

DESHOJAR..., el noviazgo en los 50'
a propósito de La Margarita de Mauricio Rosencof

Profesora Silvia San Martín Petrocelli

“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 americana¹.

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 descubrimiento 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 a Rosencof realizadas por Fernando Butazzoni. La circulación de este volumen es relativamente restringida con una venta limitada, al inicio, a un circuito local

¹Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, 1982, Siglo XXI, México, pág.19

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 o 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

² Tomo concepto gramsciano para designar el sector urbano de los personajes y su escenario.

efectos, un “hada” a cuyo “braceo 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 Arcipreste!: “¡Ay Dios e quan hermosa viene Doña 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 cotidianeidad 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 grafopéyica (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 esquiva, 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 escauceos de cercanía con signos

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.

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 píldora 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 traseros 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...”.⁴

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

⁴ Markarian, Vania, *Ibid*, pag. 256

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 amorosa 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

temor”. 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 autosuficiente, 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

⁵ Siguiendo a Pozuelo Ivancos, J. M.: De la autobiografía: teoría y estilos, Ed. Crítica, Barcelona, 2006

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

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.

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 socialización 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 Tuyutí”, 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 canteros, 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 hacían 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 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).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Berger, Peter-Luckmann, Thomas: *La construcción social de la realidad*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1995.

Campodónico, Miguel Ángel: *Las vidas de Rosencof*, Ed. Fin de Siglo, Montevideo, 2000.

Gravano, Ariel: “Hacia un marco teórico sobre el barrio: principales contextos de formulación” en: A.Gravano, comp.: *Miradas urbanas, visiones barriales*, Ed. Nordan Comunidad, Montevideo, 1995.

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.

Pozuelo Ivancos, José María: *De la autobiografía, teoría y estilos*, Ed. Crítica, Barcelona, 2006.

Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, Ed. Siglo XXI, México, 1982.

FUENTE: las citas corresponden a la siguiente edición

Rosencof, Mauricio: *La Margarita*, Ed. Alfaguara, Montevideo, 2006 (incluye entrevista de Fernando Butazzoni con M. Rosencof y J. Roos y C.D. de versión musicalizada de la obra).