



HAL
open science

Cuerpos en perspectiva: encarnaciones de lo político en la narrativa de Fernando Aínsa de los 60

Raul Caplan

► **To cite this version:**

Raul Caplan. Cuerpos en perspectiva: encarnaciones de lo político en la narrativa de Fernando Aínsa de los 60. Norah Giraldi-Dei Cas, Cécile Chantraine-Braillon, Fatiha Idmhand. El escritor y el intelectual entre dos mundos: Lugares y figuras del desplazamiento, 2010, 978-84-8489-520-6. halshs-02067329

HAL Id: halshs-02067329

<https://shs.hal.science/halshs-02067329>

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cuerpos en perspectiva: encarnaciones de lo político en la narrativa de Fernando Aínsa de los 60

La narrativa de Fernando Aínsa de los 60 constituye un corpus reducido, conformado por la novela corta *El testigo* (1964), los cuentos (independientes pero levemente interrelacionados) de *En la orilla* (1966) y su segunda novela, *Con cierto asombro* (1968)¹. Todos estos textos se sitúan dentro de las tendencias experimentales de la época, destinadas a hacer estallar los códigos de la narrativa « tradicional ». Los títulos son ya anunciadores de una perspectiva diferente, distanciada: en la primera novela, el protagonista-narrador, « testigo » de sus propias vivencias, sólo llega a comprender lo que lo rodea a través de la escritura; si « la orilla » tiene una dimensión topográfica (remite a la « rambla » de Montevideo, paseo a orillas del Río de la Plata), también anuncia que la escritura se despliega en una « orilla », en un espacio fronterizo, ambiguo (ni tierra ni mar, o tierra y mar a la vez), rompiendo con los moldes de la cuentística tradicional. Esa orilla, anuncia el multiperspectivismo que preside a este (y otros) textos narrativos de Aínsa de los 60, donde la narración es asumida por diversos personajes; un caso extremo es el de CCA, donde cinco personajes asumen alternativamente la narración. No sólo se multiplican las perspectivas, sino que se las confunde a veces: así, en « En la orilla » aparece puntualmente un « nosotros » que remite al grupo de jóvenes que se reúnen en el bar de un barrio montevideano. El matizado « asombro » del último título, puede remitir, como un guiño metatextual, a la perplejidad múltiple que produce esta novela². La contratapa de la edición sugiere que ese asombro es el del propio autor ante su obra:

« Aínsa pleitea con esa vida, la quiebra y la desmenuza y casi no puede creer en lo que resulta. Por eso mira los retazos que de ella quedan entre sus dedos, CON CIERTO ASOMBRO. ».

Este asombro lo comparte con algún personaje, como se lo puede leer en el excipit³ y en último término con el propio lector, desconcertado por la multiplicidad de puntos de vista, el arte de la elusión, la intrincada composición que exige una gran atención pues indicios importantes para la comprensión son brindados a veces de manera casi imperceptible. Como un guiño suplementario, el calambur del título (*con cierto/ concierto*) recuerda que este aparente caos está concertado, ordenado por el autor.

La preocupación por *cómo* contar es esencial en estos textos; de hecho, las tramas narrativas son bastante tenues: las 90 páginas del *Testigo* se resumen a la primera experiencia amorosa y sexual del narrador y a la noche del reencuentro casual con esa misma joven y su madre cuatro años más tarde. Esto no quiere decir que la materia narrada sea mera excusa; hay siempre una intriga que se va revelando: la separación de los padres de Lorenzo en *En la orilla*, la relación que madre e hija tienen con el mismo hombre en *El*

¹ *El testigo*, Alfa, Montevideo, 1964; *En la orilla*, Aquí testimonio, Montevideo, 1966; *Con cierto asombro*, Alfa, Montevideo, 1968. Nuestras citas remiten a estas ediciones; de ahora en más citaremos respectivamente y de manera abreviada ET, ELO y CCA seguidas del número de página. En el caso de *En la orilla*, indicamos eventualmente a cuál de los tres cuentos que componen el libro –« En la orilla », « Hugo Martínez » o « Usted, en una de esas »- remite la cita.

² Y buena parte de la obra narrativa de Aínsa, como lo apunta Carolina Blixen: « La suma de los juicios [a propósito de la narrativa de Aínsa] resulta paradójal (sic) » (*in* A.Oreggioni (coord.), *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, Banda Oriental, Montevideo, 2001, vol.1, p.26.

³ Se trata de las palabras de Maruja dirigidas a su ex vecino y amante, Ricardo : « (...) esas noches, en esos sueños, te lo aseguro, no te dejaré en paz, porque aunque de día [te] digas feliz, de noche tendrás que decir, con cierto, asombro, es mentira. » (CCA, p.243).

testigo, la identidad del agresor de la joven Marisa en *Con cierto asombro*. Este cómo contar supone un *desde dónde* contar, pues las voces narrativas en Aínsa siempre se encarnan.

A menudo las aproximaciones a la literatura de los 60 subrayan cómo los cimientos del Uruguay batllista se desintegran, se tambalean y anuncian el gran derrumbe que se perfila en el horizonte; este tópico aparece también en estos textos, en particular en las dos novelas: así, el protagonista de *El testigo*, a punto de desplomarse por una borrachera, reflexiona críticamente sobre esa tendencia de los uruguayos a « agarrarnos a lo que sabíamos iba a caer » (ET, 62). Es la misma ironía que aparece en las reflexiones aciduladas de Calodoro en *El Paredón* de C.Martínez Moreno (1963), o en el imposible parricidio de Ramón Budiño en *Gracias por el fuego* de M.Benedetti (1965). Abordaremos en este trabajo un aspecto de esa mirada sobre la realidad uruguaya de la época: el de los avatares del cuerpo. El cuerpo, « efecto de una construcción social y cultural »⁴, es un verdadero libro en el que se pueden leer algunos rasgos de la época: los deseos reprimidos o auto-reprimidos, los desfases entre el lenguaje corporal y el hablado, la sublimación o el rechazo de los cuerpos femeninos, etc. Y junto al deseo, también la violencia que se ejerce sobre los cuerpos de manera a veces inesperada y brutal (como en la escena de la playa de *En la orilla* y en otra escena también playera en *Con cierto asombro*). De los primeros escauceos amorosos y la iniciación sexual de los jóvenes de clase media (*En la orilla*, *El testigo*), a la sexualidad transgresiva y autodestructora de *Con cierto asombro*, muchos rasgos de la sociedad uruguaya de la época quedan plasmados en el reducido pero rico corpus ainsiano de los 60.

* * *

El cuerpo del delito

Resulta llamativa la casi total ausencia del cuerpo masculino en estos textos, ausencia que se hace completa cuando el cuerpo viene ligado a la sensualidad o el erotismo. Esta ausencia se verifica incluso en el caso extremo en el que una relación sexual es evocada desde un punto de vista femenino, como sucede cuando Maruja expresa su deseo por Ricardo (su ocasional amante y vecino del piso inferior) y lo llama con el pensamiento para que venga a reunirse con ella:

« Y ahora ven, sube ya mi viejo, ven sobre mis pechos, sobre mis hombros, bésame con los labios salados, vuélcate entero en mí » (CCA, 183-184).

El cuerpo femenino, en cambio, es objeto de múltiples descripciones, tanto más detalladas cuanto más deseable es. Se percibe así el modelo de la belleza femenina dominante en la época. En primer lugar, estos cuerpos deseables son jóvenes, a menudo adolescentes: por los 18 años rondan la innominada vecina de Alberto (*En la orilla*), Mónica (*El testigo*) y Marisa (*Con cierto asombro*)⁵; son, además, cuerpos de vírgenes (o al menos percibidos inicialmente como tales) como corresponde a jóvenes *honestas*.

Las descripciones se concentran en algunos detalles anatómicos y vestimentarios que reaparecen de manera significativa. La belleza femenina está ligada a la delgadez, a la

⁴ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, collection Quadrige, Paris, 2000, p.14 (1^{er} édition : 1990).

⁵ Las dos únicas mujeres maduras ligada a la sexualidad y el erotismo son Ninica en *El testigo* y sobre todo Maruja en *Con cierto asombro*. Entre Maruja y Ricardo se establece una relación sexual completamente desgajada de afectos, sexualidad pura, sin tabúes, generosamente regada de alcohol, no desprovista de brutalidad y violencia (auto)destructora.

delicadeza de los rasgos, empezando por los faciales⁶. Esto contrasta con la pesadez de los personajes femeninos que no generan deseo, como la *gorda Adela*, compañera de estudios del protagonista de ET, a la cual éste ignora e íntimamente desprecia: « Decido mirarla fijamente por un momento y darle a entender algo que no llegaré a decir -‘Me reventás gorda!’ »⁷

Esos rostros (que recuerdan el de las pinturas de Botticelli o de Modigliani) quedan enmarcados por un cabello largo y a menudo rubio⁸. Las formas del cuerpo son estilizadas, agradablemente redondeadas, pero sin excesos adiposos: rostro, busto, caderas, nalgas y piernas son las zonas sistemáticamente evocadas. No hay referencias al maquillaje⁹, pero sí a la vestimenta ajustada que destaca las formas: « pantalones y ceñido buzo negro » (ELO,19); « bajo su ajustado pantalón de pana verde oscura y ese delicado buzo que le ceñía el busto » (ET, 19). Por su parte, los « zapatos de taco ‘alfiler’ » (ET,12) realzan la estatura. La atención a la indumentaria y la coquetería aparecen como rasgos típicamente femeninos:

« Mónica ha cruzado sus piernas, arreglado su falda y está mojado un dedo con saliva para frotarlo contra el cuero algo raspado de la punta de su zapato. El desgaste del cuero se nota menos. » (ET,23).

Si la indumentaria es importante, los movimientos también resultan muy estudiados, como si las jóvenes estuvieran en constante actitud de seducción, buscando atraer la mirada de los hombres: el cuerpo de Mónica « provoca un comentario (...) entre (...) dos diarieros » (ET,12); el paso de la vecina de Alberto delante del bar hace que los jóvenes lancen varios piropos: « Chiquilina! vení! »; « Cómo creciste, nena! » (ELO,20)¹⁰. Hay una estudiada sensualidad en los movimientos de estas jóvenes, sus desplazamientos tienen gracia y fluidez:

« Mónica, con un vaquero ajustado y un grueso pull-over resbalándole sobre las caderas, venía ondulante hacia mí » (ET, 31, el subrayado es nuestro)

Estas muchachas encarnan ese cuerpo modelado (cuya quintaesencia son, precisamente las « modelos » publicitarias, las que desfilan en las pasarelas, las estrellas de cine), trabajado por la dieta y el ejercicio: el cuerpo de Mónica es « flexible y deportivo » (ET, 12).¹¹ Son jóvenes « modernas », de clase media o media-alta, que transgreden –

⁶ Cf. el « rostro ovalado » : ELO,19 y ET,13.

⁷ ET,8. Reventar es un uruguayismo por *fastidiar*.

⁸ « pelo rubio cayendo sobre los hombros redondos y la frente despejada », ELO, 19 ; « pelo caído sobre la cara », ET, 12 ; « una rubia alta », « una rubia llamativa » CCA, 92-93.

⁹ Maquillaje y afeites aparecen en estos textos como un subterfugio por parte de las mujeres ya mayores que intentan esconder -en vano- el paso de los años, como se aprecia en esta cita: « ojos [de Ninica] cansados, enmarcados por las arrugas de unos años que intenta disimular con maquillaje, con pintura discretamente repartida por la cara. » (ET,25).

¹⁰ Estos piropos destacan la fascinación que genera el misterio de la condición femenina, el surgimiento de las formas, el paso de niña a mujer.

¹¹ Una década antes, un viajero francés dejaba esta idealizada descripción de las mujeres uruguayas que se acerca en parte a la que propone Aínsa: « la femme ‘typiquement’ uruguayenne possède de longs cheveux noirs. Ses grands yeux francs, des plus expressifs, brillent d’un lumineux éclat. Sa peau, dont la douceur attire l’ardente caresse du soleil, prend un magnifique aspect bronzé. La souplesse de son corps, la perfection

parcialmente- los códigos de « buena conducta » de la pacata sociedad montevideana de los 60. Mónica es hija de una francesa « liberada »; Marisa ha abandonado la casa de su madre (Doña Matilde) para instalarse sola en una modesta pensión. Sin embargo, la presentación del cuarentón Ricardo a su madre será la ocasión para una reconciliación entre Doña Matilde y su hija, haciendo que las « auténticas rebeldías » que Marisa creyó vivir durante algunos meses (a nivel político y sexual) « se vengan al mismo suelo » (CCA,169).

El narrador describe a estas jóvenes como « desenvueltas »; el participio adjetivo puede remitir a la persona (ET, 10) o al cuerpo femenino (ELO,19); calificativo ambiguo, pues si bien es valorizante en la mirada fascinada de los hombres, no deja de tener ciertas connotaciones peyorativas (cf. DRAE : 2. f. Impudicia, liviandad) que pueden remitir a la mirada femenina, sobre todo la de la generación de las madres. Estas jóvenes « liberadas » aparecen como objetos del deseo pero también como seres peligrosos, como nuevos modelos de femineidad a los que los jóvenes no saben exactamente cómo hacer frente. Así, la vecina de Alberto pasa delante de la « barra » [grupo de amigos] del bar con una actitud desenfadada y provocante (« los grandes ojos burlones, profundos y fijos en nosotros », ELO, 19), sabiéndose deseada y gozando de la superioridad que ese estatuto le da; los torpes piropos de los jóvenes denotan su sorpresa y su incapacidad de enfrentarse a esta figura femenina de manera natural, pues siguen prisioneros de prejuicios y percepciones arcaicas de la mujer. Esa superioridad aparece a nivel narrativo, pues la joven, personaje secundario del cuento, asume la narración al inicio y final del mismo. En el final, es ella quien da cuenta del cruce de miradas con Alberto, y de la tristeza de éste pues ella está en ese mismo instante besándose y frotándose con otro hombre contra un muro. La *desenvoltura* recuerda, por contraste, que en la sociedad uruguaya, el cuerpo está como *envuelto* (literalmente en ropajes que esconden las partes más « provocantes »), atrapado en una red de convenciones, expuesto a la mirada reprobadora de la sociedad no bien se aleja de la senda trazada. Pero esta « desenvoltura » de las jóvenes no llega a alterar radicalmente los roles en la intimidad del acto sexual, como lo veremos más adelante.

La actitud de las mujeres del balneario ante la llegada de « la francesa » (la madre de Mónica, Josephine Le Duc, conocida como « Ninica ») es reveladora: todas la ven como una mujer liberada, peligrosa, cazadora de hombres (de maridos...). Por su belleza, su desparpajo (« se pasaba todo el día al sol, apenas cubierta por un reducido bikini que había suscitado los comentarios de todas las mujeres del balneario », ET,32), todas desconfían de ella, aunque no puedan reprocharle nada en particular; le atribuyen numerosos e infundados « chismes » (ET,22), comentan que « esas mujeres tienen amantes más jóvenes », y que « a veces los mantienen y todo » (ET,77, el subrayado es nuestro). Por ello la madre del protagonista le dice reiteradamente a su hijo Jorge que no debe frecuentar a Mónica y su madre:

« Esta mujer no me gusta. No deberías salir con ella ni con su hija. Tiene mala reputación. » (ET, 22).

Es la madre también la que increpa al hijo por haber pasado dos horas encerrado en su cuarto con Mónica: normalmente ambos jóvenes debían haber ido al cine (a ver *El puente sobre el río Kwai*); sin embargo, es otro frágil puente el que van a construir durante

de ses formes, la finesse de ses mains, de ses jambes et de ses chevilles, s'allient merveilleusement à sa démarche aisée et donnent beaucoup de grâce à son allure. En prenant de l'âge, la femme uruguayenne a toutefois tendance à perdre sa ligne svelte de jeune fille. Être bien en chair est d'ailleurs considéré comme un signe d'excellent santé. » (Albert Gilles, *L'Uruguay. Pays heureux*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1052, p.77).

esas horas: mientras en la planta baja de la casa el padre discute de política con un conocido, Don Ramón, ambos jóvenes tienen una relación sexual y Jorge descubre la « experiencia inolvidable de un mundo jamás experimentado por [él] » (ET,20). Más tarde, durante la cena, la madre le reprocha su actitud y sospecha lo que ha pasado:

« Mi madre no dejaba de mirarme. ‘Estuve haciendo compras, acabo de llegar y tu padre me ha dicho que Mónica se pasó como dos horas en tu cuarto. No me gusta eso. (...) No es por nosotros, por tu padre o por mí; es por los demás. Imaginate, estaba Don Ramón con tu padre. ¿Qué habrá pensado?’ » (ET,55, el subrayado es nuestro).

Ante las evasivas de Jorge, la madre termina subiendo al cuarto después de la cena, « como si buscara el dato que le faltaba para convertir sus preocupaciones en certezas » (ET, 57). Ese indicio lo encontrará finalmente en un bolígrafo « abierto » tirado por el suelo -pues Mónica estaba escribiendo una carta cuando un cruce de miradas llevó a Jorge a comprender que ella le daba su tácita autorización para pasar al acto-. El bolígrafo abandonado -que la madre castradora observa con detenimiento antes de cerrarlo- resulta doblemente simbólico: por su dimensión fálica y porque el acto sexual se produce cuando Mónica está escribiendo una carta a su padre; de ese modo el protagonista resulta un *objeto de sustitución*, algo que adelanta ya el título de la novela, que hace del protagonista un mero « testigo ».

Las inquietudes de las madres son múltiples: que mujeres liberadas como Ninica les « roben » a sus maridos; que se acuesten con sus hijos y causen su perdición; que al no ocuparse de sus propias hijas hagan correr a sus hijos varones el riesgo de dejarlas embarazadas forzándolos al matrimonio. En todos los casos, la presencia femenina « exógena » socava las estructuras existentes, introduce un peligroso desequilibrio en la pareja y/o la familia y por ello se hace todo lo posible para aislarlas. Por su parte, los consejos de la madre del protagonista vienen a compensar la supuesta negligencia de Ninica, que no se ocupa como debería de proteger la virginidad de su hija¹².

La presencia materna es recurrente. El primer relato de *En la orilla* está literalmente enmarcado por la madre: en el *incipit* se asoma a la ventana para solicitarle al hijo que no regrese tarde, pretextando la posible inquietud paterna: “Por Dios, Alberto! no vengas muy tarde. No hagas sufrir a tu padre.” (ELO, 9). En el *excipit*, antes de acostarse, la última acción de Alberto, que regresa tarde y tristemente a la casa (pues acaba de ver a la vecina por la que siente atracción pero que no se atreve a abordar en brazos de otro) es « [apagar] la luz del frente que [su] madre deja siempre encendida hasta que [él vuelva] » (ELO, 32).

La presencia de las madres no sólo se da en lugares estratégicos del texto, también tienen un peso importante en la acción: la madre de Alberto que se asoma a la ventana para perseguir con sus « últimas recomendaciones » al hijo encarna la censura y la represión; sólo antes de perderla de vista, después de « [doblar] la esquina », puede el joven « [sentirse] libre » de esa pesada dominación (ELO,9). Como una figura tutelar, la madre vigila al hijo varón para permitir así la reproducción del orden social. Del mismo modo, Jorge observa que « Mi madre se sentó en el mismo sillón en que había estado sentada Mónica » en los instantes previos al acto sexual (ET, 57). Si esta actitud castradora resulta un fardo para los jóvenes, la ausencia de la madre es menos soportable aún, como lo muestra el drama de Lorenzo, uno de los jóvenes que se reúnen habitualmente en el bar:

¹² El lector se enterará más tarde de que finalmente es Ninica la engañada, pues el hombre al que ama y por el que estuvo dispuesta a abandonar a su marido la manipula, al ser también amante de su hija, lo que conduce a Ninica cuatro años más tarde a suicidarse al volante de su coche.

« Mi madre se fue de casa. Sí, te lo confieso, se fue... se fue con otro. Parece un folletín, ¿no?, pero es así. » (ET, 29).

El dolor es tal que Lorenzo se deja golpear brutalmente por uno de sus camaradas, como si el engaño de la madre mereciera que el hijo fuera castigado.

El control materno se complementa con la experiencia prostibular, que permite la canalización de la sexualidad masculina (pre y post-matrimonial) y que responde a esa idea según la cual la sexualidad del hombre exige una práctica más recurrente.

Si bien estos esquemas permanecen vigentes en los 60, hay numerosos elementos que entran en contradicción, y la contención de la libido choca con diversas prácticas que trae la modernidad, mediante una liberalización progresiva de las costumbres (véanse las referencias a bares, discotecas y clubes nocturnos en *El testigo*). Otro ejemplo de esto son las referencias ya citadas a las nuevas figuras femeninas y su carácter inquietante, por la iniciativa que parecen tomar en algunas ocasiones¹³; sin embargo, en cuanto se produce el verdadero encuentro entre los cuerpos masculino y femenino, los papeles tradicionales de unos y otros reaparecen, y el hombre retoma la iniciativa. La relación sexual de Jorge y Mónica en el cuarto de aquél, es descrita exclusivamente a través de las acciones del joven, como lo muestran las formas verbales utilizadas: « me levaté y comencé a besarla » (ET,11); « mi propia turbación al inclinarme sobre ella, besarla, levantarla de su sillón (...), ir echándola en la alfombra (...) para desprenderle, uno a uno, los botones del buzo que dejarían descubiertos los pechos sueltos, para abrirle la cremallera de su pantalón con dedos torpes, con las manos que recorrieron sus muslos una y otra vez. » (ET,21, el subrayado es nuestro). No hay ninguna iniciativa por parte de la joven, ninguna reacción, podría tratarse de un cuerpo muerto o de un maniquí; Mónica no pronuncia en ningún momento una palabra, sus sentimientos y percepciones permanecen impenetrables para el narrador-protagonista y por lo tanto para el lector.

Por otra parte, esta elusiva descripción del acto sexual manifiesta la presencia de ciertos tabús: para empezar, la descripción del acto mismo está ausente, y ciertas partes de la anatomía (el pene, la vagina), cuya centralidad en el acto sexual resulta ocioso señalar, están igualmente ausentes del relato. Por si fuera poco, la elipsis del acto sexual es doble, pues ese supuesto *debut*¹⁴ aparece dos veces en la novela: en las primeras páginas, el narrador lo evoca de este modo:

« me levaté y comencé a besarla, acaparé el exclusivo galardón obtenido en una nueva vida de hombre, improvisada, casi sin quererlo, sobre la alfombra de mi dormitorio. » (ET, 11).

De este modo, a la manera del cine hollywoodiano, tras los primeros escauceos amorosos (« comencé a besarla ») se produce una elipsis mediante la cual se pasa no tan siquiera a la situación post-coital sino a las consecuencias íntimas que tendrá tal acto para el narrador (« acaparé el exclusivo galardón... »). En la segunda ocasión, la elipsis se

¹³ Tal es el caso de Mónica en el reencuentro con el narrador cuatro años más tarde de su primera y única relación sexual. La joven, con algunas copas de más, toma la iniciativa en el asiento trasero del coche conducido por su madre: « Mónica, algo tomada, me besa en la boca, indiferente a su madre. Ríe al ver reflejados en el espejo retrovisor, los ojos empapados en lágrimas de Mónica, me acaricia la pierna (...) » (ET,43).

¹⁴ « Debutar » y « debut » son los términos utilizados habitualmente en el habla rioplatense para remitir a la primera experiencia sexual masculina. Decimos « supuesto debut » pues no queda claro si se trata de una primera relación para ambos; Jorge ha tenido probablemente relaciones con prostitutas; en cuanto a Mónica, el lector se enterará posteriormente de su relación (¿consumada sexualmente?) con el amante de su madre.

produce tras la apertura de la cremallera (ET,21) y las caricias a los « muslos », para pasar luego al momento post-coital: « ella (...) se arregló rápidamente la ropa y el pelo » (*idem*).

La actividad sexual fuera del prostíbulo (en el caso del hombre) o del matrimonio (en el de la mujer) constituyen transgresiones a las normas. Del mismo modo, el rechazo del adulterio femenino es total: lo manifiestan las mujeres que denigran a Ninica (pero no al hombre que se acuesta con ella, amigo de la familia); lo manifiesta dolorosamente el hijo cuya madre ha abandonado al padre para irse con otro (ELO,29); lo expresa la propia mujer adúltera que necesita justificarse: el recorrido por bares y clubes nocturnos de Ninica, Mónica y Jorge (hilo conductor de la trama de *El testigo*) se explica porque Ninica está buscando a su antiguo amante para que éste le diga la verdad a su hija y para que ésta pueda repetírsela a su vez a su padre (ET,24). Ninica trata así de limpiar su reputación de mujer *ligera de cascos* (pues su hija la había descubierto *in fraganti* con su amante años antes), para hacerle comprender a Mónica que ese amante es el hombre de su vida; lo que Ninica ignora aún es que ese mismo hombre ha seducido a su propia hija. El adulterio femenino parece la ruptura mayor dentro del orden de esta sociedad: en *Con cierto asombro*, Susana termina confesando vergonzosamente a Raúl su infidelidad con Ricardo (doblemente transgresiva, pues Ricardo era empleado en la empresa periodística de Raúl).

El sexo y lo político

La asociación de estos dos términos, que en nuestras sociedades postmodernas resulta banal por la sobreexposición mediática de los políticos, puede sonar anacrónica para hablar del Uruguay de los 60, en el cual nada más alejado de la política que el sexo. Las esferas pública y privada se mantenían intocadas, o en todo caso la vida privada de los dirigentes no llegaba a aflorar al conocimiento público a través de los medios de comunicación. Sin embargo, la narrativa de Aínsa de estos años muestra que los cambios que se están produciendo en uno y otra no son ajenos entre sí. En menor medida en los cuentos de *En la orilla*, más claramente en las dos novelas, se tejen relaciones entre ambos polos, y en particular en *Con cierto asombro*, lo que sin duda se explica por el hecho de que la redacción de esta novela se produce cuando se ha agravado la crisis económica, financiera y política en el Uruguay, han tenido lugar las elecciones de 1966 y ha llegado a la presidencia Jorge Pacheco Areco¹⁵.

La crisis del sistema político bipartidista, la confusión generada por la multiplicación de alianzas, de *cambios de chaqueta*, la pérdida de peso de los clubes políticos que « compraban votos » otorgando cargos públicos o favores, el descrédito progresivo de los políticos, la desconfianza de la población respecto a los partidos « tradicionales » (Blanco y Colorado) para resolver los problemas generados por la globalización capitalista (crisis del sistema productivo y desempleo, quiebras fraudulentas de instituciones bancarias y fuga de capitales...), la falta de alternativas claras desde la izquierda, van generando un clima enrarecido, y favorecen el advenimiento de los militares al poder a inicios de los 70.

La narrativa de Aínsa resulta un buen barómetro de estos cambios que estaban en el aire. De manera tangencial en *En la orilla*, algo indirecta en *El testigo*¹⁶, más radical en

¹⁵ Vice-presidente electo en 1966, ocupa el lugar de Oscar Gestido cuando éste fallece en diciembre de 1967.

¹⁶ *El testigo* es una novela que ha sido reiteradamente situada dentro de ese subgénero de la « Literatura de balneario », tal como lo « bautizó peyorativamente Benedetti » (H.Verani, 38). También podría entrar en esa rúbrica *Con cierto asombro*, al menos parcialmente (pues una parte importante de la acción tiene lugar en un balneario cercano a Montevideo). A nuestro entender esta clasificación es poco operativa, y da cuenta de un aspecto relativamente secundario (la localización de las historias narradas). En el caso que nos concierne, si bien algunos rasgos de la « literatura de balneario » están presentes (« la frivolidad de jóvenes desencantados que se aburren confortablemente en balnearios de moda », « el hastío y la alienación afectiva », « la incomunicación y el desasosiego tributarios de Cesare Pavese, la cinematografía de Antonioni y la *nouvelles*

Con cierto asombro, sexualidad y política van a imbricarse y dibujar la silueta de un Uruguay en pleno desmembramiento. Veámoslo con algunos ejemplos concretos.

En el segundo relato de *En la orilla*, titulado «Hugo Martínez», el narrador da cuenta sintéticamente del recorrido del personaje epónimo, con quien compartió las aulas en el liceo y con el que se vuelve a cruzar algunas veces en los años posteriores. Joven rebelde y carismático en sus años liceales (organiza huelgas contra la invasión de Guatemala en 1954), Hugo seduce por su facilidad de palabra. Su retrato es el del típico arribista: estudiante de derecho (condición *sine quae non* para hacer política en los partidos tradicionales), militante estudiantil, oportunista («tenía [para las elecciones de 1958] sus cartas apostadas a cualquiera de las posibilidades: ganaba en los dos juegos», ELO,45), digno heredero de su padre (que también hace política), hace funcionar los clásicos engranajes de la política uruguaya, en particular el *amiguismo*¹⁷. Paralelamente a la descripción de este ascenso político, el narrador muestra cómo su carisma está vinculado también con su cuerpo: el narrador cita la opinión de una joven liceal, Laura, que lo define, suspirando, como «Un ‘churro’ bárbaro¹⁸» (ELO,38); esta misma Laura será su novia años más tarde y, según el propio Martínez, «la única persona que por ahora me ha podido dominar» (ELO,43). Aunque la pareja sigue junta durante varios años, en un clásico noviazgo a la uruguaya¹⁹, la prioridad que le da el protagonista al ascenso político por encima de la vida afectiva lo lleva a cambiar de pareja. Así, un empleado municipal le habla al narrador con admiración de Hugo Martínez, diciéndole que es un «tipo extraordinario», «[un] tipo de carrera», que no sólo «está trabajando como un loco por el partido» sino que «además está por casarse con la hija de uno de los Concejales.» (ELO, 47-48).

Se llega así al desenlace del relato, cuando el lector descubre que Martínez ha muerto (probablemente en un accidente de automóvil, algo sugerido por la velocidad con que el protagonista ha *hecho carrera*) y que el narrador comparte su vida con Laura, la ex-compañera de estudios y ex-admiradora de Martínez. De este modo, con leve ironía el espacio textual se transforma en el lugar del fracaso de estos políticos tradicionales; la muerte de Martínez es un nuevo anuncio profético del desplome del sistema político vigente, en el cual una élite se transmite de padres a hijos las riendas del poder.

La interpenetración entre sexo y política aparece con más fuerza en *El testigo*. La primera relación sexual entre Jorge y Mónica, en la planta alta de la casa de aquél, tiene lugar mientras en la planta baja su padre discute de política con un conocido. Como Jorge teme que el padre, receloso, suba a su cuarto, hará el amor no sólo en silencio, sino con los oídos alertas a los posibles crujidos de la escalera, anunciadores de la venida de un adulto. Esta situación hace que, en el relato, el descubrimiento del cuerpo de Mónica y del erotismo propio aparezcan como un contrapunto a la conversación en la cual se vierten una

vague francesa», H.Verani, *idem*), estos textos, lejos de quedarse en lo anecdótico, dan cuenta de los cambios de paradigma que se están produciendo en la sociedad uruguaya a todo nivel, y sería más pertinente relacionarlos con otros textos de la literatura hispanoamericana como *Tres tristes tigres* de G.Cabrera Infante u otras «nuevas novelas».

¹⁷ Uruguayismo que corresponde al «enchufe» peninsular.

¹⁸ Dos uruguayismos aparecen en este sintagma: «churro», que designa a una «Persona muy hermosa y atractiva», y «bárbaro» que, cuando remite a una persona, equivale a «simpático, comprensivo y solidario» (U.Kühl de Mones, *Nuevo Diccionario de Uruguayismos*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1993).

¹⁹ En el siguiente encuentro entre el narrador y Hugo, aquél le pregunta: «-¿Y Laura? ¿seguís con ella? (...) -Sí, qué remedio **me toca** -con una guiñada de complicidad me añadió- : Dice que quiere casarse conmigo.» ELO,45, en negritas en el texto).

serie de gastados tópicos. Pues el padre, típico representante de una clase media uruguaya liberal y batllista, está brindando su diagnóstico de la crisis y proponiendo su solución. La cual consiste en castigar a su propio partido votando al partido adverso:

« Yo creo que hay que dejar de lado esa tradición de familias de votar siempre lo mismo, y lo que hay que hacer, como gran cambio, es votar a los blancos... » (ET,21, el subrayado es nuestro²⁰).

Ahora bien, esta propuesta queda descalificada de múltiples maneras: por el punto de vista del narrador (quien apunta que su padre sigue « pontificando »), por el carácter timorato de la propuesta (el « gran cambio » no es más que la manida alternancia), y sobre todo por la inconsecuencia que hace destacar la escena, pues el mismo padre que propone « dejar de lado [una] tradición de familias » es el (torpe) guardián de esas tradiciones, en lo que concierne la moral sexual en particular. El fracaso del padre en este ámbito (pues los jóvenes están haciendo el amor *encima de su propia cabeza*, por así decirlo) destaca el carácter irrisorio de la solución política propuesta. La escena sintetiza las contradicciones de esas empantanadas clases medias, conscientes de la necesidad de cambios de fondo pero incapaces de asumirlos por miedo a perder sus (menguados) privilegios.

En *Con cierto asombro* esta relación entre política y sexo se prolonga de manera más radical aún. Toda la novela gira en torno a un episodio judicial: Ricardo está detenido, acusado del intento de asesinato de Marisa, su joven amante, quien se encuentra herida de bala y en estado inconsciente. Varias personas vinculadas a Ricardo (Mario, Carlos María, Alfredo, Maruja) se reúnen en un bar para concertar una defensa conjunta, testimoniando en su favor. Uno de los convocados es Raúl, propietario de la revista en la que trabajaban Ricardo, Mario y Carlos María²¹, y que acababa de cerrarla, dejando a sus empleados en una situación difícil. El lector se enterará en el correr de la novela de dos hechos importantes:

1. Ricardo se ha acostado con Susana, la amante y *mantenida* de Raúl;

2. Raúl ha sido testigo del intento de suicidio de Marisa que la ha dejado en estado de coma; esta tentativa se produce en el atardecer, en una playa a la que Raúl ha llevado a la joven con la intención de acostarse con ella y, sobre todo, de vengarse de la traición de Ricardo.

Raúl sabe pues que Ricardo no es culpable del intento de asesinato del que se lo acusa, pero calla por despecho, y sólo se verá obligado a confesar la verdad cuando Marisa salga del coma y explique lo sucedido a la policía.

Toda la novela gira pues en torno a Ricardo y a sus diversas facetas. Periodista, observador lúcido de la realidad, hombre de izquierdas pero condenado a trabajar para patrones vinculados con el poder²²; mujeriego, inestable, bebedor, Ricardo es la figura central y al mismo tiempo un personaje casi ausente, a cuya interioridad nunca accedemos, presentado exclusivamente a través de la mirada de otros. Vive solo, y tiene una relación puramente física con Maruja, su vecina, una mujer que « debía haber sido muy hermosa » pero que en el presente tiene « una gordura más fruto de un abandono general que de otra cosa » (CCA,

²⁰ Sobre este « gran cambio » ironizaba ya Carlos Martínez Moreno en *El paredón*, cuando el protagonista confrontaba el supuestamente revolucionario triunfo de los « Blancos » en las elecciones de 1958 con el triunfo casi simultáneo de la revolución conducida por Fidel Castro en Cuba.

²¹ El apellido de Raúl, « Geik », sugiere que el personaje está inspirado de uno de los hermanos Scheck, propietarios de el diario « El País » de Montevideo, de radios y de un canal de televisión –probablemente Eduardo Scheck (1925-2008), fundador de las revistas *Lunes* (1955) y *Reporter* (1961).

²² Por la concentración de los *mass media* en manos de la oligarquía local.

12). Maruja vive sola, pues su ex marido le ha sacado a su hijo; « triste borracha », « hembra absurda », es « como el pozo de aguas corrompidas al que tenía que descender obligadamente [Ricardo] cuando tenía la extraña sed que sólo esas aguas lograban aplacarle » (CCA, 17). En la relación con Maruja, Ricardo encuentra la posibilidad de vivir una sexualidad plena, sin límites, transgresiva, violenta y brutal por momentos. En ese *huis clos* aparece un « Ricardo oscuro » (CCA,38), salvaje, desligado de todas las convenciones y las trampas de la cotidianeidad. En Marisa, en cambio, Ricardo busca el entusiasmo de creer en algo, de vivir un amor *puro*, de lanzarse al compromiso político, de avanzar hacia la revolución. Cómo se compaginan ambas facetas de Ricardo, es algo que el lector no sabe, aunque una clave la da su amigo Alfredo, un profesor de historia lisiado con el que conversa a menudo en un bar. La lucidez de Alfredo muestra que la relación con Marisa *encarna* las contradicciones de la época; el activismo político de Marisa es sólo una manera de « [trasladar] al plano nacional su problema familiar », de rebelarse « ante el país » como una prolongación de la rebelión ante la madre (CCA, 186). Alfredo no tiene una respuesta definitiva, y se pregunta si Ricardo creía en todos esos embates juveniles de Marisa o si simulaba adherir a todo aquello para conservar el privilegio de « [acostarse] con ella » (CCA, 187). El final de la novela parece confirmar su hipótesis, pues Ricardo terminará casándose con Marisa comenzando así « un suave declive que tal vez sólo una conmoción grave del país podrá alterar. » (CCA, 241). De este modo la nueva vida de Ricardo aparece como una falsa solución, una especie de escapismo. La relación entre el cuarentón Ricardo y la postadolescente Marisa es evocada al final de la novela a través de la publicación de un edicto matrimonial y de los pensamientos de Maruja, que imagina a Ricardo caminando por las calles de su nuevo barrio (« el Prado », un barrio que es la quintaesencia de la decadencia uruguaya, con sus viejas casonas señoriales degradándose, pues la burguesía se ha trasladado hacia los barrios cercanos al río). De este modo, esta relación aparece como la metafórica encarnación del fracaso de la izquierda, concretamente el de la *Unión Popular* que pretendió en aquellos años conglomerar las fuerzas de izquierda para acabar con el bipartidismo pero que obtiene muy magros resultados en las elecciones de 1962 y 1966. Metáfora también de una especie de pacto del conformismo, de una continuidad que sigue siendo un movimiento descendente, un deslizamiento, una decadencia. Al término de este trabajo percibimos que las relaciones entre hombres y mujeres (afectivas, sexuales) resultan en la narrativa de Aínsa un revelador de las frustraciones y fracasos de un país y de una época. Son, a su manera, síntomas de lo que Mario Benedetti llamó con particular lucidez « el país de la cola de paja »²³.

Raúl Caplán
Universidad de Angers

²³ Este ensayo, publicado en 1960, fue un verdadero best-seller y tuvo dos ediciones ampliadas: la cuarta en 1968 y la novena en 1973.