

Hacia una poética del palimpsesto: el “extraño” caso de la literatura uruguaya seguido de un ejemplo

NÚRIA CALAFELL SALA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Este artículo busca continuar indagando en las posibilidades de una “poética del palimpsesto”, expresión que quiere introducir una idea múltiple y heterogénea de la literatura uruguaya contemporánea. A tal fin, tras una primera parte de contenido teórico, en la que se buceará por los distintos procesos de lectura que, desde los años 70, han marcado un camino a seguir, en una segunda parte más ilustrativa se estudiará el ejemplo olvidado de la escritora Sylvia Lago.

This paper wants to continue searching in the possibilities of the “palimpsest poetic”, an expression that wants to introduce a multiple and heterogenic idea of the contemporary literature of Uruguay. In order to get there, first of all one will study the different process of reading that, from 70's, made a road to go on. And secondly, one will illustrate it with the example of the forgotten writer Sylvia Lago.

Palabras clave: Ángel Rama; Literatura uruguaya; raros; Silvia Lago; erotismo.

Kew words: Ángel Rama; Uruguayan literatura; weirds; Silvia Lago, erotism.

1. Sobre “riesgosas invenciones literarias”¹

la realidad es un palimpsesto que a veces por pereza, otras por cobardía, comodidad o torpeza hemos leído de manera superficial, conformándonos con los signos más aparentes o con los equívocos datos de los sentidos, que por otra parte, no siempre son equívocos. (Cristina Peri Rossi: Indicios pánicos)

En una de las breves anotaciones que conforman los “Ejércitos de la oscuridad”, Silvina Ocampo escribía: “Se remienda la memoria con la invención: resulta más pobre, pero a veces más poética y real” (Ocampo, 2008: 107). La reflexión, de gran contenido simbólico, podría leerse como una interesante introducción a todas aquellas

¹ La expresión es de Ángel Rama, quien de esta manera se refiere a las escrituras reunidas en *Aquí cien años de raros*: “intenté ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas, la oscura persistencia, a través de un siglo, de riesgosas invenciones literarias” (Rama, 1972: 223).

manifestaciones que, como ella, sin una voluntad genérica de (re)creación del yo, abren una hiancia experiencial sobre el territorio literario en la que las personas son convertidas en “casos” y sus obras en “rarezas”.

Buena muestra de ello es la que ofrece la literatura uruguaya del último siglo, quizá porque, al decir de Ángel Rama, la fluctuación entre la imaginación creadora y la conciencia crítica de sus artistas ha hecho de ella “una suerte de diálogo inconexo, repentista, alterado por la diversa energía con que avanzaban disparejamente según las circunstancias” (Rama, 1972: 15). En efecto, una rápida hojeada por los principales movimientos socioculturales, así como por las interpretaciones críticas que se han acercado a ellos, nos descubre la pesada huella de una paradoja en el seno de su formación: aquella que, partiendo de una doctrina generacional, aglutina los distintos nombres bajo un perfil generalizador que, sin embargo, los despoja de su individualidad.

Apostada en este espacio contradictorio de pertenencia y exclusión, en las siguientes páginas dibujaré una breve panorámica de las propuestas más significativas del periodo, teniendo como punto de partida una serie de cuestionamientos: ¿por qué en un determinado momento el discurso analítico perfora la tela canónica para dejar entrever la existencia de voces experimentales de difícil comprensión?, ¿obedece este gesto a un deseo implícito de institucionalización y centralización de aquellos autores que de una manera u otra escapan a la lógica tradicional? Es más: ¿no hay en él una sutil tentativa por establecer dentro de la literatura uruguaya un componente de rareza que la reivindique en su originalidad?

Como muchos han sabido señalar, el devenir artístico y literario del Uruguay se ha visto siempre empañado por una serie de vacíos o dificultades: Eduardo Espina, por ejemplo, recordaba la expulsión del conde de Lautréamont, Jules Laforgue o Jules Supervielle de la comunidad letrada por el mero hecho de escribir en francés y a pesar de que, al menos el primero de ellos, “se hiciera llamar «el montevideano» y nunca sintiera por Francia una preferencia definitiva” (Espina, 1992: 934)². El mismo crítico,

² No obstante, se pueden encontrar muestras de lo contrario en trabajos como el de Roberto Echevarren sobre la poesía de Marosa di Giorgio: en un intento por descubrir la huella lautréamontiana en los textos de la uruguaya, el crítico revaloriza las figuras del primero y el segundo de ellos: “Isidore Ducasse (Lautréamont) y Jules Laforgue, gracias al hecho de escribir en francés y de pasar una parte de sus cortas vidas en Europa, proyectaron, como fundadores de la modernidad, sus trayectorias no sólo sobre el modernismo hispanoamericano

unos años después, retomaba la vieja discusión acerca de si hubo o no vanguardias uruguayas y frente a quienes, como Hugo J. Verani, apuntaban a una particular existencia de las mismas –“En Uruguay –escribe este último–, una fértil simbiosis de Nativismo y Ultraísmo llegó a ser la tendencia estética dominante en los años veinte, produciendo *una tendencia vanguardista moderada* “ (Verani, 2006: 148)³–, concluía: “En el Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias” (Espina, 2003: 429)⁴. Quizá por esto, Pablo Rocca puede acuñar un término como “los *modernólatras*” (2003: 416), para referirse a aquellos que apostaron por una reivindicación de lo tecnológico, lo nuevo o lo diferente, en un momento en que los gustos se orientaban más hacia fórmulas de tratamiento realistas y documentales.

Ante tal disyuntiva, no sorprende la división generacional de Ángel Rama, quien de este modo se proponía indagar en las actividades culturales del Uruguay desde una perspectiva dialogante y permeable⁵: superando el prototipo numérico que hablaría de una “generación del 45” –por emulación a la “generación del 40” argentina–, impuso la idea de una “generación crítica” que acogiera a las dos promociones⁶ de escritores y artistas surgidos a partir de 1938 –entre la educación liberal y la vivencia de una crisis

que intentó digerirlos, sino sobre el simbolismo y el surrealismo franceses y, en el caso de Laforgue, sobre el modernismo angloamericano de T.S.Eliot” (Espina, 1992: 1104).

³ Teniendo en cuenta que el Nativismo es en sí mismo una negación de los postulados básicos de la Vanguardia –pues “constituye un movimiento cultural homogéneo que procura darle expresión artística a las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, afirmar la singularidad de un mundo nuevo” (Verani, 1992: 782)–, subrayo la expresión para que se comprenda mejor el sustrato paradójico que esta reflexión contiene.

⁴ Cuestionando el papel institucional que la literatura suele ejercer en su devenir parte sociocultural de un país, en sus trabajos ha sabido reivindicar algunos de los autores menos conocidos, sin descuidar por ello el impacto disidente de sus escritos. Interesantes son, pues, sus análisis sobre Julio Herrera y Reissig; sobre Roberto de las Carreras; o sobre Selva Márquez. En otro orden, cabe matizar la fuerza de su afirmación, puesto que no tiene en cuenta la importancia de artistas como Joaquín Torres García, quien en la década de los treinta se traslada a Montevideo y abre su Taller de constructivismo (Rama, 1972: 41-42).

⁵ Así lo explica él mismo cuando se refiere a su papel en la dirección de *Marcha* (a partir de 1958): “a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura, lo que fatalmente llevó a un asentamiento en lo histórico y a operar métodos sociológicos que permitieran elaborar la totalidad, reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas” (Rama, 1972: 89).

⁶ Aunque lo más acertado sería decir tres: la que surge en 1939 y acoge a los escritores nacidos entre 1915 y 1925; la que empieza a publicar a partir de 1955 y que sitúa los nacimientos entre 1930 y 1940; y la que eclosiona en plena crisis de 1969, con un conjunto de autores de entre 1945 y 1955: “Resultan ser estos últimos quienes comienzan a actuar antes de la fecha de emergencia indicada (1969), probando diversos caminos: según sea su orientación estética definitiva, así será su incorporación al tramo final de una promoción o el tramo inicial de la otra” (Rama, 1972: 225).

económica (1955), entre la eclosión de revistas al estilo de *Marcha* (1944), *Asir* (1947) y *Número* (1949)⁷ y la aparición de las editoriales Alfa (1960), Banda Oriental (1961) o Arca (1962)- y les diera un lugar de privilegio compartido:

la cultura que fue edificada en el período de la generación crítica no puede llamarse de otro modo que “independiente”. Independiente de la rectoría espiritual del gobierno, independiente hasta el puritanismo de toda conmixión con sus intereses económicos, independiente de sus concepciones básicas sobre la nacionalidad, independiente también de cualquier forma cerrada o dogmática ya que no respondió a ninguna orientación clara y sistemática sino que resultó de una conjunción muchas veces confusa de variadas alternativas, impulsos, esclarecimientos, progresos e influencias, dibujando un arco que fue del liberalismo hacia el socialismo con una previa y obligada inserción en el nacionalismo (Rama, 1972: 73)

No podía ser de otra manera en una cultura marcada por fuertes contrastes, ni para quien buscaba resumir treinta años de creación artístico-literaria en una única expresión. Y es que tanto en artes visuales como en poesía, teatro y narrativa, las ramificaciones que se suceden a partir de entonces se verán muy marcadas por esta voluntad de ruptura o, si se prefiere, de andadura al margen. Así, mientras el artista va evolucionando hacia formas de participación más cercanas a los procesos transformadores de la realidad –tras un primer momento de discrepancia absoluta con los poderes del Estado y un segundo momento de politización (Rama, 1972: 89)-, los escritores van experimentando distintas y variadas actitudes: desde los que asumen un acercamiento narrativo crítico –tal es el caso del Juan Carlos Onetti de *El pozo*-, social –Amorim y *La desembocadura*- o sociológico –Carlos Martínez Moreno y el Mario Benedetti de *Montevideanos*-, hasta los que se sirven del teatro para proponer una

⁷ No quiero dejar pasar la ocasión de señalar el carácter reflectante de estas publicaciones, puesto que cada una de ellas a su manera representan las escisiones que distinguen a la literatura uruguaya del siglo XX: siendo la primera de ellas una plataforma aglutinadora gracias, en parte, al esfuerzo de Emir Rodríguez Monegal –quien favoreció el conocimiento de escritores internacionales y potenció el movimiento de renovación al estilo de *Sur* (Rama, 1972: 88)- y del ya citado Ángel Rama, las otras dos seguirán la línea bipolar que dividirá el campo literario en criollistas y cosmopolitas (Verani, 1992: 795).

mirada simbólica del universo –Jacob Langsner y Carlos Maggi, por citar algunos- o de la poesía para trabajar sobre esferas más íntimas y desconocidas de lo real –como Beltrán Martínez, Idea Vilariño o Circe Maia-, todos ellos ponen de manifiesto la fuerte tensión que hace de las artes y de la literatura en el Uruguay un palimpsesto a descifrar⁸.

No en vano, a estas corrientes se van superponiendo otros estratos “artísticos”, como el que reivindica un lugar exclusivamente femenino en poesía, con la tríada casi maldita de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Eugenia Vaz Ferreyra. Y, sobre todo, en narrativa, donde los ejemplos desviados de Armonía Somers, Paulina Medeiros, María de Montserrat, Clara Silva o Sylvia Lago ya habían conducido al crítico al habitual estrechamiento de miras⁹:

No podía ser de otro modo –afirmaba en “Mujeres, dijo el penado alto” (1966)-, aunque como es natural, lo sepamos tardíamente: los pollitos, para nacer, rompen la cáscara. ¿Qué es lo que están rompiendo las mujeres en esta segunda mitad del XX? Están desmontando los mitos de lo femenino – Beauvoir dixit- y lo hacen apelando al fuego, al barro, a la porquería [...] por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar.

⁸ Si bien salvando las distancias entre las hipótesis, pienso que otra lectura posible es la que permite entrever un sustrato mítico en estas prácticas, en especial de la escritural. Teniendo en cuenta que escribir es, en palabras de Michel de Certeau, “la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado” (1986: 148), se comprende mejor la primera de las citas con las que decidí encabezar este apartado, y es que, más allá de que los ejes analíticos se concentren en temáticas, géneros o posicionamientos, la literatura uruguaya ejemplifica como pocas la ambición de una sociedad por construirse a sí misma en relación al pasado y al futuro.

⁹ Justo un año antes de su famosa antología sobre los “raros” uruguayos, publica *La mitad del amor contada por seis mujeres*, entre las cuales incluye a Juana de Ibarbourou, Sylvia Lago, Clara Silva, María Inés Silva Vila, Giselda Zani y Armonía Somers. Aunque el título da buena cuenta de la manipulación temática de la recopilación, es interesante observar la voluntad trasgresora que lo impulsa, definida ya en las primeras líneas del breve prólogo: “Durante siglos (¿o acaso milenios?) explicamos el amor, nosotros, y descontamos que para ellas era también así, como para nosotros, y sobre esto, como sobre tantas otras cosas, no había nada que discutir. Y sin embargo una y otra vez fuimos a reclamar su voz, su comprensión, su mirada, con la esperanza o la certidumbre de encontrar el espejo que nos reflejara y diera existencia real” (Rama, 1969: 5). La cita, sin embargo, acaba transformándose en sutil ironía: en primer lugar, porque entiende una suerte de naturalidad femenina en el sentimiento amoroso; en segundo lugar, porque lo constriñe a un único espacio de proyección, el de la palabra; en tercer lugar, porque ello lo conduce a las mismas contradicciones de siempre, como afirmar, en el caso de Armonía Somers, que “inició una literatura áspera, ardiente, una temática audaz, una visión del amor nada habitual proviniendo de una mujer” (Rama, 1969: 77).

De ahí que lo propio, lo más espontáneo de sus obras sea el tono confesional, subjetivo y frenético (Dalmagro, 2002: 58)¹⁰

O el que genera un nuevo grupo de jóvenes narradores¹¹ con una serie de nexos en común:

1º, un rechazo de las formas –y por ende de la filosofía inspiradora- de la literatura recibida [...]; 2º, una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles [...]; 3º, una irrupción sobre ese magma inseguro, que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica (Rama, 1972: 238)

Agrupados por este último (Rama, 1972: 100-101) bajo el simbólico rótulo de “La imaginación al poder”, sus propuestas suponen la culminación de la narrativa imaginativa, o, si se prefiere, alegórica, ya que a lo largo de sus trabajos se alejarán de la toma de postura directa que había conducido a gran parte de los intelectuales a opinar sobre los procesos transformadores del país y apostarán, en cambio, por un tipo de experimentación que descubra la cara menos visible del palimpsesto uruguayo:

¹⁰ Sin embargo, es remarcable que lo que en este artículo es huella femenina de creación, en “La generación crítica” (1972) es más bien la instancia temática que une a la primera de las narradoras mencionadas con algunas manifestaciones masculinas del momento: “Hubo sin embargo otro camino donde también se manifestó el espíritu crítico de la narrativa del período, aunque eludiendo las más directas transposiciones sociológicas o periodísticas, tratando más bien de captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres. Creo que se lo puede encontrar en los relatos iniciales de Armonía Somers, quien presenta un universo material sordo, disonante, una experiencia tensa de la crueldad y la soledad, acercándonos a las zonas del asco, a instintos devorantes, a un espectáculo feroz de descomposición. Pero también se lo puede encontrar en *Partes de naufragio* de José Pedro Díaz, quien después de recuperar la perspectiva de los orígenes uruguayos transparentes, diáfanos y misteriosos, en *Los fuegos de San Telmo*, se enfrentó en su novela mayor al proceso de la desintegración y la caducidad donde los casos individuales simplemente aluden y ejemplifican una órbita de destrucción mucho más vasta y que coincide con el espíritu de una época” (Rama, 1972: 96).

¹¹ Se trata, sobre todo, de los integrantes de la que ha sido conocida como la “generación de 1969”, llamada así por el punto de inflexión que supone, en el ámbito político-social, la toma de la ciudad de Pando por el comando de acción directa de los tupamaros –primer paso hacia la guerra civil que sumirá el Uruguay en una barbarie cotidiana de violencia y represión-, y en el campo literario, la publicación de una serie de textos de gran relevancia: *Contramutis*, de Jorge Onetti, *El libro de mis primos* y *Los museos abandonados*, de Cristina Peri Rossi.

Teresa Porzecanski desde *El acertijo y otros cuentos*, Cristina Peri Rossi desde *Indicios pánicos*, Mercedes Rein con *Zoologismos*, Luis Campodónico con *A cada rato lunes* o Mario Levrero con *La máquina de pensar en Gladys*, todos ellos articularán el salto hacia esa nueva capa artísticoliteraria que abre la publicación de *Aquí cien años de raros* (1966)¹²: con Felisberto Hernández e Isidore Ducasse a la cabeza, se caracterizan por escapar de la contingencia generacional y por instalarse en una dinámica de alteridad que no solo los sitúa fuera de la Literatura en lengua española –la que procede de la península y que debe escribirse en mayúscula–, sino también de aquella producida en América Latina y, más concretamente, en el Uruguay:

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* [...]. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el surrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de “literatura diferente” (Rama, s.a.: 9)

Afirma Julia Kristeva que la modernidad ha traído consigo, entre otras muchas cosas, una resemantización del ejercicio escritural: entendida como el espacio apropiado para una cultura de la revuelta, su capacidad por contener aquellos elementos en tránsito –la psicosis de un lado, con su naturaleza conflictiva y el goce del otro, con su propensión al cuestionamiento absoluto– ha hecho de ella el elemento conjurador por excelencia. A su lado, Michel de Certeau plantea la posibilidad de la

¹² Treinta y un años más tarde, y casi a modo de culminación teórica, Noé Jitrik publicará una compilación de artículos titulada *Atípicos en la literatura latinoamericana* en la que, a través de siete secciones –“Anómalos”, “Olvidados”, “Excéntricos”, “Arriesgados”, “Lúcidos”, “Experimentadores” y “Evocadores”– se estudiarán aquellos autores poco convencionales del campo hispanoamericano, tales como Arturo Cancela, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Osvaldo Lamborghini, el conde de Lautréamont, Susana Thénon, Diamela Eltit, Antonio Porchia, Petrona Rosende, Martín Luis Guzmán, Juan Gelman o Giselda Zani.

latencia mítica en un oficio que debía ser releído como “un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente” (1986: 147). Entre uno y otro, la crónica de Clarice Lispector titulada “La pesca milagrosa” ofrece una nueva mirada: “Entonces escribir es como quien usa la palabra como un cebo: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no palabra muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, la ha incorporado” (Lispector, 2007: 32).

En un movimiento muy característico de su quehacer —empezar con un conector que, sin embargo, no conecta con nada, pero que ejemplifica a la perfección la idea de interlinealidad aludida—, la brasileña favorece una nueva lectura —si cabe, más profunda— de la poética del palimpsesto y propone un acercamiento místico donde la palabra es el elemento que une el derecho y el revés, lo conocido y lo desconocido, la negra tinta y la oscura sangre que respira en su interior, aunque al hacerlo acabe por revelar la huella de una imposibilidad. Y es que, como bien supo aclarar Maurice Blanchot en sus reflexiones acerca de la escritura órfica —escritura de pérdida e invisibilidad, de exilio y de muerte:

sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el “infinitamente muerto”. Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna (Blanchot, 2004: 162-163)

En este contexto de vacíos y deseos que en la imposibilidad cifran la condición de posibilidad de su existencia, varias son las muestras que ofrece la literatura uruguaya, en especial dentro de esta “lista de raros de difícil acomodamiento social” (Espina, 1992: 934) que según Eduardo Espina marca cierta pauta interpretativa.

Habitantes eternos de la *otra orilla*¹³, su escritura proyectará nuevas formas de desautomatización del oficio literario en las que la experiencia subjetiva entrará en irresoluble conflicto con su instrumento de trabajo y de comunicación –el lenguaje, desbordado en los márgenes de su propia corporalidad o, por el contrario, suspendido en una neutralidad vacía y anodina- y, al mismo tiempo, con un cuerpo poliédrico que ve y es visto desde múltiples perspectivas. Veamos un ejemplo.

2. Sylvia Lago y la crispación del lenguaje¹⁴

El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza (Octavio Paz: *La llama doble. Amor y erotismo*).

En su ya comentado análisis sobre la generación crítica, Ángel Rama aludía al impacto que “Días dorados de la señora Pieldediamante” (1966) había causado en el panorama cultural de los años sesenta, y hacía responsable de ello “a la ruda franqueza del tema erótico” (1972: 198) que en el texto se desplegaba. En efecto, partiendo de la irritada voz interior de la protagonista¹⁵, el cuento pone de manifiesto las consecuencias de un erotismo desgarrado en el que no parece posible detectar

¹³ De ahí la facilidad por encontrarles denominaciones varias: así, mientras para Ángel Rama forman parte de “una línea secreta dentro de la literatura uruguaya. Esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos” (s.a.: 8) y de una “corriente subalterna” (1972: 222), Fernando Aínsa les dedica todo un apartado titulado “Una literatura marginal, pero representativa” (2003: 27-29).

¹⁴ Sigo siempre la edición de Cotelo, s.a., por lo que únicamente señalaré el número de página correspondiente.

¹⁵ De una violencia poco común, Laura Pieldediamante lanzará sus ataques contra todo lo que tenga que ver con la institución, la norma o la ley: “«Simamá, simamá...» Hija de puta. Hija de tu madre, la gran mofeta carnícera, largacola –no la persigan, no, que sabe defenderse: lanza, si la acorralan, un gran chorro de orín hediondo y mediante esa táctica tan contundente ciega, sin más, al intrépido adversario y después lo devora- hija de tu madre, vas a disimularte ahora ante vos misma...«Simamá, simamá», como si ella hubiera tenido la culpa, como si ella te hubiese impuesto el matrimonio a vos, la niña-dócil; como si no supieras lo que elegías, solamente vos, mucho, mucho más puta, sí, yo, que mi madre, y todo bajo una apariencias angélica, qué postura inocente, que ojos velados por el tul de ilusión –lo llevé sobre la cara, sí, porque las vírgenes ocultaban su rostro, era la moda- y la corona de azahares naturales y los encajes suntuosos; cuánto bramó Mamá, la Granmofeta, y suspiró y dijo «los sacrificios que se hacen por los hijos», porque yo no me había casado todavía y en consecuencia escaseaba el dinero y el traje debe pagarlo la familia de la novia, es la costumbre, es lo correcto, aunque la familia de la novia viva en la más solapada miseria dignificante” (262). Por otro lado, es a partir de fragmentos como este que el ensayista uruguayo llegó a la conclusión de que el desmontaje del mito femenino en la literatura uruguaya era fruto de una apelación “al fuego, al barro, a la porquería [...] por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar” (Dalmagro, 2002: 58).

huella humana ni añadidura complementaria –como aventura el crítico mexicano-, sino más bien lo contrario: hay aquí una estimulación de la sexualidad animal que se desborda en la materia lingüística y la hace chirriar con constantes silencios en suspenso, con neologismos de brutalidad extrema¹⁶ y, muy especialmente, con la articulación de un cuerpo abierto y supurante.

Laura Pieldediamante retrocede paso a paso –amante a amante- por aquellos momentos de insatisfacción que han inscrito sobre su cuerpo sucesivas decepciones, en un viaje de (re)vuelta que, al mismo tiempo, transformará su discurso en el espacio especular donde “[e]charse fuera una misma, darse vuelta como una media, lanzar el revoltijo interior violentamente” (280). En este sentido, si la escritura funciona a modo de reflejo para un yo abierto y sangrante, la historia duplica esta imagen en una travesía que tiene como centro de acción la presencia de los espejos: “Siempre los espejos rodeándome, devolviéndome a cada instante mis posturas, mis gestos...Multiplicándome y magnificándome y recordándome mi condición de prisionera en esta jaula majestuosa” (268). Y, junto a ellos, la lectura de obras literarias con protagonistas femeninas: “Ensayé, con un vientre de seis meses, poses a lo Madame Bovary frente al espejo de óvalo dorado que presidía mi dormitorio [...]: me exalté con Antígona, morí con Fedra. Fedra valiente. Fedra inconmensurable. Fedra eterna...” (277)¹⁷.

La narración arranca con una cita de Martin Heidegger que reproduce el carácter combativo de la especie humana –“*Tras la máscara del uno para el otro, actúa un uno contra otro*” (259)- y continúa con una escena muy significativa donde Laura recuerda la tacañería de su Abuelo y las ínfulas sociales de su Mamá, y las relaciona con la cosificación de su cuerpo. No en vano, la primera imagen que rememora, siendo ya mujer, es la de una violación –del cuerpo-torre inexpugnable que, no obstante, es franqueado una y otra vez- cimentada sobre una mentira:

¹⁶ Todos ellos afectan, en mayor medida, a la denominación de los personajes. En el ejemplo de la nota anterior se ha visto algún caso, pero sirvan otros más alusivos todavía: Aurora Grullaparda, Esteban Picorreal, Doctor Linceagudo Gerifalte, Doctora Quebrantahuesos, Ernesto el Hipogrifo o Garzomplomizo.

¹⁷ Pienso que en la triple repetición del nombre puede verse la identificación de Laura con un personaje que es encarnación del remordimiento, la desesperación y el sentimiento de culpa por un amor prohibido.

Parecería que está pensando que soy virgen. Que necesita que sea virgen para llevarme a la cabina de su lancha a motor, arremeter contra mi cuerpo, subirse sobre él -¡oh poderosa fuerza desatada!- y consumir su acto de amor en uno, dos, tres, cinco movimientos precisos de estratega medidos por el balanceo cómplice de la lancha que a su vez acomete contra el lecho del río. Y así sentirse todopoderoso sobre mí. Inexpugnable. Lástima que no soy virgen y él lo sabe. (260-261)

Entre la realidad y el deseo, el amante juega la ilusión de la virginidad¹⁸ porque solo desde un cuerpo puro es posible inscribir los signos de una posesión. Convertido a partir de entonces en moneda de cambio y en mercancía identitaria, sobre él se proyectará la angustiosa confesión de esta señorita vapuleada y ultrajada por el marido -"Querías mantener hasta el fin tu papelito de novio formal. Ser novio hasta la noche de bodas en que, brutalmente, y bajo una apariencia alambicada, habrías de convertirme, por derecho y por fuerza, por obra y gracia de un solo triunfo avasallante, en Gran Marido Gerifalte" (265)-; y por los cuatro hombres que, según sus propias palabras, constituyen sus "cuatro amantes dorados, como mis días felices" (266).

A través del contacto físico con cada uno de ellos, Laura experimentará un movimiento de pérdida y recuperación: mientras su subjetividad será reterritorializada en los márgenes de una animalidad ambivalente -pues unas veces es "un armadillo que se alimenta de insectos y lombrices y que empieza a experimentar en las entrañas el principio de su descomposición definitiva" (268) y otras es mera "yegua dócil, tu yegüita sagrada, claro, yegua-del-Sol, vaca-del-Sol; quién osaría tocarla, pero no es intocable, no, dejate de engaños; la vaca coge y coge a tus espaldas aunque cumple con vos porque *es ganado de buen pelo, de buena raza y de buen precio*" (270; el subrayado es mío)-, su lenguaje estallará en una suerte de materialidad sangrante y dolorosa, por medio de la cual será posible intercalar el deseo como resistencia al afuera: "Siempre tuve memoria. Y me interesaron los jugosos filones del lenguaje" (280), revelará casi al final de su narración. Y es que solo desde el dominio de la

¹⁸ Teniendo en cuenta que Laura está casada y que tiene dos hijos -uno de ellos, además, de otro de sus amantes-, es fácil entrever la hipocresía de su gesto: siendo éste el estado perfecto para la mujer decente, su pérdida solo era admitida en el matrimonio con miras a la procreación (Ferrús, 2007: 61).

palabra y de lo que ésta tiene de carnalidad, Laura encontrará esa línea de fuga que le permita decidir sobre sí misma y sobre su cuerpo, aunque solo sea de manera temporal.

Es, pues, en el vacío de la página en blanco donde puede imaginarse subiendo al altar y mostrando un cuerpo en deshecho:

y pienso, de súbito [...] que podría en ese instante abrirse la puntada mágica y empezar una suave destilación sanguínea desde el himen recién renovado hasta el encaje fabuloso; un hilito de sangre corriendo por los cinco metros de satén de la cola, qué terrible, denigrante accidente hubiera sido, de súbito manantial irreverente, pobre madre, pobre mi hermana mayor Hilda Chuñazancuda envuelta en su capita de zorros nacionales porque ella “no es tan linda como Laura, paciencia; hizo apenas un matrimonio decoroso, consiguió un buen muchacho, gerente de un comercio importante, pero nada más (264-265)

Y es también aquí donde puede redefinir su maternidad en una esfera de partición que la aleja del tópico embellecedor y la vuelve a colocar en un lugar de herida y descomposición: “Yo, muda, atenta a la tarea de exprimirme las ubres para colmar la voracidad insaciable del recién nacido. Se me agrietaron los pezones... Sangré, sufrí. *No pude, no quise amamantarlo*. Lo dejé desgañitarse en la noche” (280; el subrayado es mío). En una tendencia paradójica que pretende negar el papel social de la maternidad y que, al hacerlo, atenta contra el carácter natural del acto, Laura obtura así un cuerpo que necesita salir(se), despojar(se) de aquello que ha permanecido dentro contra su propia voluntad¹⁹. El reconocimiento de una nueva maternidad no deseada, así como la consecuencia física de ésta –una náusea que empeora a medida que se desprende de sus obligaciones familiares-, marcarán el punto de inflexión definitivo para que la protagonista acepte la imposibilidad de

¹⁹ Como en una reciente reflexión ha recordado Nuria Girona Fibla: “hablar de la madre o construirse como madre es una forma de figuración que se elabora en un cruce de modelos sociales y de posiciones individuales. En tanto el ejercicio de la maternidad forma parte de una construcción del cuerpo de las mujeres, significada por prácticas y discursos patriarcales, en función de un ideal, puede considerarse igualmente una tecnología” (Girona, 2008: 117).

cualquier independencia: “Ya no querías más náuseas, ni vómitos, ni hijos. Y te costó la saña de esa mano anónima revolviendo tus vísceras, el frío humedecido de tu piel de diamante, el dolor localizado [...], la corriente de sangre, nueva y cálida, manando de tu sexo como si en ella, lamentable aunque piadosamente se te fuera la vida” (286-287). Y para que, además, reconozca el origen último de esta incapacidad: una infancia “recientemente revelada” (288) en la que todavía no ha tenido lugar el destete que debe conducirla a la madurez.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (2003). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Madrid, Editorial del cardo.

Blanchot, Maurice (2004). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

Cotelo, Rubén (s.a.). *Narradores uruguayos. Antología*. Caracas, Monte Ávila.

Dalmagro, M^a Cristina (2002). “Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la trasgresión y el pseudónimo”. En: *Universum*, 17, pp. 53-64.

De Certeau, Michel (1986). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Echevarren, Roberto (1992). “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”. En: *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 1103-1115.

Espina, Eduardo (1992). “De la jungla de Lautrémont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo”. En: *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 933-945.

Espina, Eduardo (2003). “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disdencia”. En: García, C. y Reichardt, D. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 427-442.

Ferrús Antón, Beatriz (2007). *Hereder la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia, Tirant lo Blanch.

Girona Fibla, Nuria (2008). *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. México / París, Rilma 2 / ADEHL.

Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, FCE.

Lispector, Clarice (2007). *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. Barcelona, Siruela.

Ocampo, Silvina (2008). *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires, Sudamericana.

Paz, Octavio (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral.

Peri Rossi, Cristina (1981): *Indicios pánicos*. Barcelona, Bruguera.

Rama, Ángel (s.a.). *Aquí cien años de raros*. Montevideo, Arca.

Rama, Ángel (1969). *La mitad del amor contada por seis mujeres*. Montevideo, Arca.

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

Verani, Hugo J (1992). "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". En: *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 777-805.

Verani, Hugo J. (2006). "La vanguardia y sus implicaciones". En González Echevarría y Pupo-Walker. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: El siglo XX*. Madrid, Gredos, pp. 138-159.