

APLU



BOLETIN

Año XV N° 61
Junio 2010

CORREOS DEL URUGUAY
FRANQUEO A PAGAR
CUENTA N° 1525

ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE LITERATURA DEL URUGUAY

*la poesía
es cosa tan sencilla y cotidiana
como el pan y la sal.*

Mercedes Rein



SUMARIO

- Editorial 2
- Congreso 3
- Acercamientos a distintos enfoques críticos I 8
- Acercamientos a distintos enfoques críticos II 15
- La Entrevista 27
- Nuevas adquisiciones de la
biblioteca de la Asociación 33
- Actividades Académicas 36



**ASOCIACIÓN DE PROFESORES
DE LITERATURA DEL URUGUAY**

Presidenta: *Gabriela Sosa*
Vicepresidenta: *Verónica Goroso*
Secretaria: *Victoria Diez*
Tesorero: *Néstor Sanguinetti*
Vocal: *Roxana Rügnitz*

Redacción responsable: *Gabriela Sosa*
Corrección: *María Emilia Souto*
Diseño y diagramación: *María Emilia Souto*

BOLETÍN N° 61
Año XV, junio de 2010
ISSN: 07979177
Reg. Pers. Juríd. M.E.C. N° 6091

A.P.L.U.:
Av. 18 de Julio 1825, Ap. 401
C.P. 11.200
Montevideo, URUGUAY

Telefax: (5982) 403 65 06
C.E.: aplu1992@gmail.com
Pág. Web.: www.aplu.org.uy



Impreso en Tradinco S.A.
 Minas 1367 - Montevideo - Uruguay
 Tel. 409 44 63. Junio de 2010
 D.L. 341-575 / 10.
 Edición amparada en el decreto 218/996
 (Comisión del Papel)
 www.tradinco.com.uy

Editorial	2
Congreso	3
Acercamientos a distintos enfoques críticos I releído - difamado - insinuado - travestido. Presentación del neo barroso en S. Sarduy, N. Perlongher y J. C. Onetti por Elvira Blanco Blanco 8	
Acercamientos a distintos enfoques críticos II DESHOJAR..., el noviazgo en los 50' A propósito de La Margarita de Mauricio Rosencof por Silvia San Martín Petrocelli.....	15
La Entrevista MERCEDES REIN El maravilloso arte de las palabras, que no son juguetes vacíos por Alejandrina Da Luz	27
Nuevas adquisiciones de la biblioteca de la Asociación	33
Actividades Académicas	36



EDITORIAL

Estas palabras iniciales están destinadas a agradecer a quienes han colaborado firmemente con la realización de los objetivos planteados por esta Directiva de la APLU. Los diversos emprendimientos que se han concretado en el correr de estos meses de trabajo -conferencias dictadas en nuestra sede; jornadas de actualización docente en varios puntos del país- dan cuerpo a nuestro principal objetivo al frente de la Asociación: brindarle a sus socios instancias de intercambio profesional y de enriquecimiento académico, que renueven el compromiso con la tarea docente y el amor por la Literatura.

El agradecimiento a la Inspectora Susana Nieto y al Profesor Hebert Benítez, coorganizadores de las Jornadas de Actualización Docente. Un saludo a las Direcciones de los centros que nos han recibido con la mayor calidez, a los colegas expositores y a los asistentes cuya respuesta e interés permanentes renuevan nuestro entusiasmo para seguir trabajando. Más que nunca creemos imprescindible estimular a las Salas de Literatura de todo el país para que organicen jornadas de intercambio; en la medida en que la APLU conozca estas iniciativas y tenga posibilidades de incluirlas en la agenda de actividades, nos sentiremos gratificados de poder apoyarlas y difundirlas.

El propósito de democratizar las actividades y hacerlas llegar a la mayor cantidad de colegas posibles puso a la Directiva de la APLU en contacto con la Inspectora del Consejo de Educación Técnico Profesional, Profesora Lilián Pintos, a quien también saludamos y agradecemos la gestión realizada.

Finalmente, un especial reconocimiento a la Sala de Estudiantes de Literatura del IPA, que trabajó intensamente en la Campaña de Afiliación a la APLU, superando los cien nuevos socios.

En esta oportunidad el Boletín ampliará la información referida al VI Congreso Nacional y V Internacional de la Asociación, a realizarse el próximo mes de setiembre en el Ateneo de Montevideo. Contamos ya con la participación de destacadas figuras de nuestro medio, así como de invitados provenientes del exterior, garantizando una propuesta variada y de calidad. Importante ha sido el número de proyectos recibidos, por lo cual el Comité Académico está trabajando intensamente en la corrección de los mismos.

Confiamos en que la nueva página web de la Asociación -a inaugurarse próximamente- amplíe la comunicación con los socios. Con miras al Congreso y al resto de las actividades que se llevarán a cabo en la sede, con miras a la publicación de trabajos de colegas que no han podido figurar en los boletines, con miras pues a la difusión de una agenda cultural variada y continua, consideramos de gran utilidad un espacio de consulta y actualización permanentes, que esperamos sea de vuestro agrado



CONGRESO

VI CONGRESO NACIONAL Y V INTERNACIONAL

FLORENCIO SÁNCHEZ

Montevideo, 22, 23 y 24 de setiembre de 2010

TEMA: *FRONTERAS EN CUESTIÓN*

La propuesta original de la sala de Mercedes y avalada por la de Colonia, suponía partir desde el concepto de *fronteras* en sus diversos alcances: geográfico, idiomático, generacional, genérico, relativo a otros lenguajes artísticos. Desde esta perspectiva, las ponencias podrán abarcar un amplio espectro de posibilidades temáticas, de autores, de enfoques, abordables desde la crítica literaria o la didáctica.

El Congreso llevará el nombre de *Florencio Sánchez* en homenaje al centenario de su muerte; más allá de las efemérides, es una invitación a revisar y reflexionar sobre la obra de uno de los dramaturgos más importantes de nuestras letras.

COMISIÓN ORGANIZADORA:

Profa. Gabriela Sosa, Profa. Verónica Goroso, Profa. Victoria Diez,
Prof. Néstor Sanguinetti.

INVITADOS:

Hebert Benítez, Instituto de Profesores Artigas, Uruguay
Luis Bravo, Instituto de Profesores Artigas, Uruguay
Marcela Caetano, Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil
Roberto Echavarren, New York University, Estados Unidos
Ana Cecilia Olmos, Universidad de San Pablo, Brasil
Leonardo Rossiello, Universidad de Uppsala, Suecia

CONVOCATORIA A PONENCIAS

PARTICIPANTES:

1. Podrán participar como ponentes profesores de Literatura y/o de Lengua, investigadores y expertos de cualquier institución



educativa de nivel medio básico, medio superior o superior, en actividad o retirados.

PRESENTACIÓN:

2. Las ponencias podrán ser individuales o colectivas.
3. Las ponencias escritas deberán tener una extensión de 8 a 10 carillas en hoja A4, equivalentes a una duración máxima de hasta 20 minutos de lectura, fuente *Times New Roman*, tamaño 12, interlineado 1,5.
4. En la carátula se incluirá: título de la ponencia y enfoque elegido (crítica literaria, didáctico), un resumen que no exceda los diez renglones y un breve currículum del autor, además de los siguientes datos: nombre, teléfono, correo electrónico e institución en la que trabaja.
5. En caso de que sean necesarios medios auxiliares (proyectores, cañón, reproductor de audio, etc.) para la presentación de la exposición, deberán indicarlo al presentar la ponencia.
6. Se entregará un original impreso de cada ponencia así como la versión digital en formato .doc u .odf, en un CD identificado con los siguientes datos: Nombre y título de la ponencia

PLAZOS:

7. Los candidatos a participar como ponentes deberán enviar a la dirección de correo electrónico aplu1992@gmail.com un resumen del trabajo de no más de 300 palabras, antes del **30 de abril**.
8. La ponencia completa – una vez aprobado el resumen – deberá ser enviada a la sede de la A.P.L.U. antes del **30 de julio**, en los formatos especificados en el numeral 6.

SELECCIÓN DE TRABAJOS

9. El **Comité Académico de Lectura** estará integrado por: Prof. Jorge Albistur, Prof. Roberto Appratto, Prof. Ac. Jorge Arbeleche, Profa. Niobe Castelli, Profa. Margarita Carriquiry, Dr. Roberto Echavarrren, Dr. Ac. Adolfo Elizaincín, Prof. Gustavo Martínez, Profa. Rosa Palermo, Prof. Ac. Ricardo Pallares, Prof. Enrique Palombo, Dr. Ac.



Wilfredo Penco, Profa. Patricia Ormaechea, Profa. Mercedes Ramírez, Profa. Mary Vázquez. Los titulares de los resúmenes aprobados por el Comité deberán entregar el trabajo completo teniendo en cuenta los plazos estipulados. El Comité hará la selección final a partir de la lectura completa de las ponencias. La ponencia podrá ser aceptada o aprobada con correcciones (en cuyo caso se establecerán nuevos plazos de entrega) o rechazada. El fallo final del Comité será inapelable. Los materiales remitidos al Comité no incluirán ninguna información que permita identificar al aspirante.

10. No se leerán las ponencias cuyos autores no estén presentes, sí serán incluidas en el CD que se editará con la memoria del Congreso.

COSTOS DE INSCRIPCIÓN:

- Socios hasta el 30 de julio: \$600; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$1000.
- No socios hasta el 30 de julio: \$1000; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$1400.

Estudiantes socios hasta el 30 de julio: \$250; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$500.

El pago de la inscripción podrá realizarse:

- personalmente en la sede de la A.P.L.U. en los horarios de atención al público.
- realizando el depósito en la cuenta corriente de la A.P.L.U. en el BROU, n° **188-001916-7**. Es imprescindible enviar por fax a la Asociación la copia del recibo o simplemente el número de referencia que aparece en el mismo **con el nombre y el monto abonado**.

En ambos casos, los pagos podrán realizarse hasta en tres cuotas, las que deberán ser abonadas antes del 30 de julio.

Notas

1) Recordamos que para gozar de los beneficios estipulados, en este caso la inscripción al Congreso, los socios deben estar al día con la cuota y tener una antigüedad mínima de seis meses.

2) Los ponentes abonan por persona, no por ponencia.



HOTELES

La A.P.L.U. ha averiguado tarifas de hoteles próximos a El Ateneo. A continuación detallamos la información que hemos recibido. Por informes comunicarse directamente con los hoteles.

HOTEL AUSTRAL ***

Habitación básica single	U\$\$ 40
Habitación básica doble	U\$\$ 50
Habitación standard single	U\$\$ 55
Habitación standard doble	U\$\$ 62
Habitación superior single	U\$\$ 70
Habitación superior doble	U\$\$ 74
Habitación superior triple	U\$\$ 81

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno. **Estas tarifas son especiales para los asistentes al Congreso.**

Héctor Gutiérrez Ruiz 1296. Tel. 902 01 08

info@iguazuhotel.com.uy – www.capitalhoteles.com

BALMORAL PLAZA HOTEL

Single Superior	U\$\$ 65
Doble Superior	U\$\$ 75
Triple superior	U\$\$ 95
Single Ejecutiva	U\$\$ 85
Doble Ejecutiva	U\$\$ 95

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno buffet tipo americano:

Plaza Cagancha 1126. Tel. 902 2393

comercial@balmoral.com.uy - www.balmoral.com.uy

HOTEL EUROPA ***

Habitación single standard	U\$\$ 49
Habitación doble standard	U\$\$ 62



Habitación single superior	U\$S 57
Habitación doble superior	U\$S 79
Habitación triple standard	U\$S 81

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno buffet.

Colonia 1341 esq. Ejido. Tel. 902 00 45
info@hoteleuropa.com.uy - <http://www.hoteleuropa.com.uy>

HOTEL LANCASTER ***

Habitación básica single	U\$S 35
Habitación básica doble	U\$S 42
Habitación básica triple	U\$S 57
Habitación clásica single	U\$S 39
Habitación clásica doble	U\$S 46

Habitación standard single	U\$S 46
Habitación standard doble	U\$S 52
Habitación superior single	U\$S 50
Habitación superior doble	U\$S 58

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno. **Estas tarifas son especiales para los asistentes al Congreso.**

Plaza de Cagancha 1334. Tel. 902 10 54
info@lancasterhotel.com.uy - www.capitalhoteles.com

Visite nuestro sitio web
www.aplu.org.uy



ACERCAMIENTOS A DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS I

releído – difamado – insinuado – travestido. Presentación del neo barroso en S. Sarduy, N. Perlongher y J. C. Onetti

Prof. Elvira Blanco Blanco

El debate en torno a los universales, instalado en la discusión teórica desde finales del siglo XX, supone una eclosión de la voz «neutra» que emite el discurso, visualizada ahora como voz imperial: europea, blanca, masculina y heterosexual. La búsqueda de nuevos enfoques teóricos que den protagonismo a las voces de la «otredad» es la que guía el trabajo de la profesora Elvira Blanco, presentado en el Curso de Verano Literatura y sexualidad, organizado por el Departamento de Literatura del Instituto de Profesores «Artigas» el pasado mes de marzo. (nota de edición)

Comentando sobre la escritura como travestimiento, Sarduy dice que en *El lugar sin límites* de Donoso, la novela practica una metáfora de lo que en la escritura, Manuela, el personaje central, logra a través de un lenguaje simbólico: significar el embuste, el ocultamiento y el escamoteo. En Manuela logran coexistir en un solo cuerpo significantes masculinos y femeninos, la tensión, la repulsa y el antagonismo que entre ellos se crea. Y para Sarduy «Esses planos de intersexualidade são análogos aos planos de intertextualidade que constituem o objeto literário» (1979. *Escrito sobre um corpo*).

El objeto literario está presente aquí en los planos que dialogan, se responden, se complementan, se definen de un plano al otro, en parodia que es escritura. Pero esa escritura en el caso de la literatura gay, ¿es escritura paródica? El quiebre, la fractura que realiza sobre la literatura tradicional se ejerce como parodia o quizás la misma

parodia y eso es lo importante, es ya la destrucción o desestabilización del canon. Estas preguntas como otras, ya tradicionales, sobre las características de esta literatura o la existencia de ciertas particularidades singulares que la conformarían como latinoamericana, así como el valor de la ficcionalidad en textos subalternos, se suman ya tradicionalmente al foco de discusión sobre la literatura gay.

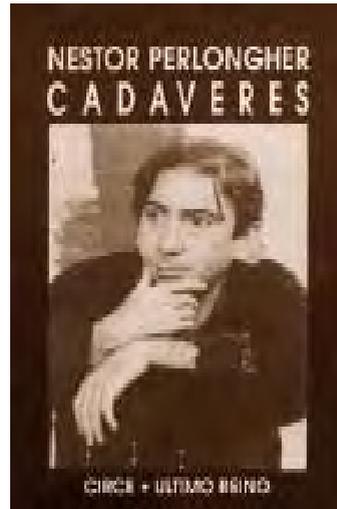
Sin embargo un cuestionamiento parece entramado con el otro, si la serie ficcional responde referencialmente a la serie escritural, es en el trabajo con la escritura donde estarían sentadas las bases de toda caracterización y sería en el enmascaramiento, en el travestimiento que sufre la escritura donde se buscaría la doble referenciabilidad hacia el contexto disparador -hacia la imaginación creadora- y hacia el fin ficcionalizado. El objeto mismo entonces estaría tan travestido cuanto la historia que lo sustenta y ese sería el fin último, el gran desorganizador.



Se desorganiza el poder y la autoridad que ha ejercido la literatura masculina heterosexual de la cultura judeocristiana de occidente, señalando inquisidoramente que toda alteración a la norma impuesta es pecado, incluso con Freud de por medio. Para salir de los márgenes aprisionados la escritura desorganiza y por eso molesta, erosiona y escuece. El discurso –como demostró Sarduy en algunos casos- (op.cit) también se excede, se enmascara, se refleja, se subvierte, «para enfrentar seu próprio desejo». Al molestar y rebasar las reglas marcadas por la práctica masculina alcanza su deseo. El deseo se revaloriza como objetivo y como tal, deseo sexual, deseo transgresor, explícito.

El deseo pasa al poder al menos en el espacio de esa escritura, el personaje, el narrador, esa primera persona en la que normalmente se ejerce la escritura –ya no más fraccionalizado o tapujado- es el/la detentor/a del poder-deseo. Poder y deseo de hacer tambalear el paradigma, pero también poder de llevar el deseo de los bordes al centro del objetivo de la escritura.

En una primera lectura la escritura gay se lee como un nuevo baluarte de lo explícito, su agresión muchas veces está en lo dicho sin preámbulos, pero también se llena de metáforas, símbolos, intertextualidades con relecturas *pavorosas* a los ojos del canon masculino, alusiones a otros textos que se reactualizan, sintaxis privilegiadas. Escritura que hace tambalear y dudar al lector,



también como un objetivo final más. Cuando aparece el juego con las palabras/fálicas –ceñir, ajustar, penetrar, herir-; los símbolos –ave Fénix, fetiches-; las citas a Sade, Safo; las relecturas de Borges –con los intertextos de la voz del propio Borges negando, que parece más aceptando-; los órdenes de una sintaxis barroca que se hace barroca hacen que el lector se pregunte por esas ficciones, por esas bases escriturales y por sus límites, ¿hasta dónde llega esta reinterpretación gay del mundo?, ¿cómo releer desde aquí el más sagrado y sacrosanto texto del paradigma literario de occidente?. Esa quizás sea la gran desarticulación lograda, el gran poder ejercido; todo puede enfocarse, penetrarse desde su óptica gay o travestida, o loca, o a veces simplemente femenina-masculina, sin género-hibridación de la lectura-. Una única decodificación ya no es posible en la total transgresión de cualquier intento de discurso monológico.



Estos artificios permiten subvertir el objeto potencialmente narrable a través del discurso, logrando enmascararlo o mejor, otorgándole un nuevo maquillaje. En Sarduy por ejemplo, el signo neobarroco leído en función de la teoría del Big-bang proporciona la seguridad de un inicio lleno de potencia, potencia generada de la nada que discurre hacia otra nada. La relación entre ese objeto y un significante se hace secuencia retórica en constante movimiento pero siempre maquillada en nuevas posibilidades. Es el signo neobarroco que logra en el lenguaje aprehender una realidad, también ella en transformación. En su obra lo femenino y lo masculino son tergiversados en otro que los representa, lo femenino se degrada, lo masculino muta.

«Es el mismo Sarduy quien lanza en circulación, en un artículo de 1972, el término neobarroco: disipación superabundancia del exceso, 'nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro...', la cita pertenece a Néstor Perlongher (1991. *Caribe Transplatino*). A partir de esa unión de barroco y barro, crea el término **neobarroso**, para «sus diferentes matices en el Río de la Plata». Nueva parodia –sustantivo paródico– para enfrentar una nueva emergencia, como llama Perlongher, a esa expresión rioplatense con pretensiones de realismo dice, que suele chapotear en las aguas lodosas del río. Pero si para Perlongher el neobarroco «se monta a cualquier estilo: la perversión puede florecer en cualquier canto de la letra», entonces

en la tradición rioplatense además de perversión (la confusión con las vanguardias y el falso realismo) hay que agregarle la pretensión y el chapoteo en el barro, por eso ya había imaginado a Lezama Lima –el del barroco áureo– diciendo que en Buenos Aires el barroco es el *kitsch*, el *camp* y el gay. (1988. *La barroquización*).

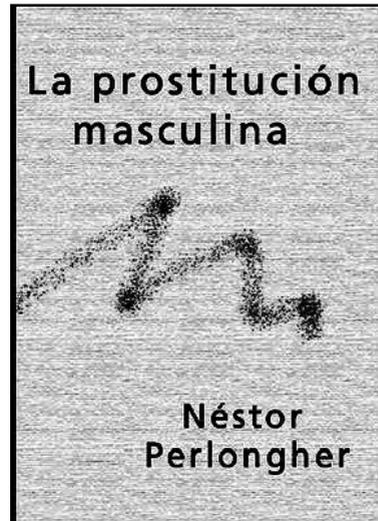
El barroco sobrecarga con refinamientos y corporalidades el cuerpo aludido, sepultándolo bajo su peso. De esta forma dice Perlongher, logra su sensualidad. El erotismo que exuda la maquinaria barroca entra en choque con la moral utilitaria, que enmascara en términos de Perlongher una «crítica corrosiva e irrisoria». Vía Deleuze, el deseo en la obra de Perlongher se impregna del neobarroquismo formal: «funcionaría [el deseo] como un hiato que alumbra (...) la profundidad piruetesca de lo irreductible (...) el deseo, no es el deseo de un objeto (...) sino que es el magma fluido de conexión y agenciamiento (...) un fiord en medio de las bolas de fuego y ante el barbiturizante convite a la muerte». Es el deseo portador de la «pirueta barroca» porque el deseo es «lo que enloquece y desmelenla la escritura, llenándola de vericuetos, de recovecos, transformaciones en un tapiz tan denso que nunca se redunda, cada frase remite a otro rincón, como si hubiese una avidez desesperada por atar los hilos de la red a la mayor cantidad de elementos posible». (1991. *Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini*). Objeto, escritura y



significación forman un círculo que se muerde su propia cola.

En *El sexo de las locas* (1983), Perlongher finaliza: «lo que queremos es que nos deseen». En 1983 Perlongher frecuenta diferentes cursos de la Universidad de San Pablo, los temas girarán sobre el neobarroco, Sarduy, el simulacro en el cine brasileño; parece claro que este material se superpuso al trabajo e ideas que ya traía de Buenos Aires en lo que respecta a homosexualidad, pues no solo coinciden las fechas mencionadas sino también sus primeros artículos sobre el neobarroso que comienzan dos años después. Su militancia homosexual encuentra un canal privilegiado en la escritura neobarroca favoreciendo la temática del deseo ante el riesgo de la constitución de un territorio homosexual. Ese territorio lo ve como «una especie de minisionismo» que conforma no una subversión, sino una ampliación de la normalidad. Una normalidad dividida entre gay y straights. (*El sexo de las locas*). Perlongher opinaba que la normalización arrojaba nuevamente a los bordes a estos nuevos marginados -travestis, locas, chongos, gronchos, viados, bichas, taxiboys, gay-, la alternativa para evitarlo estaba en «soltar esas sexualidades», si no se erigiría un modelo normalizador, en donde el poder hegemónico volvería a confundir heterosexualidad con normalidad aceptada. Es por esto que no quiere explicaciones –considerando que la teorización al respecto es muy pobre- y promulga la opción de la perversión, del barroquizante deseo.

Roberto Echavarren también prefiere no hablar de culturas homosexuales



porque se estaría describiendo identidades, considerando más adecuado hablar de identificaciones momentáneas en tanto guíen una acción práctica. La poesía neobarroca logra –para Echavarren- igual que la barroca, una tendencia al concepto singular, no general; la escritura tendría la capacidad de singularizar «devenires transversales a cualquier identidad» (1991. *Un fervor barroco*). Niega la pertinencia de clasificaciones o mejor de opciones dentro de la homosexualidad porque las locas –al estilo del Molina de Puig-estarian en definitiva apelando para un modelo femenino, superfemenino diría, así como el gay en su versión rocker, por ejemplo, lo haría con el modelo masculino. Son modas exageradas que atentan con una identidad sexual.

Para Echavarren el barroco al enfatizar el movimiento logra

también enfatizar las diferencias en una dinámica de fuerzas figuradas. Comentando la obra de Perlongher señala cómo a lo largo del discurso los términos se desustancializan y es el deseo quien da unidad y fuerza.

Tanto para Perlongher como para Echavarren la sintaxis distorsionante del neobarroco se construye como arma para la expresión del deseo, instaurando a este deseo como el objetivo de una expresión auténtica del discurso homosexual, más allá de modas, estilos, divisiones que solo contribuirían según los autores a la continuidad de un discurso heterosexual. Pero si la sintaxis colabora, también lo hacen ciertos símbolos, que contribuyen a la múltiple interpretación y a esa desorganización que estaría en el centro de toda la propuesta como gran mediadora para articular la propuesta del discurso-deseo. En el caso particular de ambos escritores el fetiche cumple esa función, pues puede describir objetos que poseen un poder sexual que puede competir o eclipsar el poder erótico del cuerpo humano. Para Echavarren, lo que el fetiche oculta le da poder.

El fetiche señala lo doble, lo que se muestra y lo que se oculta, es el elemento apropiado para integrar los dos lados, el homo y el heterosexual, sin descartar ninguna de los dos. Al igual que en la sintaxis neobarroca, conviven más de un término para renacer un nuevo significado. Por eso para Echavarren es perfecto en el señalamiento del doble disfrute del dador y del receptor, del activo y del

pasivo y para ambos representa el placer y la síntesis de la diferencia de sexos, resumiendo las posibilidades de un individuo sin diferenciar entre hombre o mujer, rebasando un límite cultural y gozando ambos. (1997. *Trabajo, fetiche, capital*). Permite soltar todas las sexualidades como decía Perlongher evitando erigir un modelo normalizador. Quizás dentro de su obra *Evita* sea ya no un mito, sino un fetiche que a lo largo de diferentes propuestas discursivas genera diversas ambivalencias que van designando marginalidad, política, sexo, deseo, construyendo una figura que transita, sale, se disfraza y logra golpear y herir un contexto, transgrediendo ahora quizás sí el mito construido sobre ella.

La posibilidad de varias lecturas o simplemente de otra lectura parece uno de los principales aportes de esta nueva literatura y también la que puede lograr una mayor desintegración del canon hegemónico. Desconstrucción en su más amplio sentido y canon más allá de galería de los mayores, como estética, ética, construcción de un pensamiento. Como ejemplo de posibilidades tomo el caso de Onetti, concretamente en *La Vida Breve*. Esta novela de 1950, constituye uno de los baluartes de nuestra literatura uruguaya. En ella el protagonista Brausen entabla una amistad que recorre varios capítulos con Ernesto, ambos deben huir pues Brausen-Arce se involucra en el asesinato de una mujer, amante también de Ernesto, una prostituta gorda y desagradable.



En varios capítulos, «Otra vez Ernesto», «Principio de una amistad» y «Thalassa», la relación entre ellos se insinúa como homosexual, pero tímida, entrecortada por otros discursos, y especialmente por la necesidad de huir. Sin embargo se puede leer

empezaba a sudar bajo la luz como ubicado en el punto más ardiente de la noche de verano; agitaba suavemente la cabeza para poder negarse al deseo de dejarla caer contra el pecho. Me abandonaba a la ilusión de poder mirar eternamente la cara blanca y húmeda, huesuda, donde la juventud era nada más que una calidad viciosa; mirarla comprendiendo que el hombre que la balanceaba con defensiva persistencia era, a la vez otro y parte mía, una acción mía: mirarla como al recuerdo, el remordimiento de un acto culpable (X,2da. parte).

Los fragmentos se extienden, y la lectura reaparece, persistente.

La lectura en esta clave no solo es cortada por el propio discurso, también el lector entrecorta resistente a esa lectura. ¿No se estará realizando una caza de brujas?, ¿todo texto atiende una nueva lectura desde esta óptica?, ¿es posible que un autor del espesor de Onetti sea releído-difamado-desconstruido-insinuado-renovado desde este lugar?, ¿hasta dónde la mano hegemónica nos intimida? Si el autor logró la desconstrucción total del discurso

realista, y alcanzó a ficcionalizar la metaficción para lograr que la ciudad alcanzara verosimilitud dentro de la ficción, ¿por qué la desconstrucción no pudo alcanzar otros planos? Los cuestionamientos del inicio vuelven, se agrega ahora la pregunta de si es posible limitar la literatura gay a una época, ¿solo tal como la entiende la crítica actual, se la puede encontrar a partir del cuestionamiento del discurso académico? Quizás hasta en textos impensables, sus pulsaciones, sus intentos de irrumpir puedan leerse desde antes.

Bibliografía.

- Achugar, Hugo. *Apuntes sobre la construcción de un nuevo espacio en la literatura homoerótica latinoamericana*. Estudios. Año 7, N° 13. 1999.
- Balderston, Daniel. *La 'dialéctica fecal': pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges*. Estudios. Año 7, N° 13. 1999.
- Echavarren, Roberto. *La muerte del hombre y de la mujer* En: "Arte andrógino: estilo versus moda". Colihue, 1997. [on line] www.henciclopedia.org/uy/ autores/Echavarre/curriculum.htm
- La revolución neobarroca*. En: *Trasplatinos*. Tucan, México, 1991. [online] www.henciclopedia.org/uy/ autores/Echavarre/curriculum.htm
- Un fervor neobarroco*. En: *La República de Platón*. N° 16 [online] www.henciclopedia.org/uy/ autores/



Echavarre/curriculum.htm
Trabajo, fetiche, capital I y II. En: Arte andrógino: estilo vesus moda (cap.I) Los libros de Brecha, Montevideo, 1997. [online] www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarre/curriculum.htm

Laclau, Ernesto. *Poder y representación* [online] en Revista Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales(UBA). www.f.soc.uba.ar/publicaciones/sociedad/index.html

Perlongher, Nestor. *Prosa plebeya.* Colihue, Buenos Aires, 1997.
 A esas argucias recurre el goce, a esos rodeos en; «La prostitución Homosexual y el deseo» Revista de

psicología de Tucumán, 1981.
 [on line] www.pagina12.com.ar/2001/suple/psico/01-02/01-02-08/index.htm.

Rojas, Rafael. *Un banquete canónico.* F.C.E., México, 2000

Santiago, Silvano. *Crítica cultural, crítica literaria: depois do fim de século.* [online] En: Meeting of the Latin American Studies Associattion, Guadalajara. 1997

Sarduy, Severo. *Escrito sobre um corpo* Perspectiva, São Paulo, 1979.
 -"Antología". F.C.E., México, 2000.

GANGAS

de Ayacucho, Monte Ávila y otros

De \$ 100 a \$ 690
 Hasta 6 pagos sin recargo.



Lunes a Viernes 9:00 a 20:30
 Sábados 10:00 a 21:30
 Peatonal Bucacay 1318 bis
 02 916 85 74
lalupalibros@hotmail.com

José Lezama Lima ; Jorge Luis Borges
 Domingo Sarmiento ; Ramón Palomares
 José Gervasio Artigas ; Germán Arciniegas
 Herman Hesse ; José Martí ; Roberto Arlt
 Kasuko Shiraishi ; Tomás Eloy Martínez
 Floriano Martins ; Sandor Marai ; Manuel Díaz Rodríguez ; José Enrique Rodó
 Amado Nervo ; Amos Oz ; Julio Cortázar
 Ian McEwan ; Miguel de Unamuno ; César Vallejo ; Mario Vargas Llosa ; Joaquín Gutiérrez ; Emir Rodríguez Monegal ; José Hernández ; Marcel Proust ; Manuel Ugarte ; Lawrence Durrell ; Juan Gelman
 Gilberto Freyre ; Antonio Miranda ; Ricardo Güiraldes ; Casa de las Américas



ACERCAMIENTOS A
DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS II

DESHOJAR..., el noviazgo en los 50'

A propósito de *La Margarita* de Mauricio Rosencof

Silvia San Martín Petrocelli

*Tal como lo expresa la misma profesora Silvia San Martín, el trabajo -expuesto en el Curso de Verano 2010 Literatura y sexualidad organizado por el Departamento de Literatura del Instituto de Profesores «Artigas»- apunta al estudio de las particularidades de un poemario como *La Margarita* de Mauricio Rosencof en lo que refiere a sus condiciones de producción, sus opciones formales y su carácter testimonial. (nota de edición)*



Reaccionando contra un torpe contenidismo que hizo de las obras literarias meros documentos sociológicos, cuando no proclamas políticas, un sector de la crítica ha hecho una reconversión autista igualmente perniciosa que, so pretexto de examinar la literatura en sus peculiares modulaciones, la recortó de su contexto cultural, decidió ignorar la terca búsqueda de representatividad que signa nuestro desarrollo histórico, concluyendo por desentenderse de la comunicación que conlleva

todo texto literario. Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor que trabaja con las obras de innumerables hombres, un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana.¹

Cuando pensamos el eje temático de la Sexualidad para el Curso de Verano del año 2010 sin duda estaba implícita una “lectura” orientada hacia el des-cubrimiento de pautas,



cosmovisiones, expresión, representatividad, emergencia y todas las posibilidades de la literatura como arte del sentido. Esta cita de Rama me coloca en la ruta del enfoque representativo. ¿Por qué? Por la propia singularidad del texto al que me voy a referir en cuanto a las condiciones de producción, la opción formal y su carácter testimonial.

LA MARGARITA se publica en 2006 (edit. Santillana, Alfaguara) en una primorosa edición a la que complementan el disco con los poemas musicalizados por Jaime Roos en 1994 y sendas entrevistas a éste último y Rosencof realizadas por Fernando Butazzoni. La circulación de este volumen es relativamente restringida con una venta limitada, al inicio, a un circuito local acotado. Pero la obra en forma musicalizada, integra el acervo de la cultura popular y masiva uruguaya desde el momento de su creación.

Se trata de un poemario compuesto por veinticinco sonetos, sujeto a la lectura problemática de los textos de impronta autobiográfica: ¿mimesis poiesis? ¿reproduce o construye el referente?

No es cometido de este abordaje centrarse en el debate ficcionalidad/pacto de autenticidad que impregna los estudios sobre el memorialismo en literatura: tomaremos el aludido criterio de representatividad de una memoria de intersubjetividad para acercarnos al imaginario de un tópico de época: EL NOVIAZGO, del que, seguramente, han escuchado hablar las nuevas generaciones y

que encuentra en él un ejemplo testimonial.

De todos modos constituye Poema con mayúscula por su condición narrativa y su extensión pautada en secuencias.

Es un texto realizado (...y leído y recreado) según la pauta de la discursividad masculino-hegemónica con un “yo” lírico –narrador que se identifica con el sujeto –autor.

Representa una selección de “postales” de tono nostálgico que relatan en clave de soneto la historia del noviazgo de barrio, que es componente –a su vez– del sentimiento de identidad y del sostén espiritual que permite evadir el presente intolerable del aislamiento. La situación de producción en una cautividad atormentada contrasta con la “frescura” naif del modo de recuerdo, La génesis del poemario está en los sueños de amor enlazados en la historia carcelaria del autor –también ella de raigambre romántica.– : escritor de cartas de amor para soldados como servicio a trueque por implementos para escribir.

El vínculo entre los novios tiene una definición muy específica y está matizado por el pudor y los códigos de su tiempo: cierta “liturgia” epocal en los ritos del noviazgo, sus aproximaciones y proceso, los lugares comunes del hacer de una pareja en el enclave del barrio de la memoria que le da contexto y sentido a ese vínculo como instancia fundamental del proceso de construcción de la subjetividad del “yo” lírico, en este caso el novio que aquel fue.

Es escritura veloz e improvisada por



la clandestinidad de la situación y la complicidad con cada guardia.

Llama la atención la elección del formato soneto, especie compleja y de tradición culta que obliga a ceñirse a una forma fija y con poca condición para el relato. Dejamos la opción autoral en el lugar del “misterio” ya que el mismo no da cuenta de la real razón de ella. Tenemos entonces una curiosidad en esta obra que enlaza con la tradición castellana del siglo de oro por su forma, recupera la memoria de las clases populares² en el medio siglo XX uruguayo y documenta toda una teoría del amor y el comportamiento sexual según pautas culturales de la época.

Se trata de “todos los amores de la adolescencia concentrados en uno”, según declara el autor en la entrevista, con lo cual nos autoriza esta lectura hacia la **Representatividad** de la cual hablara Rama.

El autor lo llama “saga” atribuyéndole la condición narrativa y también habla de “drama” por la presencia actualizada de personajes y discurso. Declara setenta y dos horas de escritura y una salida clandestina en papeles de fumar hechos cilindros “en el dobladillo de la camiseta”. Sin duda, elementos constitutivos de cierta “aureola” mágica para la obra que enlaza en la tradición neoromántica, muy en sintonía con el imaginario popular del período que alude, condicionado por la sensibilidad pautada por el melodrama y la novela sentimental.

Para organizar el trabajo optamos por estructurarlo a partir de la observación de tres categorías que

fueran homologables al canon de los estudios de la literatura amorosa universal: **a) la concepción de la amada, b) el proceso del vínculo amoroso, c) los espacios del amor.** Se hallan referencias a ellos, a veces “cruzadas” y/o superpuestas en todas las unidades de texto, con tendencia a cierta estructura narrativa que está articulada por el tiempo del recuerdo.

LA AMADA.

El regreso, soneto “prólogo” (como tal en la protohistoria del discurso) sitúa la perspectiva precisamente en el lugar de la memoria, es “el regreso a la memoria” que presenta la figura de la amada tipificada en la silueta de la una jovencita urbana de las clases populares en la década del 50': “*Usaba blusa blanca y pollera tableada// en paño inglés de pleno azul marino//.....con mocasines nuevos...*” Verdadero retrato “a la metonimia”, opta por la silueta y sus efectos, un “hada” a cuyo “braseo lánguido” y “paso cansino” le responden “palomas y plantas” que la saludan. El yo lírico recrea la emoción de la contemplación y ella se construye desde la perspectiva varonil de un recuerdo que se expresa en imágenes casi impresionistas cuyo talante espiritual, casi desdibujado, adelgaza hasta casi desaparecer toda sensualidad en beneficio de una espiritualización que descarta (con recurso “a Falco”) el desatino de pensar la relación en términos materiales. Sin duda fuera del archivo literario del autor, pero ¡imposible no pensar en el Arciprestel!: “¡Ay! ¡Cuán hermosa vyene Doñ' Endrina por la plaça!”



El soneto se cierra con la imagen de la incesancia del recuerdo, la presencia “palpitante” de la imagen de la amada a la que aguardar “fuera locura”.



“Ella” adquiere carnadura en *Encuentro*, texto que hace referencia a la liviandad del vestido y al “pasito ufano” que provoca el vaivén de la pollera, promoviendo en el enamorado el único atisbo de emoción sensual referido como “sudor tibio que humedeció mi mano”. Además, en este soneto recibe nombre: es Margarita, sin duda una opción que enlaza en la lírica popular rioplatense junto con el juego de sentidos que arborecen con la flor. En *Turbación*, frente a “la barra”, se potencia como virtud la actitud distante del sujeto femenino que debe ser prescindente y ahora, aludida sin artículo (“Margarita era un ser alado”) reafirma una identidad contingente que se constata solamente en la percepción.

Los abundantes diminutivos, ya sea en la adjetivación como en la referencia al nombre y al entorno, colaboran en la construcción de la figura

de la joven-“niña” y abundan en los sonetos de presentación; a modo de ejemplos: tenía “un pobre roperito”, (El regreso), “vestidito liviano”, “pasito ufano”(Encuentro), “me dejó una miradita” (La mirada).

Debe ser indiferente, distante, “difícil”, custodia de su cuerpo. El soneto *Enigma* focaliza en la virtud como centro del “areté” femenino del sector y el período. El pudor (del cuerpo y de la exposición de las propias emociones) envuelve la figura de Margarita que lleva un cuaderno secreto que cierra de improviso al ser sorprendida con el exabrupto: “Son cosas de mujer”, aludiendo a la atribución de “cursilería” para referir la sensibilidad popular femenina de su tiempo, tan alineada en la estética del bolero y el melodrama. El amante teme un pasado ¿turbio? ... y sufre la duda por la virtud: ella es transparencia, él desconfianza, dicotomía compatible con los códigos morales del imaginario patriarcal. Pero la duda se disipa: “No seas bobo, mirá, sos el primero”. El ambiente puritano que colocó -en el discurso y en ciertas prácticas- la virginidad como “tesoro” que alcanza el carácter ritual de verdadera ofrenda, cristaliza en esta estampa que avanza en la presentación de Margarita. Precisamente en *El pasado*, incorporando frases formularias al uso, se mencionan explícitamente el radioteatro y el bolero como referentes estéticos y axiológicos ya que Margarita actúa con posturas impostadas, imitativas de la gestualidad de las heroínas de los “géneros sentimentales”. Además, en este soneto, se insiste en la dualidad

varón-experiencia// mujer-virtud, propia de la impronta de la llamada “doble moral” de las costumbres del período.

La “mujer -ángel”, “ser santificado y misterioso”, avanza (ahora con cierta ironía) en *Mística* que evoca la situación de la misa dominical con la amada coronada por mantilla que le da “beatitud angelical”, cuya solemnidad quiebra en humor costumbrista al decir que aquella contrastaba con *el movimiento sensual// que el Adams de menta lánguida le daba*. Margarita crece y es empleada de una farmacia del Cordón, pero el enamorado sigue en la práctica de su contemplación desde la vidriera “menudita y rubia en el blanco almidón” como se la refiere en *Nocturno*, soneto que tematiza en la saga el tópico poético de marras, llevándolo a al cotidianidad más prosaica de las clases populares urbanas del medio siglo uruguayo cuyo periplo no incluía la secundaria sino un ingreso temprano “al mundo del trabajo” en los servicios y el comercio.

En *Foto* se completa el retrato de la amada, siempre en clave de silueta y recurriendo a referencias metonímicas que eluden la precisión grafo-péyica (creo que explícitamente) para empatizar con aquello de “todos los amores de la adolescencia concentrados en uno”. La unidad de texto se sitúa en el tiempo discursivo de la “instantánea”, tópico de época que alude a la foto de parque, paseo asaz ritual, localizado esta vez en el entonces Parque de los Aliados, frente al monumento La Carreta. La imagen “cristaliza” en la solemnidad

de la fotografía para la cual Ella asiste “toda perfumada” (¿?) y con una cinta colorada en el pelo. Ya es la joven-adulta cuya imagen queda en el recuerdo como referencia final.

EL PROCESO DEL AMOR

El poemario da cuenta de un proceso muy pautado, pletórico de rituales en una sociedad ya muy secularizada y que se concebía a sí misma como desritualizada pero aún mantenía prácticas compatibles con un imaginario residual de fórmulas que remitían a ciertas liturgias con control social, ahora volcadas hacia las costumbres y formas de relación de las clases populares, más expuestas a la censura por su inevitable exposición pública.

El “impacto” inicial por la presencia se da en el aludido *El regreso*, que evoca la emoción del amado por la sola existencia de la distante figura y se completa en *Encuentro* con la impronta de amor como “flechazo” filtrado por la recuperación del efecto emocional que da el poema. En curiosa reedición de la vivencia trovadoresca tradicional, el enamorado se presenta como “cuitado” frente a la dama esquivada, ritualizándose el encuentro hasta la cita que se acuerda en la elipsis del cruce de miradas: *Ella sin hablarme comprendió mis cuitas// y a veces me miraba con un no sé qué (¿otra vez el Buen Amor?)*.

Turbación da ingreso a “la barra” de los muchachos del barrio en función “coral” de la relación, componiendo cierta contraescena compatible con la condición (también) dramática que el autor atribuye a su obra. Margarita



pasaba rumbo al mandado y era foco de la mirada colectiva, masculina, iniciática, de varones conmovidos que potencian el deseo (no aludido como tal) del yo lírico, el enamorado. Se trata de un tópico costumbrista y barrial: "...era usual que los jóvenes, en especial los varones, se citaran en la calle, el club o en la esquina de la barra, base de la sociabilidad entre pares, a resguardo de la mirada adulta"³. En el caso de esta pieza poética, la tensión de los varones conmovidos que quedan sin palabras envolviendo en colectivo la vivencia del aspirante-protagonista, se quiebra "a las trompadas" que defienden la exclusividad y la pertenencia.

Los sonetos *La mirada* y *Sandía* presentan la etapa del "dragoneo", forma local del "flirt", una suerte de segundo grado del proceso que necesita de contraescena para legitimarse socialmente. Ella, indiferente y distante "sabiendo que la miraba no miraba", protegida por la tía vigilante, ineludible figura de la "chaperona" que acompaña el ritual. Son escarceos de cercanía con signos implícitos pero sin discurso de cortejo, un proceso signado por la morosidad del regodeo en él mismo, sin aparentes urgencias del deseo físico y plagado de guiñadas y complicidades tan pueriles como "...para que nadie sospechara nada// en vez de cruzar nuestras miradas// las dirigíamos, sugestivas, a una sandía". Sin duda, la vivencia del tiempo surge laxa, un imaginario sin incertidumbres muy matizado por la sensibilidad epocal respecto a la satisfacción del presente como etapa de un futuro extenso

y seguro. El tópico de los celos se desarrolla, casi en clave de "tango" en *Indiferencia*.

El tercer grado del proceso lo constituye el cortejo. En *Conversación*, con el baile como metáfora de la aproximación física, el varón emite señales como fumar y ostentar "cancha de hombre", como garantía del "sacar" a la joven a bailar. No hay tuteo y la tía cuida aún la "fortaleza" en la observación del ritual para el cual el enamorado se presente como "inofensivo", seguramente al pudor del objeto de amor.

Muy importante para el proceso resulta *El beso*, que narra la primera cita fuera de los custodios (salvo Albita, en este caso no chaperona vigilante sino amiga-cómplice, "paleta" para la jerga del período): todo es furtivo y cualquier intimidad se elude en la referencia y se elide en el discurso en el cual el vínculo está envuelto en el secreto y el ocultamiento. Por más que el juego de sugerencias y la ambigüedad del verbo "consumar" apuraría significados referidos a la sexualidad... el clímax del primer contacto es pueril y pudoroso: ¡Ahora! ¡Dale ahora que no hay gente!//. Bajó sus pétalos mi Margarita// y dejé en sus labios un beso, aún latente. Dice la historiadora Vania Markarian en la obra aludida:

Seguramente, la culpa y el miedo envolvían la vida sexual de esos adolescentes que no conocieron la pildora y apenas la penicilina, amenazados por la medicina y la moral. Pero siempre hay un juego de ida y vuelta en la interiorización de



las normas. Los asientos trase-ros de los autos, la siesta familiar, o los baldíos (precisamente el escenario de esta estampa) fueron escenarios preferidos por novios y dragones. Y sin duda la penumbra del cine fue otra espacio de aprendizaje...”

El noviazgo se formaliza con el ritual del “pedido de mano” que legitima y ritualiza el romance. Es la sanción pública y el ingreso en la sociedad formal que aparece narrado en *Tensión*, verdadera situación de vibración emocional para el aspirante a novio que tiene que pasar por el ritual iniciático del pedido (en este caso a la tía, porque Margarita no parece tener padres, otra evanescencia de referentes concretos de identidad). El mundo adulto, árbitro y legitimador del Amor, concede y reconoce; entonces la pareja puede pasear de la mano por la vereda con *“la tía que, canchera, // cambia de vereda saludando: “Adiós Mauricio”*. El noviazgo transcurre en un proceso pautado por las costumbres con sanción social y los códigos de época. De él se excluye la relación sexual y es considerado una etapa preparatoria del matrimonio con sanción de la comunidad. El paseo con acompañantes tímidamente pasa a ser en pareja, como se demuestra en *Lluvia*, fermental, genésica, iniciática y fertilizadora para el paseo de la pareja en la “calle desierta” en la que “solo nosotros veíamos llover”; en un universo “por hacer” la pareja surge autosuficiente y la caminata un trayecto hacia el “nosotros” fuera

del cual nada existía. La sociedad ¿feliz? ¿amortiguadora? ¿integrada? de los cincuenta , como marco legitimador del noviazgo, se expresa en *Picnic*, texto con intenso color local que recupera la memoria de aquella práctica barrial. En este caso el día se puso oscuro “Pero Margarita lo volvió a iluminar// con milanesa, amor y huevo duro”.

La primera mención al contacto físico se da en *Ambo*. La pareja rodeada, vigilada, apela al disimulo como estrategia de contacto: debajo de la mesa de la lotería se tocan los pies... pero no lo logran ¡quedan en evidencia!. La exhibición es impensable, por el contrario, el desarrollo de tácticas de contacto “oculto” constituye un ejercicio de destreza amoratoria en esta etapa que, aunque ya pública en la intención, debe mantener el empaque y la contención del deseo en la acción.

El verbo “Crecimos” refiere el pasaje del tiempo en *Nocturno*; también un pasaje categorial en el proceso del amor y de los personajes (de la adolescencia a la juventud). La alusión al contacto físico vuelve a resultar furtiva y oculta y se limita al beso que se daban en “los racimos de sombra”, para los cuales ella “se limpiaba la boquita pintada”.

El sexo evadido, sugerido, eludido... pero presente está en *Aquel día*, soneto curioso en la intención y ambiguo en los contenidos. Habla de “fueguito vergonzoso” “caricia audaz”, “beso fogoso” y tiene un final abierto en el que se deja planteado un ceremonial de amor que no se aclara y se vincula con “Nacía el te-



mor”. Sigue la pareja fotografiada ya mencionada en *Foto* cuando queda sancionada como tal en el ingreso pleno a la cultura material.

El noviazgo se extiende moroso, en ritmo lento, como proyecto auto-suficiente, casi eterno que no debe ser contaminado por el apuro. *Golondrinas* dice que se reunían para hablar, como mayores, del futuro//. *Era un tema manso, sin apuro // y el futuro enorme :¿A qué apurar?*

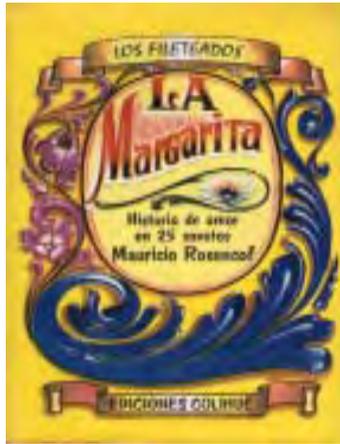
No podemos dejar de pensar en el eufemismo de época: casarse “de apuro” para aludir sancionatoriamente a una boda impuesta por la existencia de un embarazo. Aquí el mundo de los novios es una especie de Arcadia equilibrada y la voz autoral (desde el cautiverio atormentado, el aislamiento y la soledad incierta) recupera

una vivencia que luce irónica hacia un desenlace incierto. Proyecto y futuro matizan el noviazgo para el cual el casamiento es la meta ritual que se construye, como dice *La Maga* : “pieza a pieza iba armando el ajuar// traje de novia, batería esmaltada”. “ese era el final feliz de la poesía...”.

Otoño ingresa las señales de declinación. Título y estación dan cuenta del avance de la saga que había empezado en un verano; estación emblemática de las experiencias mórbidas de la melancolía que ingresan en la costumbre del noviazgo. Pasa al estilo directo y el tópico de las

hojas secas acompaña la sensación de incertidumbre que, por primera vez, expresa Margarita.

“No hay final para esta historia” dice *En la esquina*, último soneto que, mediante preguntas retóricas y juegos de oxímoron como “eternidad transitoria”, se esfuerza por significar el carácter de delgada silueta de la memoria de todo el discurso narrativo que atravesó el poemario. Es recuerdo y evocación, no hubo secuencia.



LOS ESPACIOS DEL AMOR

Los espacios constituyen rasgos especificadores del llamado “relato de infancia”,⁵ en tanto son vehículos configuradores de memoria. En el caso de este poemario la representación de la adolescencia aparece

elaborada como un verdadero “pasado mítico” ya que el narrador-voz lírica rescata tajos de secuencias en general más ligados a lo espacial que a la precisión temporal. Por eso los escenarios del romance adquieren tanta jerarquía en el relato poético y refieren, indudablemente, a costumbres generalizables.

El escenario general es el Barrio que es, además, sujeto colectivo que determina las voces que acompañan el proceso del amor.

Analizando *Las cartas que no llegaron*, obra que despliega otro enfoque de memoria con escenario en el barrio de la infancia (en ese caso,

Sur y Palermo) decíamos: “¿Qué es el barrio?: desde la mirada de la antropología social encontramos uno de los marcos para situarnos en una noción de barrio que nos habilite el análisis trascendiendo la mera territorialidad y alcanzando al universo de representaciones del sujeto histórico, del sujeto literario y del imaginario social. Para el sociólogo A. Gravano *alrededor del barrio se aglutinan significados sostenidos históricamente por distintos sujetos sociales que referencian parte de su vida social en él*, por lo tanto, al mismo tiempo que referente de identidades sociales distintivas, es representación de la vida misma en una suerte de operación metonímica que lo sitúa en la cadena de significantes que dan cuenta de la existencia.”⁶

En este caso es La Blanqueada, entre el entonces Parque de los Aliados y la calle 8 de octubre, lugar de la adolescencia histórica del autor y segundo grado en la génesis de identidad de la voz lírica y su entorno. Las referencias son concretas en algunos casos y en otros apuntan a una topología más o menos reconocible en las barriadas de clases populares urbanas de los 50’.

La “acción” del romance solamente escapa del espacio físico del barrio en el avance del idilio (ya noviazgo) contada en el soneto *Nocturno* que la lleva al “distante” Cordón, fuera de los límites del espacio original, cuando Margarita ya trabaja en una farmacia y luego en *Picnic* cuando “el barrio” se traslada, ya como personaje colectivo, en la infaltable “bañadera” de las cantarolas a un sitio difuso

con mar, brisa fresca y aire puro. En *La Maga*, también se mencionan las rocas y el mar en referencia al retiro íntimo de la pareja que, en clave muy montevideana, buscaba la costa como sitio de paseo.

La calle es espacio preferencial en los encuentros. Así lo marca el soneto del mismo nombre que nos habla del abandono de los noviazgos de interiores, de la ocultación en ambientes cerrados y los difíciles cortejos del medio siglo anterior. Ahora la amada “transita” por el espacio público con cierta autonomía acotada solamente por la observación general de su conducta. La situación de “el mandado” se repite en *Encuentro y Turbación*, práctica legitimada de exposición de la amada que puede ser “vista” por el enamorado y su grupo como sujeto de miradas colectivas que la entroniza en su situación de “ser alado” que se desplaza en el secularizado “altar” barrial .

La heladería es otro lugar de encuentro, referida casi con precisión urbanística como paseo nocturno y veraniego (*Fama*) y también el entorno de la iglesia Tierra Santa (aludida solamente en su adjetivación) en *Mística*, cuando Ella sale de la misa, ungida de nueva “santidad” cuando “bajo la mantilla su rostro irradiaba// la más pura beatitud angelical”. Esta referencia nos lleva a otra de las prácticas de sociabilidad barrial de la época: la misa del domingo y su entorno en el paisaje barrial, ocasión de encuentros furtivos y cruces de miradas.

La mirada introduce el espacio del tablado, también lugar de sociali-





Muñeco Rosencel, un enter de
atenciones ocultas, según Ja-
co E. Sábido (1981)

zación y confluencia de habitantes, ambiente distendido y festivo en la noche del carnaval. El titular lo evoca como espacio mágico en el cual la figura de la amada se recorta en el humo de parrilla, siempre en esa clave de espiritualización de lo cotidiano que sostiene la jerarquía de la historia amorosa. El tablado es del barrio y a su vez lo representa hasta el extremo de convertir en inusitado motivo poético el puesto de sandías (*Sandía*) que deviene de profana naturaleza en objeto de inspiración amorosa. En este soneto (como en otros) el proceso que no avanza se consolida y profundiza.

La primera aproximación física real se da en la “matiné bailable del club Tuyuti”, atenuada por la condición de “velada familiar”, espacio del soneto *Conversación*. Otra velada,

esta vez “de lotería” y en casa “de familia” enmarca el pueril contacto en *Ambo*.

El énfasis pleonástico del “baldío abandonado” intensifica la referencia a la audacia de la pareja que busca el aislamiento del coro barrial para una furtiva aproximación física (ya referida) en *El beso*. El baldío, paisaje de prestigio por sus arborescencias de sentido hacia el pasado, el abandono, el misterio, tiene en este caso la atribución neoromántica de “chircas, tártagos, rumor de mar”, que lo eleva a la condición de escenario simbólico con muy fuerte presencia en el proceso de construcción de la pareja. Se relaciona con el parque de *Aquel día*, también poblado de senderos y “follaje umbroso”, en el que la pareja tiene su banco bajo la alameda.

Este parque, ya definido como “de los Aliados” y más precisamente frente al monumento a La Carreta, demarca la foto del soneto homónimo que fija la imagen del recuerdo. Es el paseo público en el cual los novios se exponen y legitiman frente a la comunidad.

Oscuridad, intimidad....sensualidad provee el cine, espacio recoleto , clásico en la mención a contactos, aproximaciones físicas más o menos audaces entre incipientes enamorados. Se trata “del Metropol”, ubicable en el paisaje urbano de la época al lado de Tierra Santa en la calle 8 de octubre. A la salida la pareja elige el bar (*Golondrinas*) para la charla de proyectos.

Recurrente como motivo literario y presente en las memorias el zaguán ha resultado lugar emblemático

en las urbanizaciones del Río de la Plata. Pasaje y refugio, intimidad y tránsito, espacio de prácticas “ a medio velar” surge fuerte en la memoria en el soneto *Enigma*, sin duda metaforizando el misterio del mundo interior de Margarita misteriosa e inaccesible en su imaginación. Es “umbroso zaguán”, ¡curiosamente!, lugar de lectura ¿?de la joven que custodia su “cerrado solemne volumen” de registros. Es también “la frescura del zaguán” , entorno de la subyugada contemplación del amante que asiste al “encantamiento” de la novia que “fascinada”, escuchaba un “radioteatro fantasmal”.

Coda: Cuando comenté a una profesora fundamental en mi formación, ya retirada y muy “mayor”, mi proyecto para el Curso de Verano, ella me envió por correo electrónico un texto testimonial que decidí leer en el momento de la exposición.

Consideré que correspondía hacerlo en tanto el eje temático se imbricaba con el de la Memoria (prácticas, imaginarios, sensorios, vivencias referidas a la sexualidad) y también porque nuestra práctica docente es un continuo de experiencias que enlaza con las de nuestros referentes en lo ético y en lo académico y si no... no es.

Por ello, cuando recibí el mensaje, me sentí muy gratificada por la “suerte” de contar con el cierre apropiado en las palabras de alguien que decía que si yo iba a hablar “de los noviazgos de antes” (ahora, que los vínculos transitan por códigos tan disímiles y validan la reflexión

literario-pedagógica sobre otros modos de ser y sentir) no podía obviar... el zaguán.

“.....
.....
.....

Pero el zaguán se entregaba mejor a la alegría cuando culminaba en él un proceso que se iniciaba en la plaza del pueblo, plaza embaldosada con canteiros, bancos y banda de música en el centro. En la plaza chicas y muchachos iniciaban el “dragoneo” que consistía en mirarse fijamente y mandarse una sonrisa cuando se cruzaban al dar vueltas a la plaza en sentido contrario. Allí el muchacho “se acercaba” a la señorita estratégicamente ubicada en la punta de las chicas tomadas del brazo y pedía zaguán.

Si ella aceptaba se pasaba del dragoneo al noviazgo que en sus primeros momentos consistía en que ella lo esperaba –habiéndose echado encima lo más lindo y nuevo que tenía, parada en el zaguán en las horas de novios que eran de las 20 a las 22. Se empezaba por ella parada en el escalón , generalmente de mármol blanco, que daba a la vereda, con el corazón a los saltos al verlo acercarse. Seguía con el primer roce, la toma de la mano, el beso en esa mano, el brazo que intentaba tomar la cintura pero que, por el desnivel del escalón caía en cualquier parte y los besos que no llegaban a destino...hechos estos que ha-



cían que el muchacho, desde la vereda, pidiera entrada, lo que consistía en que ella retrocedía dando lugar a que él subiera el malhadado escalón.

En el zaguán los novios hablaban siempre en voz baja ; este hecho se producía naturalmente participando de la intimidad, de la ternura, de la emoción del acercamiento y , probablemente, había tenido su origen en que se sabía que la madre de ella custodiaba la visita oculta tras las persianas de la ventana más próxima .

Y así pasaban las ordenadas, pautadas horas con que el zaguán acompañaba las vidas de su gente ofreciendo sus pisos de baldosas que no tenían otro dibujo que el juego de sus líneas caprichosas de colores y el macetero de mayólica que reinabas junto a la cancel, alto, digno, con dibujos en relieve que albergaba adentro, escondida, una humilde maceta que –para ponerse a tono con tanto lujo-

mandaba al exterior un ramo de desmelenados crisantemos violentamente amarillos”.

Profesora Magda Olivieri, 2009 :
Aquellos zaguanes, fragmento

NOTAS

1. Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, 1982, Siglo
2. Tomo concepto gramsciano para designar el sector urbano de los personajes y su escenario.
3. Markarian, Vania : *Al ritmo del reloj: adolescentes uruguayos de los años cincuenta* en J.P.Barrán,G.Caetano y T. Porzecanski comp. *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*, Ed.Taurus, Montevideo 1998.
4. Markarian, Vania, *Ibid*, pag. 256
5. Siguiendo a Pozuelo Ivancos, J. M.: *De la autobiografía: teoría y estilos*, Ed. Crítica, Barcelona, 2006.
6. San Martín, Silvia : *Subjetividad y barrio montevideano en el discurso literario* de M. Rosencof, en: *Trazas y ficciones. Literatura y psicoanálisis*. Revista de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Volumen VII, noviembre 2007.

Comunicamos a nuestros socios que a partir del mes de marzo, los profesores que tomaron horas en Formación Docente para el año 2010 pueden autorizar el descuento de la cuota mensual de su recibo de sueldo. Les agradecemos que se comuniquen en los horarios de atención al público con el fin de iniciar este trámite.



LA ENTREVISTA



MERCEDES REIN

**El maravilloso arte de las palabras,
que no son juguetes vacíos¹**

por Alejandrina Da Luz

ADL: ¿Se incluye usted en alguna promoción o generación literaria?

MR: Nunca me propuse participar en ningún tipo de asociación literaria...

Entiendo que durante los últimos siglos, en las capitales europeas (sobre todo en París), la comunicación literaria se realizaba en los salones aristocráticos, en los cafés más o menos bohemios, en las ruidosas redacciones de los periódicos o revistas, y por supuesto, en el silencio de las bibliotecas. Respetamos este silencio que aún conserva su vigencia. Pero el mundo ha cambiado. El mundo conserva su vigencia. Pero el concepto de generación literaria me parece hoy ambiguo y obsoleto. A mediados del siglo veinte, los cenáculos más o menos elitistas o provincianos, así

como los manifiestos literarios, ya estaban perdiendo credibilidad. Al mismo tiempo, se incrementaba la actividad política de los escritores así como su profesionalización impulsada por las pujantes industrias editoriales y cinematográficas.

Mi tendencia fue apartarme desde joven de las reuniones intelectuales. No me enorgullezco por ello. El arte es una tarea muy íntima, muy individual, pero no deja de ser un hecho social, que se nutre de una tradición y aspira a una comunicación profunda entre los seres humanos. Escribir es o debe ser un acto de comunicación.. Por desgracia, nunca me sentí cómoda en las charlas literarias. Tal vez por eso me integré en los años sesenta a un grupo de teatro independiente, El Galpón, donde existía una organización de trabajo colectivo concreto que me permitía salir (hasta cierto punto) de mi aislamiento.

Reconozco la necesidad de la difusión y la publicidad a través de los medios de comunicación masiva. Me disgusta la propaganda que hoy nos acosa a toda hora y me resisto a aceptar las reglas no muy limpias de ese juego. Más realista o irónico,



por no decir cínico, Borges declaró en alguna ocasión que los grupos de Boedo y Florida nunca existieron, que fueron inventados, cito textualmente, “porque pensaron que en París había cenáculos y podía servir para la publicidad el hecho de que hubiera dos grupos enemigos hostiles”.

Los tiempos cambian, repito, y ahora se usan otros recursos. El arte siempre ha tenido que luchar por sobrevivir en medio de prejuicios, intrigas y represiones feroces. No sé si es peor la situación actual, con los nuevos mecenas y la relativización de los valores. Creo, como Levi Strauss, en la fuerza de la sensibilidad humana que siempre resurge. Y no creo, que todas las culturas sean igualmente válidas. Creo en la libertad y en la diversidad de los pueblos. Pero también creo en la razón como un fundamento y una tarea en proceso, nunca plenamente lograda. En otras palabras: creo en algunos valores y principios que considero superiores y que comparto con una parte de la humanidad.. No me interesa afiliarme a un grupo de escritores con quienes comparto la edad, y algunos intereses comunes. Reconozco mis afinidades con una corriente, mucho más abierta en el tiempo y el espacio, de artistas y pensadores que contribuyeron a formar mi sensibilidad.

ADL: ¿Cuál es la incidencia de su infancia, aquella “Patria” como la llamaba Juan Gelman en su obra?

MR: Algunos de mis personajes reviven momentos de mi infancia sin llegar a tener valor autobiográfico. Apenas consigo rescatar, a veces inconscientemente, impresiones sueltas, momentos o recuerdos aislados, en parte, ficticios. La memoria es la materia básica de la escritura. Aunque a veces nos traiciona o la traicionamos inventando sueños falsos o traduciendo esquemáticamente su misterio. No basta con el recuerdo o la nostalgia. Se trata de bucear en una memoria profunda o memoria involuntaria como la llamó alguna vez Proust. Esa memoria profunda, arraigada en la infancia, suele ser la fuente de una literatura auténtica. Pienso que esa fuente es la meta que persigue a ciegas mi escritura.

ADL: ¿Busca en su obra dar testimonio de una coyuntura social o incidir para el cambio de una realidad que cuestiona o rechaza?

MR: Intento pintar el mundo que percibo y que no entiendo, tal vez porque sufro de miopía o porque ese mundo es caótico. La literatura me ayuda a ver e interpretar mejor lo que veo. En mis primeros cuentos se trataba de una realidad intimista, de un mundo rodeado de paredes, un encierro asfixiante que yo intentaba trascender. Esta temática se ha conservado, creo, como una característica o una falla de mi personalidad que yo intento convertir en expresión artística.



En las novelas (*Marea negra, El archivo de Soto*) y en el teatro (*El herrero y la muerte, Juana de Asbaje, etc.*) aparece la coyuntura social con referentes históricos cada vez más definidos y explícitos. Supongo que la experiencia de la dictadura contribuyó a hacerme sentir con mayor intensidad ese mundo exterior que al principio expresaba en un lenguaje más elíptico y simbólico. Pienso que la coyuntura social ya estaba presente, más o menos emboscada por repliegues metafóricos, en mis primeros textos. (Ver *Monte Pío, El vuelo, Historia de un paraguas, etc.*)

No creo que mi literatura pueda transformar y, lo que es más importante, mejorar la realidad. Mis relatos plantean más preguntas que respuestas. Eso es lo que puedo ofrecer. Tal vez sea otra de mis limitaciones.

Si tuviera la información necesaria para mejorar el mundo que me rodea, trataría de difundirla a través de la docencia, el ensayo o la militancia política. En cierto modo lo he hecho cuando era más joven y esperanzada. Aun hoy me repugnan la falsedad, la injusticia, la violencia, el dolor irreparable, la estupidez perversa, entre otras desgracias. Pero no escribo con una finalidad práctica. Lo hago desde la infancia por amor a la comunicación, al maravilloso arte de las palabras, que no son juguetes vacíos. El juego consiste en despertar su sentido a través de una música oculta, casi inaudible, que convierte en gozo la comunicación.

El hermetismo formalista, que elude la comunicación de ideas, me irrita tanto como las explicaciones obvias, las reiteraciones simplistas. Los temas políticos y sociales son parte de mi pesadilla. No puedo eludirlos. Cuento con la complicidad del lector inteligente y sensible. Dentro de mis coordenadas, por supuesto. Tal vez



sea una ilusión, pero me ayuda a vivir. Leer es interpretar, con perdón de Susan Sontag, cuyo rechazo de las interpretaciones abusivas comparto, por otra parte. Pero entiendo que no hay una única lectura creadora, una única interpretación. La buena literatura es síntesis, condensación de sentidos, lo que no debe confundirse con imprecisión o vaguedad.

ADL: ¿Cómo ve en su obra la relación entre el discurso literario (todo lo referido a recursos figuras retóricas, etcétera) y su mensaje

político?

MR: Creo que todo discurso, ya sea poético, político, científico o simplemente cotidiano, utiliza recursos literarios, figuras retóricas, etc. En cada caso y circunstancia varían los códigos, claro está. Pero existe una constante interacción entre los géneros y niveles lingüísticos. Un discurso político puede tener valores poéticos que faltan en un soneto supuestamente lírico.

Suponiendo que el discurso político fuera un género, confieso que no conozco sus reglas. No creo tener un discurso político explícito. Cada obra, cada discurso, crea sus propias leyes. Buenas o malas... Si de mis obras se desprende un mensaje ético o político, espero que sea auténtico y responda a mis mejores convicciones.

ADL: El golpe de estado de 1973 marcó una etapa decisiva en las vidas de todos los uruguayos. ¿Cuál fue su experiencia personal y en qué medida afectó su evolución como escritora?

MR: Es un asunto complejo, una experiencia muy fuerte, sin duda, y llena de contradicciones que me cuesta resumir. El año 73 fue terrible para mí no sólo por motivos políticos sino también por mi salud. El mismo día del golpe, el 26 de junio, me interné en un sanatorio a hacerme una biopsia. Estuve más de un mes internada. Sufrí dos

intervenciones quirúrgicas mayores y apenas me enteraba de la situación exterior por los compañeros del teatro El Galpón que se turnaban para acompañarme noche y día en medio de un clima de incertidumbre y violencia que también a ellos los amenazaba.

Volví a mi casa con licencia médica en mis empleos (Secundaria y Facultad de Humanidades). Comencé a gestionar mi jubilación por enfermedad, aunque no tenía la antigüedad necesaria. Después vino el cierre de *Marcha*, en febrero del 74. Convaleciente aún, yo había aceptado a regañadientes dirigir la página literaria en sustitución de Jorge Ruffinelli, que emigraba a México.

Lo demás es bastante conocido: el jurado literario que yo integraba desde algunos años junto con Juan Carlos Onetti y Ruffinelli, el premio al cuento *El Guardaespaldas* de Nelson Marra, nuestra detención junto con el Dr. Quijano y otros integrantes del semanario, que sería clausurado definitivamente unos meses después. Si comparo con lo vivido por muchos otros, los cuatro meses de detención, los interrogatorios, la capucha que soporté al comienzo, apenas fueron un episodio menor y por momentos ridículo, en una cadena de atrocidades que hoy son bastante conocidas. De todos modos, para mí fue una conmoción que me cambió la vida.

No era la hora de pensar en la literatura sino de sobrevivir. Al mismo tiempo, sin embargo, yo seguía es-



cribiendo, tal vez estimulada por un clima de tensión y cordialidad que yo por lo menos creía percibir más allá de las amistades y las afinidades políticas. Era una extraña mezcla de temor y exaltación, a menudo sigilosa, pero creativa.

El Galpón había sido clausurado. Varios de sus integrantes tuvieron que emigrar, otros estaban presos y en las peores condiciones. La amenaza se cernía sobre el Teatro Circular, donde yo colaboraba con Jorge Curi como adaptadora y coautora de textos. Hice pocas traducciones en ese período porque había en el público y en nosotros una especie de avidez por el teatro nacional o de nuestra lengua. Recuerdo en particular nuestra experiencia con *El herrero y la Muerte*, que estuvo varios años en cartel. En el Circular conocí también a algunos músicos: Miguel Marozzi, Mariana Berta, Los que iban cantando, etc. Colaboré en particular con Jorge Lazaroff aportando letras para su disco *Albañil*. A pesar de los pesares, teníamos planes y esperanzas. Yo hacía traducciones no literarias para redondear una magra jubilación por enfermedad, que vino acompañada por la prohibición de ejercer la docencia privada. Cuando todo se derrumbaba, creíamos en nuestras fuerzas. En el momento peor, hacia 1976, empecé a escribir algo que se convertiría en una novela, publicada, parcialmente, en 1984, con el título de *Casa vacía*. Pude hacerlo gracias al apoyo de muchos compañeros que copiaban a máquina mis horribles

manuscritos. Por primera vez compartía mi tarea literaria con amigos. No tenía la menor perspectiva de publicar. No pensaba exponerme ni exponer a otros por el gusto de publicar una novela. Tampoco me proponía aportar un testimonio ni un análisis sociológico o político de la crisis que estábamos pasando. Los recuerdos de mi infancia, mi enfermedad, mi familia, la cárcel, las manifestaciones callejeras, todo lo que había vivido se entreveraba en mi escritura y yo no procuraba racionalizar aquel mundo absurdo sino contar algunas historias, más o menos ficticias, más o menos verdaderas, que querían ser contadas.

ADL: ¿En qué medida la experiencia de esos años determinó su evolución personal?

MR: No puedo contestar con precisión. No me gusta autoanalizarme. Pero es obvio que toda experiencia, aunque sólo sea el paso del tiempo, nos cambia. Para bien o para mal. Cuando me volví a encontrar con Onetti, en Madrid, varios años después, me dijo con una mezcla de duda e ironía en su voz: Me dijeron que creciste. Yo le dije: Puede ser. No sé. Y ahí acabó el asunto. Nuestros diálogos siempre fueron entrecortados, sin duda, a causa de mi torpeza. Pero hoy me atrevo a afirmar que me dejó una marca imborrable el haber compartido con él la cárcel, las inquietantes visitas al juez militar y sobre todo, un mes



de internación en una clínica para enfermos mentales, donde éramos (por orden superior) vecinos de pieza con un policía en la puerta, que después aflojó y se fue a la sala de espera. Entonces gozamos de total libertad para visitarnos, conversar e intercambiar libros. Tal vez me haya contagiado algo de su enorme fuerza vital, mezcla de delicadeza y brutalidad, que me inspiraba cierto pánico. Claro está que no intento compararme con el gran escritor. Leí su obra estando en el sanatorio. No me refiero en particular a una influencia literaria, pero creo que le debo algo. Era una personalidad muy fuerte, repito. Tal vez debí responderle: No crecí. Cambié. Todos cambiamos.

ADL: Volviendo a su obra ¿cómo nacen esos personajes y esos espacios tan reconocibles como uruguayos y cómo se refleja la realidad nacional en su narrativa y en su teatro?

MR: El nacimiento de los personajes es para mí un misterio. Me recuerda una frase que García Márquez pone en boca de un personaje de *El coronel no tiene quien le escriba*, que alude a “esas personas que se nos aparecen en los sueños”. Suelen estar hechos con retazos de memoria pero no dependen totalmente de mi voluntad. Puedo planificar un personaje aportando una cantidad

de información sobre el mismo y resultar un estereotipo o un fantasma anodino. Por eso los dejo vivir a su aire, un poco al azar. Si no lo logran, los elimino.

No me interesa describir costumbres ni paisajes nacionales. Pero la memoria es una de mis principales herramientas, como ya he dicho, y mis recuerdos más fuertes están ligados a estas tierras. Como Onetti, como Faulkner, y a diferencia de Borges o Antonio Machado (a quienes tanto admiro), no suelo recurrir textualmente a la geografía ni a la historia de la región. Dicho sea esto con algunas salvedades. *El archivo de Soto* es una novela que recurre a la ficción en los episodios más íntimos e indocumentados, pero a la vez intenta aproximarse a la inaccesible verdad histórica en la que figuran numerosos nombres propios de lugares y personajes reales. Lo mismo se puede decir de *Juana de Asbaje*, aunque esta última se refiera a una realidad mexicana. De todos modos, tanto en la narrativa como en el teatro, el escenario y el lenguaje son, en mayor o menor grado, latinoamericanos. Esto no responde a ningún propósito estéticamente o políticamente deliberado.

- 1 Sylvia Lago (coordinadora). *Ocho escritores uruguayos de la resistencia (entrevistas y textos)*. Universidad de la República. 2001.



NUEVAS ADQUISICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA ASOCIACIÓN

“**Olimpia Marcantonis Julia**”

OBRA SELECTA de Emir Rodríguez Monegal

La Directiva de la A.P.L.U. agradece



En el mes de mayo **La lupa libros** realizó la donación de **Obra selecta** de Emir Rodríguez Monegal de Colección Ayacucho. Nuestro agradecimiento a los amigos de *La lupa* por la posibilidad de acercar a los socios este libro que recopila varios trabajos de la obra crítica que Rodríguez Monegal realizó a lo largo de su carrera sobre literatura uruguaya y latinoamericana. En estas más de setecientas páginas podemos encontrar ensayos sobre Quiroga, Lautréamont, Gabriela Mistral, Rodó, Rulfo, Onetti que fueron publicados en la revista *Número* o en el semanario *Marcha* y fragmentos de su famosa *Literatura uruguaya de medio siglo* y *Narradores de esta América*

A la Doctora **Lisa Block de Behar** la donación de los libros

Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre los cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos. Katz editores, 2009, Bs.As.

Haroldo de Campos. Don de Poesía, Embajada de Brasil en Montevideo, 2009, Lisa Block de Behar, compiladora.

Revista *MALDOROR*, n°s 21, 25, 26, 27 y 28.





A **Julián Goyoaga** la donación del cortometraje ***El hombre muerto*** (Rain Dogs Cine, 2009) basado en el cuento de Horacio Quiroga. Este material se encuentra en formato DVD a disposición de nuestros socios.

Por más información sobre el cortometraje: www.raindogscine.com

A Gerardo Ciancio y Jorge Olivera la donación del libro de su autoría *La cultura en el periodismo y el periodismo en la cultura*.

Al Director de la Biblioteca Nacional, señor Carlos Liscano la valiosa donación de Ediciones realizadas por la Biblioteca Nacional.

Agustini, Delmira- *Poesía Completa*, Edición de Martha Canfield, 2009,

Alzugarat, Alfredo- *el discurso testimonial uruguayo del siglo XX*, 2009.

Amestoy Leal, Beatriz, *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario*, 2008

Cosse, Rómulo- *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya* Levrero, Onetti, Zorrilla, Acevedo Díaz, Rodó, Dossetti, 2008

Dalmagro, María Cristina- *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, 2009

García Borsani, Raquel- *Reconstrucción de la historia. Un análisis literario de Memoria del fuego de Eduardo Galeano*, 2008.

Mántaras Loedel, Graciela- *Ejercicios de memoria*, 2008.

Meretta, Jorge- *Obra Selecta*, 2009.

Milán, Eduardo- *Habrà tenido lugar*, 2008.

Mirza, Roger- Remedi, Gustavo Editores, *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*, 2009.

Morosoli, Juan José- *Cuentos completos*. Edición de Heber Raviolo,



2009.

Onetti, Juan Carlos- *La cara de la desgracia*. Edición crítica y ensayo interpretativo de Ana Inés Larre Borges, 2008.

Parrilla, José- *El profesor de amor (Obra poética)*, Biblioteca Nacional-Yaugurú, 2008

Portillo, José (Coordinador) *Reflexiones sobre el pensamiento francés contemporáneo*, 2008.

Verani, Hugo- *Onetti: el ritual de la impostura*, Ed. Trilce, 2009.

Veredas a los modos de un bosque, Ensayos, 2009.

PRIMER CONCURSO NACIONAL DE CUENTOS

Premio PACO ESPÍNOLA, 2007



Grupo de viaje de Arquitectura 99- *la mirada escrita. Cuentos y poesías desde las imágenes de un viaje*, 2006

Revista de la Biblioteca Nacional, Época 3, Año N°s 1-2, 2008, n° 3 2009.

Cuadernos de Literatura -

1 Benavides, Washington, -*Poesía y transcreación. Abordajes a la literatura brasileña*, 2007.

2 Romiti, Elena -*La literatura del margen: José Enrique Rodó, Henriqueta Lisboa*, 2007.

3 Remedi, Gustavo- *Los demonios de Ariel: Fuentes del imaginario popular uruguayo en la primera mitad del siglo XX*, 2007.

4 Romiti, Elena- *Los ejes ideológicos de Ismael: La solidaridad y el Progreso*, 2007.

5 González, María de los Ángeles- *TRADICIÓN HISPÁNICA EN EL SIGLO XX: vigencia y polémica*, 2008.



ACTIVIDADES ACADÉMICAS

En la sede

Florencio Sánchez: el teatro popular

Prof. Oscar Brando

Jueves 17 de junio a las 19:00 horas

socios \$60

no socios \$120

estudiantes socios gratis



Tolstoi: Guerra y Paz. ¿Una Iliada moderna?

Prof. Gustavo Martínez

martes 17 de agosto a las 19:00 horas

socios \$60

no socios \$120

estudiantes socios gratis

Organizadas por la A.P.L.U.

El sábado 26 de junio entre las 9.00 y las 17.00 horas se realizará en el Instituto de Profesores Artigas la última de las **Jornadas de actualización docente** organizadas por la A.P.L.U. en coordinación con la Inspección de Literatura y el Coordinador Nacional de Formación Docente, Prof. Hebert Benítez.

En esta oportunidad, los docentes convocados son los de **Florida, Canelones y Montevideo**.

Los docentes que participarán como expositores de esta Jornada serán:

Graciela de Medina: *Modernidad, Vanguardia y posmodernidad*.

Raquel Nusspaumer: *La lectura desde El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha hasta Desencuentros de Luis Sepúlveda*.

Elena Ruibal: *Creando nuevos entornos de aprendizajes: Don Quijote en los ejes temáticos del curso de 2º año de Bachillerato*.

Silvia Viroga: *“Dormir” y “Despertar”: estado iniciático del ser. Trabajo sobre “La bella durmiente”, sección portada de 1º de Bachillerato*.

Todos los docentes y estudiantes de Literatura, socios o no de la A.P.L.U., están invitados.

