda circunstancia que no fuera el enfoque de sí misma” (18), por “vergüenza de su cobardía, de su cuerpo sano” y de “su incapacidad, que buscaba refugio en las deleitaciones intelectuales” (19-20).

En el segundo caso, la mención a los *newsreels* localizada originalmente en el párrafo dedicado a la descripción de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial. Aunque figuran como hechos contemporáneos (“Por ese tiempo, la más cruel de las guerras destrozaba el mundo”), los cortos en cuestión no comienzan a producirse y difundirse hasta 1945, tras la victoria de los Aliados[[9]](#footnote-9). Es significativo que a la protagonista “la ignominia [que] corría por el mundo” (23) le llegara en forma de noticia cinematográfica: “Los judíos perseguidos como perros rabiosos. La bota, los campos de concentración, los cuerpos enloquecidos bajo el horror de las torturas, la Gestapo, las cámaras letales”. Si para ¿contrarrestar? su egoísmo Laura se había acercado al box para ver “aquel despojo sangriento crucificado en la cama […] solo como un Cristo”(21/22), al salir de estas “visiones”, que al parecer se desvanecen rápidamente, sabe que a pesar de la compasión que pueda sentir “todo estaba perdido y tan lejos…”. A la distancia, no únicamente física, con los hechos documentados, reflejada en “ese egoísmo que le daba la seguridad del suelo y la distancia” y reveladora de su condición de espectadora periférica[[10]](#footnote-10), hay que agregar la distancia simbólica misma implicada en la función que cumplían dichas filmaciones, en la que como sostiene Harun Farocki, las víctimas de la *Shoá* fueron expuestas, como nunca antes, porque “[l]as imágenes servían para probar los crímenes, para acusar a los responsables, directos e indirectos, y para sacudir a toda la humanidad” (Farocki, 2013: 143). En la versión de la Otra, el morbo prima, ya que afirma que más de una vez fue “*para ver los huesos alucinados en los Campos de Concentración”*, lo que probaría, en relación al caso previo, que su “miedo a mirar” estaba relacionado más bien con el gozo ante el sufrimiento ajeno, haciendo a la vez imposible “establecer un contacto, un puente de amor entre ella y ese dolor” (Silva, 1951: 19)[[11]](#footnote-11).

Frente a “*la falsa posición espiritual, de un amor propio agresivo, delirante, y, hasta diré morboso*” (111), la otra Laura subyugada, opondrá la redención por el compromiso, como conducta proactiva frente a las “palabras compasivas” sin consecuencia alguna. Previo al final de su segunda y última comparecencia ante los lectores, la Otra demostrará que desde la sombra ha ido ganando fuerzas. No deja de ser irónico, sin embargo, que para alzarse contra el “yoísmo” de Laura (término utilizado por Rodríguez Monegal en su reseña para *Marcha*) no pueda no recurrir al monólogo: su tercera aparición será dialógica y la última, si así se entiende, sigue la estructura narrativa del resto de las secciones. Puede que a esta contradicción haga referencia cuando, luego de comenzar diciendo “*Había resuelto callarme*”, afirma “[m]e *molesta hablar tanto de mí, sobre todo en primera persona*” –pero, ¿cómo, si no, podría hacerlo?, ¿desdoblándose de nuevo? Autoconvocada a “aclarar” lo recientemente acontecido, anuncia que no volverá otra vez a “*interferir en el pensamiento de Vds.*”. Es interesante la comparación que hace de su voz interceptora, “como en un doblaje”, ya que además de la obvia alusión al doble en la raíz misma, da a entender que su palabra viene a ser una especie de traducción (interpretación, y corrección, para el caso) del texto fuente: Laura y sus circunstancias.

Su discurso, entonces, profundiza las líneas abiertas en “*Yo soy Laura Medina;*”, citando y comentando la “*larga tortura psicológica a la que* [la] *sometieron*” (105), en cuyo “plan preconcebido” no debería tener influencia alguna. Será, sin embargo, ella en tanto azar quien desmontará “*toda esa falsa arquitectura*” (106), a la que definiría el egocentrismo, el sensualismo, la falta de fe y el juzgamiento de los otros en la “*jactancia* *verbal de* [su] *conducta*” (111), ejemplificada también en su reacción a la muerte del Santo/Gandhi y la persecución del Poeta/Neruda.

La Otra se adelanta a posibles objeciones respecto al destino que hubiera querido tener (“deseos […] demasiado comunes y convencionales”) a la vez que expone que “sádicamente, [se hizo de ella] ese personaje dramático, atormentado y negativo” para atraer al lector. Esta condición, que la protagonista debía tener “personalidad, intelectualidad y peripecias, para que ella (yo) tuviera un interés novelesco, excitara la imaginación, hiciera pensar”, la llevará a preguntarse si Laura es producto de sus circunstancias o si su carácter las provoca, cuestionamiento clásico sobre la esencia y la influencia del medio a partir de la cual propondrá otro comienzo, otra “primera mañana memorable en nuestro destino”, llegando hasta plantear un comentario hipotético de Laura. Si bien aquí se mueve en un plano puramente especulativo, su protesta contra el haber sido reducida a un “sujeto de una acción desesperada y pasiva” irá más lejos. Su rebelión, prevé, se dará al final (en “Y otra vez la mañana”, después de alcanzarla en “Laura contra Laura”), cuando “colocada estratégicamente en el centro mismo de la angustia […] con un esguince imprevisto” se redime para la “acción […] de compromiso”.

Si en “*Yo soy Laura Medina;*” la Otra había declarado sobre la tortuosa experiencia de ser su propia sombra observadora (“Es muy difícil para mí seguirme paso a paso, pulsarme y hasta casi mirarme con imparcialidad en la proyección de mí misma” [40]) en “Laura contra Laura”, la Otra, materializada, la enfrenta. Este capítulo retomaría, a diferencia de los demás, el final del anterior: “Laura seguía caminando”. ¿Continúa en la extraña calle con puertas en la que había devenido el hospital? El racconto comprende una persecución en la que la Otra *fetches* (Borges, 1989: 72.) Laura, sin ver a nadie, percibe que “alguien iba, solapada, tras ella” (Silva, 1951: 141). La mujer que descubre al tornarse le es extraña, lleva el pelo hacia atrás como ella misma, pero su expresión es dramática. El casi reconocerse tiene un aura ominosa, porque aunque no logra dilucidar sus rasgos, por llevar los lentes puestos, “su cara le rec[uerda] confusamente algo molesto”.

El cruce entre ambas cumple con las pautas básicas de estos (des)encuentros: la persecución, el enfrentamiento y el rechazo, en forma de diálogo, en el que la Otra reclama el ser y la vida que le fuera robada, como Laura Medina: “[…] yo soy la verdadera. Tú eres la intrusa, la impostora. Ocupas el lugar que me pertenece”. El intercambio, que crece en tensión, implica también la duda y desconfianza de una y la insistencia y exposición de pruebas de la Otra (la mención al segundo encuentro, la noche anterior, con “*nuestro* amante” [cursivas en el original]). Además de reclamar nuevamente su papel, la última describe la sensación de sujeción durante la relación sexual de la pareja: la doblegada se compara con “una mendiga en la sombra”, luchando inútilmente por su liberación (“actuar”, “salir”) –“tú me sofocabas, me ahogabas”. Según su entender, esta negación y aplastamiento es producto del “subjetivismo feroz y despiadado”, que le impide realmente conectarse consigo misma (el yo-tú desdoblado) y los demás (el otro ignorado: “Estando con él estabas sola”). Esta lucha, en la que ahora la inquisidora es la Otra, se rige por las reglas de la narración de los capítulos de Laura, abandonando las declaraciones monológicas de la Otra a los lectores compartidos. La forma de tratamiento entre ambas refleja el grado de conocimiento que cada una tiene de su contrincante, mientras que la Otra tutea a Laura, ella la trata de usted, marcando la distancia con la extraña amenazante (“absurda desconocida”).

En la misma línea de “*Yo soy Laura Medina;*” y “Conjeturas”, la Otra prosigue con sus recriminaciones contra el yoísmo represor de Laura, mencionando nuevamente el “[…] me quiero a mí misma”. Asimismo, se retoma el dilema de carácter y circunstancias ejemplificado en el intercambio relativo a la dureza de la vida/realidad, contra la vida como “largo aprendizaje de dulzura”. En este parlamento, la Otra también vuelve a la idea de compromiso, nacido de su “fe en [sus] semejantes” (145) y contrario a la cobardía y el orgullo que caracterizarían a Laura. Como si enlaces internos se estuvieran creando, la antagonista no deja pasar la oportunidad de invitarla a una iglesia.

Si bien las palabras de la Otra son admitidas, en su fuero interno, como verdaderas o, al menos, aplicables, Laura tiene una carta guardada: la memoria de la infancia. Ya no es la Otra que persigue a Laura, sino que es Laura quien guía a la Otra al hogar familiar (el de Clara y Concepción Silva Bélinzon y sus obras): el patio de la magnolia, la consciencia de estar habitando una realidad paralela, la “confusión delirante” de las mujeres y sus muertos, en el “silencio de ánimas en pena” (148), bajo el signo del miedo y la tristeza. Ante tal confrontación, la Otra, acaso en el mismo olvido, se desvanece.

En “Y otra vez la mañana” Laura se descubre amortajada, ¿en un homenaje a la novela de María Luisa Bombal? El paulatino reconocerse como muerta es hábilmente descripto. Como si de distintos planos se tratara, primero vemos desde su perspectiva de yacente, describiendo el entorno, de velorio, al que prosigue el patio con el féretro en su centro, la gente pasando, flores alrededor. Aunque Laura veía, “no podía *verse*” a la vez que no es vista por los demás. En este *verse*, sin embargo, tenemos su visión de fuera-de-sí-misma (en el enfrentamiento con la Otra la razón habría sido la miopía), para luego intentar moverse, volviendo al enfoque en tanto difunta. La escena se revelará gobernada por las leyes del sueño, cuando una lluvia repentina inunde el salón y la protagonista la escuche recordándole “un canto lejano de infancia” (153). Los personajes secundarios, más próximos, de los capítulos previos son ahora sus deudos. A Laura quien le es imposible moverse, como cuando el tiempo pasaba a su alrededor mientras ella crecía en “El niño muerto”, empieza a ser transportada, en el cajón… y despierta, luego de una serie de episodios claramente oníricos. La sensación de opresión que siente se opone a la de la mañana inaugural. Ahora afuera es otoño, había llovido.

El paso del tiempo, el progreso como crecimiento urbano desaforado se refleja en la desaparición de “la torre”, parte entrañable de su paisaje personal, “[t]ragada por el Número, el cemento, el ladrillo”. Ante tal confirmación y el mismo agobio citadino que recorre toda la obra vuelven a presentarse las palabras de Neruda: “Ahora soy feliz. Debemos andar por en medio de la calle y al encuentro de la vida”[[12]](#footnote-12). A partir de la invocación, Laura se preguntará a sí misma en reiteradas ocasiones por su felicidad, haciendo suyas las palabras de su referente (“Yo también vivía en una torre –dijo Laura–. Ahora salgo a la calle. Me incorporo a la vida. ¿Soy feliz?...”) (Silva, 1951: 51).

El ir “al encuentro de la vida” cobra sentido para Laura en el que será el “esguince imprevisto” de la Otra, en esta novela que vuelve constante y obsesivamente sobre sí misma. La duda inicial, en forma de pregunta, contempla el ser parte del Número dejando de ser, aunque casi inmediatamente se reafirme como mujer con “[a]mores, viajes, estudios, experiencias” y con responsabilidades “para con[sigo] y para los demás”. Estos pensamientos, por momentos eufóricos, se le atraviesan en medio de la rutina diaria e incluyen, asimismo, la visión de otra fuerza oculta, ¿opuesta al Número?: “Una gran bandera llama a la acción. Una mística creadora agrupa a los hombres y los mueve. Los organiza para el amor” (aspecto este último que también será cuestionado).

Previo a otro viaje en ómnibus se le aparecen, tras la visión de un cortejo fúnebre, las imágenes de su pesadilla, un nuevo compendio de lo acontecido (“[…] su doble, la absurda casa, el féretro, y su huida desesperada bajo la lluvia…” [159]), hasta que, cuando atraviesa el jardín que da al Instituto, Laura “[tiene] su revelación”. La mención a Kirilov trae a la mente, otra vez, la idea del suicidio, descartada, porque, retomando las palabras del personaje dostoievskiano (¿llevaba consigo *Los demonios*?), y adecuándolas a su nuevo sentir declara: “Mi «nueva y terrible libertad» la distribuiré entre todos”. La manifestación de la verdad oculta tiene la voz de la Otra, quien parece haber vencido, finalmente (¿no sería la muerte, resurrección[[13]](#footnote-13)?): “Comprendía. Había estado envenenada de la droga del Yo […]”. A futuro, a partir de esta nueva perspectiva, emergería “milagrosamente recreada otra vida”. Esta nueva mujer “entrar[ía] en el gran ejército del mundo, recuperada la unidad colectiva”. Si impersonalmente líneas arriba se había hablado de su “responsabilidad activa de sí misma”, en sintonía con su tiempo, el “Sin yo. Sin mí. Con todos” de Laura, ya en su monólogo interior, a futuro, marca los pasos de su transformación en “ellos”. Su compromiso implicará, piensa, unirse a todo aquello de lo que huía (carne, llagas, olores) hasta su propia obliteración: “Desapareceré entre todos ellos. No seré más que una en el Número” (161). Entonces, con vestigios del día anterior, los mismos que cierran el primer capítulo y que también se mencionan en “La última puerta”, Laura cierra el círculo de su peripecia, entre dos mañanas, con la promesa de ser Otra –o no ser.

**Bibliografía**

Amorós, Mario, 2015. *Neruda: El príncipe de los poetas*. Barcelona: Ediciones B.

Borges, Jorge Luis, 1989. “Epílogo” a *El libro de arena* en *Obras completas* (Carlos V. Frías, Ed.) (Vol. 2). Buenos Aires: Emecé, 72.

Cixous, Hélène, 1974. “The Character of «Character»” (Keith Cohen, Trad.), en *New Literary History,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Vol. 5, Nº 2, 383-402. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/468401>

Coates, Paul, 1988. *Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Londres: Macmillan.

Farocki, Harun, 2013. “Mostrar las víctimas” en *Desconfiar de las imágenes* (Inge Stache y Ezequiel Yanco, Ed., Julia Giser, Trad.). Buenos Aires: Caja Negra, 133-146.

Freud, Sigmund, 1992. “Lo ominoso” en *Obras Completas* (James Strachey, Ed., José L. Etcheverry, Trad.) (Vol. 17)*,* Buenos Aires: Amorrortu, 219-251.

Kristeva, Julia, 1978. *Semiótica* (José Martín Arancibia, Trad.) (Vol. 1). Madrid: Fundamentos.

Piglia, Ricardo, 2005. *El último lector.* Barcelona: Anagrama.

Rama, Ángel, 1972. *La generación crítica: 1939-1969*. Montevideo: Arca.

Rank, Otto, 1976. *El doble* (Harry Tucker, Ed., Floreal Mazía, Trad.). Buenos Aires: Orión.

Silva, Clara, 1951. *La sobreviviente*. Buenos Aires: Botella al Mar.

1. A continuación, algunas de las claves de la ubicación física de la historia: el Instituto en el que trabaja, entre laboratorio y oficina, puede que sea el de Higiene, la plaza a una cuadra de Bartolomé Mitre sería la Constitución/Matriz, ¿o la del Congreso, o de Mayo?, porque como el subte y la Diagonal podrían remitir a Buenos Aires, ciudad donde se publica la novela, si bien hay elementos inconfundiblemente uruguayos como una mención, en el recuerdo, de un acto escolar frente al monumento a Varela o la rambla en un sueño, y otros de carácter circunstancial que indicarían que la historia se ubica del lado oriental del Río de la Plata, como la botella de agua Salus o una cotización de pizarra en la que figura, además del dólar, el peso argentino). [↑](#footnote-ref-1)
2. No es cometido de esta exposición rastrear la genealogía literaria de la figura, sin embargo podemos mencionar aquí al menos tres de las obras clásicas, de procedencia germánica y anglosajona, sobre el tema: *Die Elixiere des Teufels* [*Los elixires del diablo*] (1815)*,* de E. T. A. Hoffmann; “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; y *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Cabe sí destacar que el de *La sobreviviente* es, claro está, un doble-mujer. [↑](#footnote-ref-2)
3. Por una descripción sumaria de cada uno de ellos, consúltese Morera, Florencia, 2017. “Dos lecturas públicas *de La sobreviviente* (1951), de Clara Silva: Casos Rodríguez Monegal y Somers”, en *XXV Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM* (Vol. 1). Encarnación: Universidad Nacional de Itapúa, 612-619. Disponible en <http://grupomontevideo.org/jji/XXV.pdf> [↑](#footnote-ref-3)
4. El alter ego cristiano, inocente y ejemplar de esta *femme fatale*, Maria Ferres, figurará en el pasaje citado de *Il Piacere* (1889), de D’Annunzio, en relación a la tendencia al escapismo de Laura a “épocas delicadas y decadentes”, fragmento seguido de la primera estrofa y parte de la segunda de “Color de sueño”, de Julio Herrera y Reissig (Silva, 1951: 70). [↑](#footnote-ref-4)
5. Con respecto a los elementos autobiográficos en la obra véase Romiti, Elena, 2015. *Archivos ficcionales:* La sobreviviente, *de Clara Silva.* Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay. [↑](#footnote-ref-5)
6. Vale la pena citar aquí, en extenso, a Freud, a quien Silva ya debería haber leído atentamente:

   “[…] no sólo este contenido chocante para la crítica del yo puede incorporarse al doble; de igual modo, pueden serlo todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío” (Freud, 1992: 236). [↑](#footnote-ref-6)
7. Se trata de una referencia al primer y último capítulo: “La mañana” y “Y otra vez la mañana” [↑](#footnote-ref-7)
8. El hecho no deja de ser paradójico, porque “[…] the Double enhances the ideology of individualism: it puts the self in the place of the other” (Coates, 1988: 2). [↑](#footnote-ref-8)
9. La datación de la acción es contradictoria, aunque, en su mayor parte, coincide con la primera fecha de la composición del libro del que se tiene registro: 1948. Esta año, el 30 de enero, para ser más exactos, se desprende del diario citado en extenso al comienzo de “La hora de la confusión” (también es enero en “La caja de los sólidos”). En “La última puerta” estamos en junio, el otoño se menciona en “*Yo soy Laura Medina;*”, “Condición de mujer” e “Y otra vez la mañana”, capítulo en el que se cita un titular acerca de la renuncia de Viacheslav Mólotov, como ministro Asuntos Exteriores de la URSS, de marzo de 1949. La alusión al reciente conflicto bélico al comienzo de “El cuerpo”, a analizar posteriormente, es el dato más discordante del conjunto. Es probable que esta sea la razón por la que fuera eliminado el párrafo de la segunda edición (corregida), de 1966. Tal vez, entonces, sea el “mil novecientos cuarenta y tantos” enunciado por la propia Laura lo más adecuado, en su imprecisión. [↑](#footnote-ref-9)
10. Rama caracteriza a la década del 40, en un país todavía próspero, entre otros fenómenos, a partir de la condición, de los integrantes de la intelectualidad uruguaya, como “[e]spectador[es] de primera fila de los sucesos centrales de las potencias industriales del globo”, nombrando específicamente como ejemplo al corto informativo sobre la Segunda Guerra Mundial (Rama, 1972: 40). [↑](#footnote-ref-10)
11. En este sentido, se podría agregar además que la imagen de “las manos crispadas” ante la visión de los pacientes agonizantes o de las víctimas del Holocausto encuentran su correlato placentero en las del amante “en un éxtasis insostenible, casi doloroso” (56). [↑](#footnote-ref-11)
12. La cita, cuya primera aparición incluía la oración anterior “Fui un escritor nocturno que pasó parte de su existencia andando pegado a las paredes en una noche vacía”, figura en “La caja de los sólidos”, y pertenece a una entrevista publicada en el diario comunista *La Hora*, el 10 de octubre de 1948, según anota Mario Amorós (Amorós, 2015: 261). Allí, el Poeta, como figurará en “La hora de la confusión” (en el capítulo anterior todavía era “poeta”), quien por entonces estaba prófugo y componiendo su *Canto general,* menciona el sentimiento de deber que le despierta “el camino más reflexivo en la lucha contra el dolor” de raíz social, “producto de una relación establecida entre los seres humanos”, y no ya metafísica, como se reflejaba en su poesía anterior. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ya Otto Rank, en la que sería la culminación de su estudio pionero, planteaba que el doble era, por un lado, el emisario de la muerte, mientras que, por el otro, encarnaba la idea de inmortalidad: “[…] así sucede que el doble, que encarna al amor narcisista hacia sí mismo, se convierte en un rival inequívoco en el amor sexual [recuérdese la declaración de la Otra relativa al encuentro sexual de Laura y su amante]; o bien, creado en sus orígenes como un deseo de defensa contra una temible destrucción eterna, reaparece en la superstición como el mensajero de la muerte” (Rank, 1976: 133). [↑](#footnote-ref-13)