

AMOR, EROTISMO Y PROSTITUCIÓN EN DOS NOVELAS URUGUAYAS (*SOMBRA SOBRE LA TIERRA*, DE FRANCISCO ESPÍNOLA Y *EVA BURGOS*, DE ENRIQUE AMORIM)

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ

Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

Prostituta, sociedad, literatura

El ejercicio de la prostitución representa “un vínculo asimétrico, donde el intercambio sexual es comprado o vendido con intervención del dinero” (Stolovtzky, 1987). Socialmente, la consideración de la prostituta se desenvuelve en dos vertientes: la más institucionalizada sería la que refiere a la mujer que ejerce el sexo como oficio remunerado y excluye, en principio, el placer. Julia Kristeva habla de un “goce problemático y protegido” del amante que frecuenta la prostitución, de modo que no resulta desestabilizador para la estructura social. La segunda posibilidad es la que se refiere a la mujer con vínculos sexuales libres y variados, una opción por el goce que escapa a un marco de control social y aparece como excepción inquietante. Este comportamiento sexual sólo se “ordena” con la maternidad, ya que, en cualquier sociedad, la madre cumple un papel básico de transmisora de los

valores sociales. Es, al decir de Kristeva, “garantía última de la sociedad, sin la cual ésta no se reproduciría ni conservaría su constancia de hogares normalizados” (Kristeva, 1988).

Stolovtzky establece la dinámica de la prostitución a partir de la “pulsión sexual” del prostituido sobre un “objeto sexual cosificado”, que es la prostituta, y explica su supervivencia en nuestras sociedades como resultado de la dicotomía entre las *buenas* y *malas* mujeres. La prostituta significaría la posibilidad de llevar a cabo prácticas sexuales diferentes a las que se realizan con la esposa, preservando a esta última de actos que *no quiere* y *no debe* realizar, y con ello la pureza necesaria a su función de madre.

Virgen primero –la novia–, la esposa es luego futura madre –la elegida para madre– y la maternidad viene a restaurar en ella la pureza original, rescatándola de la sensualidad. De paso, permítasenos sospechar el peso simbólico que el sufrimiento del parto pueda tener en esta purificación. La inocencia de la esposa debe cuidarse, entonces, con devoción. La figura contrapuesta a nivel simbólico con la madre es la prostituta, aunque esta oposición admite también sus matices y sus redenciones. Aun la perversión femenina, según la ve Kristeva “es inmediatamente legalizada cuando no paranoizada por la intervención del masoquismo: todos los desórdenes sexuales serán admitidos y considerados insignificantes, siempre que un hijo suture las heridas”. La dicotomía “mujer buena- mujer mala” garantiza al hombre una posición privilegiada, ya que con ambos tipos se establece una relación jerárquica de dependencia. La prostituta y la madre están vinculadas al varón mediante una relación de subordinación psicológica y económica. Este sistema de relacionamiento social pone al hombre a salvo del temor a la confrontación con la mujer como “otra” con iguales necesidades o deseos.

En la literatura rioplatense la mujer aparece en su papel de prostituta o adúltera sólo a fines del siglo XIX (Ludmer, 1996), sustituyendo el espacio que había tenido en la narrativa anterior, vinculado este a la idealización de la mujer en el hogar o a la heroína virgen. A propósito de esto Jean Franco¹ percibe la correlación de los lugares tradicionalmente asignados a las mujeres en la literatura y cultura latinoamericanas: “*el hogar para la madre, el convento para la virgen no madre, el prostíbulo para la prostituta y el cielo para la virgen-madre de Dios.*”

En el proceso de modernización de la sociedad uruguaya la prostitución constituyó “una institución válvula [...] que contribuía a preservar un orden matrimonial construido sobre una moral rigurosa en la que las esposas e hijas de los hogares decentes debían ser mantenidas en una virtual invalidez sexual” (Trochón, 1998). Si desde el cristianismo la prostitución podía verse como un mal necesario, y a la vez se la condenaba como lacra social, esto se traduce en un discurso esquizoide del que participa, como se verá, la novela *Sombras sobre la tierra* (1933), de Francisco Espínola. En todo caso, el estudio de Yvette Trochón nos enfrenta a un sector de la sociedad excluido, negado públicamente, rodeado de prohibiciones que recluyen a la prostituta en el ámbito del burdel. Este proceso de represión y control es

simultáneo al avance social y público de la mujer esposa y madre, así como a una cierta liberalización de las costumbres.

El mismo enfrentamiento de modelos especulares: la mujer decente y “la otra” como peligrosa alternativa, puede verse sin demasiadas sutilezas en el caso de las letras de tango, que abundan en historias de humildes muchachitas de barrio, cuyo pasado honesto se contrapone al presente de lujos, producto de la prostitución o del matrimonio por interés. Allí el enfrentamiento buena-mala se fortalece mediante el contraste económico y la oposición entre el pasado y el presente. El motivo de la muchacha pobre y linda que ha caído, se alterna con la *otra* imagen de mujer, que puede ser encarnada por la novia perdida o muerta –lo que ayuda a la idealización y la fijación del estereotipo– o la que es por excelencia la *buena mujer*: la madre.

Por qué hablar de prostitutas

Desde la década del veinte y hasta fines de los cincuentas puede situarse el período de esplendor del tango, época coincidente con la aparición de *Sombras sobre la tierra*, (1933) y *Eva Burgos*, de Enrique Amorim (1960). La figura de la prostituta, y la prostitución como forma de supervivencia y de ascenso social, se sabe, ocupa un lugar en las letras de los tangos rioplatenses. Puede entenderse como una preocupación del momento, asociada a la crisis económica y el deterioro social; máxime cuando esta manifestación musical nace y crece vinculada a sectores sociales marginados y clandestinos, y, muchas veces, a una condición denunciante. Idea Vilariño asocia a su origen prostibulario no sólo el lenguaje sino también el potencial carácter contestatario del tango: “Los antiguos tangos dichosos sobrellevaron letras [...] a menudo lunfardas que, según parece, se les imponían generalmente en el prostíbulo. Quedan pocas, pero quedan, muestras de esos textos de ingenuas, burdas, a veces graciosas alusiones sexuales. El florecimiento del tango en los prostíbulos, [...] fue motivo de escándalo para la sociedad «honesta» de su tiempo, que no se escandalizaba de arrojar a los arrabales y a la indigencia a buena parte de la población ciudadana” (Vilariño, 1965).

También la selección de la realidad mediante la materia verbal que es la novela, implica un punto de mira desde el cual colocarse: ver lo que otros no ven, rescatar un universo oculto, sórdido –que alcanzara una alta expresión en Roberto Arlt y en Juan Carlos Onetti– es una forma de tomar partido. Pablo Rocca destaca la opción por la figura de la prostituta en Enrique Amorim, como “uno de los mejores hallazgos estéticos, a la vez que uno de los mayores desvelos sociales” (Rocca, 1999). Eso se advierte en la novela *Corral abierto*, en los cuentos “De tiro largo” y “Las quitanderas”. Este último, de 1923, pasará a constituir, con alguna variante, el capítulo IX de la novela *La carreta* (1932).

En Francisco Espínola esa voluntad de elevar a condición literaria el mundo del Bajo es explícita, rescatar sus valores poéticos y la reivindicación de esa porción del mundo con la misma legitimidad que cualquier otra. En

Amorim resalta el carácter de denuncia social y económica de la prostitución organizada, así como de la degradación y necesidad que lleva a ella. En Espínola el resultado es la tristeza, en Amorim la desesperación. Las dos novelas escapan al escenario rural, pero no son novelas ciudadanas, sino que se manejan en esa zona fronteriza, suburbana, de las afueras de la pequeña ciudad. También la prostituta como figura literaria representa esa zona fronteriza entre el orden social y el desorden instintivo. Lo urbano es identificado con la decadencia moral, herencia de ese tradicional signo “cainita” de las ciudades, adonde fueron a parar los herederos de Caín (Génesis, 4) como lo explicita el propio Espínola en su novela.

Hablar de prostitutas, mirar a las orillas degradadas y oscuras de los pueblos está intrínsecamente unido al deseo de denuncia de la miseria material y moral de nuestras regiones. Por otra parte, la recreación literaria del prostíbulo como lugar marginal, muestrario de la miseria de la condición humana, emergente de las soledades individuales, mundo sórdido y primitivo, aunque a veces atendido con mirada piadosa que rescate la ternura o el humor, puede encontrarse en la literatura uruguaya de las últimas décadas, asociado a un propósito denunciante de la alienación y la miseria. El asunto no era nuevo en esta literatura (no lo es, desde luego, en ninguna literatura nacional) ni dejará de serlo nunca. Para mencionar, apenas, algunos textos narrativos destacados: el cuento de José Pedro Bellan, *Los amores de Juan Rivault* (1922), en el que las prostitutas aparecen por lo menos más sensatas que el ridículo protagonista, que requiere los servicios más extravagantes. Más tarde, revista *La vida breve* (1950) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti, en las que se revela un mundo decadente y sin redención, en el que las prostitutas son otros de los tantos personajes afectados por el deterioro moral. La prostituta y sus posibilidades de ternura aparecen en el cuento de Mario Arregui *Noche de San Juan* (1956). En la novela *Pepe Corvina* (1974) Enrique Estrázulas retoma el tema amoriniano del prostíbulo ambulante asociado a un paisaje semidesértico y un universo rural de predominancia masculina en el que campean la soledad y la insatisfacción.

En las novelas de Espínola y Amorim emerge el rescate nostálgico de esos micromundos rurales o suburbanos destinados a desaparecer, que reclaman al narrador el testimonio de época y tipo humano. El deseo de mostrar el prostíbulo de campaña, el vínculo humano que la prostitución puede generar en esas pequeñas sociedades, la dualidad entre el primitivismo y la sensibilidad que esconden esos seres, es clara en *Sombras sobre la tierra* y ya aparecía en los cuentos de Amorim antes mencionados. Parece haber una frustración en la génesis de las novelas, que se articula en un juego bipolar entre denuncia y nostalgia.

Alcances del realismo

Si atendemos al problema de las herramientas narrativas utilizadas para dar forma a la creación, advertimos la tendencia realista de ambas novelas, lo que se corresponde con la posición privilegiada que ha cumplido

históricamente el realismo en la literatura de preocupación social. *Sombras sobre la tierra* se inscribe dentro del marco del realismo, aunque enriquecido por una visión psicologista e interiorista de los personajes, desde que la trama de la obra se intercala, por momentos, con visiones alucinadas de los propios personajes, sueños, recuerdos, referencias intertextuales, que le dan al relato una amplitud mayor. Es una creación de factura genuinamente novelesca si entendemos la novela –como postula Mijail Bajtín– en tanto género abierto a voces diversas y a su pretensión de ofrecer un corte de la realidad en un momento dado.

En cuanto a Amorim, desde sus inicios se vincula al realismo canónico del siglo XIX. Este se mantiene como opción estética, aunque registra diversas variantes y evoluciones. Como ya se ha advertido en varias ocasiones, algunas de sus obras permiten ubicarlo al borde de un realismo mágico (Rodríguez Villamil, 1988), pasando por una etapa de acercamiento al realismo socialista, para alcanzar una representación del mundo cercana al expresionismo, que cultiva la nota exagerada y grotesca. Rocca delinea su trayectoria estética a partir de su vinculación al Partido Comunista en 1947, que consolida una tendencia a cultivar “la nota social, transformándose –su literatura– en firme denuncia y poco disimulada prédica política”. Esta clara posición ideológica que asume Amorim, en una época en que el arte inspirado en la prédica marxista ya tenía un largo camino recorrido, por lo menos desde que Lukács enuncia, en *Problemas del realismo* (Lukács, 1966) que “la meta de todo arte es proporcionar una imagen de la realidad”. Las experiencias del lector se verán, entonces, ampliadas y profundizadas por la obra de arte. Ahora bien, la comparación con la realidad que el escritor marxista propugnará debe posibilitarse en el plano inconsciente y no aparecer explicitada en la obra. La propaganda debe surgir de la lógica de los hechos plasmados y no ser mera manifestación subjetiva de la opinión del autor. Por otra parte, el arte socialista debe proponer nuevas leyes que anulen o modifiquen los postulados vigentes acerca de la realidad.

En *Eva Burgos* el autor asume, por momentos, el juicio explícito sobre la realidad a través de la voz del narrador o de un personaje. De la aventura de la protagonista se desprenden las desgraciadas consecuencias que derivan de un origen social desfavorecido. Pero no hay en la novela una propuesta de cambio social, una posible salida colectiva. La única salida es la aniquilación del personaje, que resulta un engranaje en un sistema ajeno a las necesidades de los hombres. La “persona” es inaprehensible, los personajes carecen de una identidad sólida, se elaboran en base a manifestaciones sociales, lo cual aumenta su eficacia didáctica. La intimidad sólo se asoma en escasos diálogos privados que nos aportan fragmentos de “historias”.

Notas a *Sombras sobre la tierra*

Antecede a esta extensa historia una cita de San Lucas que induce una línea de lectura: el autor se posiciona en una cosmovisión cristiana y se

introduce en el tema del sufrimiento humano. Alvaro Figueredo ha estudiado el título en relación a la importancia que tienen las luces y sombras en el relato, sustentada en una concepción dualista así como refleja una tendencia en Espínola a la nocturnidad de raíz litúrgica: la noche que es capaz de engendrar la luz (Figueredo, 1974). Las sombras proporcionan un mundo umbrático, de materia difusa, a lo que podemos agregar un anhelo de desmaterialización como forma de superar el conflicto espíritu-materia. En este sentido es revelador el poema de Pedro Salinas² que Figueredo pone en relación intertextual con el título.

La apertura de la novela nos coloca frente a un escenario determinado desde las primeras palabras, mundo de “ranchos” “entre yuyos y guijarros”. El espacio escogido es apartado y desmerecido, correspondiendo a los seres que lo pueblan. El lugar de la prostitución implica marginalidad, suburbio, deshecho; caracterizado, no sólo por la pobreza sino también por la fealdad: “Casuchas bajas, algunas. Otras, ni eso. De ladrillo, de barro, recompuestas con latas y madera”. En otro sentido, el lugar representado es llamado “el Bajo”, y ya en las primeras líneas se va acercando mientras “tuerce a la derecha y sigue descendiendo”. La idea del descenso del pecado no es novedosa, la ampara una antigua tradición hebreo-cristiana. Una de las oposiciones más marcadas en la novela es la que se da entre “el bajo” y “el centro”, que no obstante escapa al maniqueísmo bueno-malo; el bien no se halla en el orden burgués que desperdicia “los mejores años” en nombre del honor y la previsión del ahorro. Como tampoco el Bajo es solamente el canto al instinto o a la vida natural de los de abajo: “Esto asquea. ¡Este pagar e irse, este saldarlo todo con cinco reales o un peso!”. Es el lugar donde los mozos se desprenden de “las ansias”, un “vaciadero” adonde van simplemente a apaciguarse. La oposición se invierte permanentemente y el Centro es también el mundo vacío, “Caín de todas las ciudades”, símbolo de las malas y bajas cualidades del hombre; así como el Bajo puede ser “un refugio”, que emerge románticamente en la noche y el lugar privilegiado del verdadero amor.

El narrador juega con esas oposiciones también frente a la figura de la prostituta, que aparece capaz de amar en la medida que ha renunciado al placer (toda una concesión a la construcción cristiana que opone amor a deseo y una forma de lidiar con la moral burguesa, sin herirla de muerte): “El sentimiento sexual se atenúa en la prostituta. Cuando el amor nace en ella es más desinteresado que el de allá arriba. Porque más que a su hombre, es *al alma* de su hombre lo que abraza quien vive «vendiendo la vida», como dicen aquí. Y no puede afirmarse que este amor es menos duradero. Mujeres de otra condición sienten seculares mordazas cada vez que piensan en tales cosas.” Consolida el relato la dualidad cuerpo-alma; mujer buena-mujer mala, simplemente invirtiendo los términos.

Una perra, no en vano llamada “Milonguita”, funciona como testigo de los acontecimientos y recorre toda la obra uniendo situaciones y lugares. Según Figueredo, es testimonio de la noche, en la medida que el perro es el

“celador de las sombras”. Pero la figura contiene otras lecturas posibles: es hembra, recorre la noche deambulando sin rumbo, no posee un hogar fijo, quizás una repetición simbólica de la prostituta, que también es “perra” en el lenguaje popular. También es significativo el nombre, que introduce al lector en un determinado universo cultural. Milonga es una voz africana que, además de designar una composición musical, designa el ambiente nocturno del cabaret y denomina a la mujer de vida airada (Vidart, 1967). Por lo tanto refuerza esa relación con las mujeres del Bajo que, significativamente, cuidan celosamente la castidad de la perrita.

El texto propone una relación con el ambiente del tango aun desde el mecanismo de la cita, que repite y refuerza temáticamente el asunto central. Un borracho canta en un boliche los versos de “Yira, yira”, tango que trasciende el lamento por la suerte de la prostituta, para convertirse en una verdadera queja existencial de raíz social. Rabia y resignación dominan esta letra de Enrique Santos Discipolo que predica la desesperanza en ninguna forma posible de solidaridad y denuncia el individualismo más asfixiante. “Yira, yira” pone en juego el tema de la prostitución y sus causas sociales y económicas, plantea el tema de los desesperados sin remedio, y va más lejos dejando la responsabilidad final de la desdicha en un destino ensañado en el sufrimiento, que trasciende al hombre y que no tiene más explicación que “cuando la suerte que es grela”.

Otro recurso iterativo en Espínola consiste en poner en boca de personajes, generalmente pobres, frases que no tienen relación directa con los acontecimientos pero condensan toda una filosofía, funcionan como sentencias. Por ejemplo, en las primeras páginas una frase casual, dicha por un personaje anónimo, induce a una valoración moral y refuerza un cierto nihilismo, iluminando el relato: “La plata *tampoco* trae la felicidad”. En ese cuadro, el primer personaje femenino identificado es Margarita, bella como todas las prostitutas de Espínola: “Una mujer delgada y rubia en cuyo rostro mariposean las sombras”; su tipo físico apoya la tendencia angélica que irá creciendo en la novela hasta postularse su santidad. Margarita es la encarnación de la bondad. En consonancia con esto aparece vestida de blanco con un largo traje y es llamada “muchacha”, lo que acentúa la inocencia y juventud. Esto contrasta con su oficio, lo que pone en juego la falsedad de la apariencia: ¿Margarita parece pura y no lo es? ¿o el hombre debe ser capaz de reconocer la pureza aún allí, en el prostíbulo? Espínola lleva esas paradojas del cristianismo hasta sus últimas consecuencias. El tango de fondo resalta esa duda: “Verás que todo es mentira”. El propio epígrafe que abre la novela amplía su significación si lo leemos en esta clave –las palabras de Jesús al entrar a Jerusalén– cuando plantea el problema de la verdad escondida y la incapacidad del hombre para descubrirla: “¡Si entendieras, siquiera, en este día, lo que te puede dar paz! Pero ahora eso te está escondido y no puedes verlo”. (Lc, 19, 42–43)

El nombre de Margarita sugiere sencillez, connota blancura y puede tener una reminiscencia goethiana en su doble significación de inocencia y

caída. Norah Giraldi demuestra la importancia de esta figura femenina en la obra, a la que identifica con el amor absoluto e imposible y, por puro, desdichado (Giraldi, 1974). El amor ideal no se realiza en la novela, se propone a la distancia. Margarita es la que, por amor, llega a la muerte. Lleva el don de sí, la ofrenda cristiana hasta sus últimas consecuencias: ofrece su cuerpo a Carlín, joven deforme, repudiado por su fealdad, como muestra del verdadero amor (ágape) opuesto al eros, que trasciende la materia y el goce propio.

El dormitorio de Margarita, que tiene algo de celda de claustro, está despojado de cualquier detalle obsceno, antes bien, presenta un cuadro de San Isidro (el santo labrador, protector de los humildes), “cuyo arado guía un ángel resplandeciente”. Margarita, que ama sin embargo no es amada. Y todas las prostitutas, en la novela, creen en el amor, leen novelas de amor, este es el tema por el que transcurren sus conversaciones. Juan Carlos se acuesta en su cama sin deseo; es la amiga, la hermana, la mujer “buena” que no puede desearse, porque el deseo amoroso debe contener la antítesis bien y mal. Es la víctima sacrificial, que muere para expiar los pecados del Bajo, quizás para posibilitar la redención de la Nena que, en su velorio, es “captada” por el mensaje de Dios.

La figura de la Nena es más compleja y puede considerarse que reúne todas las contradicciones del héroe. Se contraponen permanentemente al personaje de Olga, joven de buena familia, representante de la moral conveniente, buena e inocente, aunque no tonta. Ninguna figura femenina está desmerecida en Espínola, antes bien hay una tendencia a la idealización de la mujer, un homenaje a la belleza exterior y un respeto por el misterio interior. La piedad con que el autor contempla a los hombres se transforma, en el caso de las mujeres, en verdadera devoción. El tratamiento del cuerpo, incluso, es delicado, y es oportuno contradecir aquí la opinión de Zum Felde respecto a que Espínola no ahorra “ningún detalle brutal o repugnante” en relación a lo sexual (Zum Felde, 1985). Hay pudor en estas mujeres “públicas” que no pueden desnudarse frente al médico, como lo hay en Amorim cuando *Eva Burgos* “cumplía el rito de desvestirse chispeada de quejas”. Es este un verdadero detalle de humanismo en el autor, ya que existen antecedentes literarios de ignorar el pudor tratándose de seres pobres o ignorantes, como da cuenta José P. Barrán en su *Medicina y Sociedad en el Uruguay del 900* al referirse a la literatura médica (Barrán, 1993). No hay impudor en el lenguaje, más directo que el de Amorim, pero aun evitando nombrar partes íntimas del cuerpo y refiriéndose al acto sexual siempre de manera poética.

Hilia Moreira refiere ciertos “lugares comunes” para el tratamiento artístico del amor en la tradición occidental, de los que nos valdremos para considerar el valor simbólico del personaje de “la Nena”; algunos de los cuales serían: a) La asociación de la amada, simultáneamente, con lo mejor y lo peor, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo abyecto; la mujer que es “madre” y “prostituta”; b) La libertad del amante para desplazarse, desde su identidad social y sin misterios, hacia “otro yo”, descentrado, desconocido para los

demás y para sí mismo (Moreira, 1995). Este segundo “lugar común” importa en virtud de la doble vida de Juan Carlos, así como del amor como opción que saca al hombre de su lugar para proyectarlo al mundo del desorden social y el descontrol vinculado a lo instintivo. En cuanto al primer punto resulta muy notorio en la novela, y es presentado con plena conciencia de su contradicción. La elevación de la amada está dada, en primer lugar, por su belleza, de la que el narrador da cuenta desde múltiples puntos de vista. Consideremos el de un cliente ocasional del que se expresa su “pensamiento”: “esta mujer es más hermosa que todas las que ha visto”, con su “pelo negro derramado sobre los hombros”, y su “mirar tan dulce”. El episodio revela otras contradicciones en el mundo representado que llevan en su interior los personajes ficcionados. Aquel hombre, deslumbrado frente a la belleza increíble de la Nena, por un lado: “¡Qué lujete –piensa emocionado–, andar con una mujer así!”. Pero, por otro, desea escondidamente, en su interior, a la hija del capataz. La pasión aparece unida al resentimiento de clase, la afirmación viril debe ser dominio y ejercicio de poder: “Si uno pudiera llevarse a un cuarto así a la hija del capataz Echagüe”. La prostituta vuelve a sustituir a la mujer real, a quien no se puede tener por causa de las convenciones sociales o de los intereses económicos imperantes. El Bajo aparece en toda su miseria –aun con su acogedor cuarto iluminado de celeste y sus prostitutas delicadas y bellas– revelándose como vaciadero de pasiones: “Además, después de gozar dan ganas de irse–piensa este hombre–. No se sabe por qué, pero dan ganas”. El narrador sólo puede darnos los encuentros con las prostitutas unidos a un erotismo triste y resignado, que devienen finalmente en culpa y vacío.

Pero la Nena representa también *lo más alto*, es idealizada en su belleza, es amada; es la imagen de la madre muerta, a cuya figura el protagonista está atado. En ese sentido representa la posibilidad perfecta de cierre del círculo edípico: la madre ha de ser deseada a la vez que prohibida, porque pertenece a otro hombre. Es la madre “buena” en cuanto da y es la madre “mala” en cuanto niega. Esta conciencia de ajenidad y distancia se forma en la medida en que se adquiere la noción del otro como alguien diferente a mí, en tanto se opone a mis deseos. Desde esa fantasía construida en la infancia la aspiración al amor arrastra esa dualidad inconformable: el objeto amado es tan deseado como repelido.

La amada es sometida a la humillación, es degradada, golpeada, insultada, pero una y otra vez resulta incomparable. Si Margarita es un ser inverosímil, Nena es un personaje de espesor más realista. Acepta la humillación porque esa violencia es para ella una prueba de amor, la expiación de su condición. El narrador interviene en el relato, en varias oportunidades, para informar al lector sobre esas prácticas de sometimiento violento, las marcas que implican dolor con las que las prostitutas sellan sus matrimonios en el Bajo. El masoquismo se convierte en una forma posible de redención. La Nena reúne amor y deseo, pero esa unidad debe vivirse con culpa y conflicto: “Nena, Nena, ¿por qué serás una prostituta? –dice Juan Carlos”.

Un episodio digno de considerarse al respecto es el de la gestación del hijo, el clímax del relato. El deseo de un nacimiento redentor, capaz de removerlo todo y redimirlos a ellos mismos, sus diferencias y miserias, se enuncia explícitamente. La Nena es la elegida porque se parece a la madre, “es” la madre. (Dentro de la obra aparecen explícitamente ecos del *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, que el protagonista recuerda e integra reproduciendo esa identificación mujer amada-madre muerta). La unión sexual alcanza en este punto su expresión más cercana al éxtasis, que se refuerza con el deseo del hijo en “el frenesí de la posesión”. La escena se desarrolla al aire libre y en contacto con la tierra madre, lo que reafirma la pureza primigenia de ese instante. El protagonista oscila, repitiendo el mecanismo que lo impulsa en toda la obra, entre la fe y la resignación. El episodio se cierra, como la novela, con una débil luz de esperanza sobre el escepticismo: “Nena, Nena, ¡estamos acorralados! ¡Sólo esto es santo y puro!” La máxima pureza, el camino de la santidad, es la posesión de la prostituta que redimirá su “vientre mancillado” gracias a la maternidad.

En alguna medida el radicalismo cristiano de Espínola exige del hombre la perdición de sí mismo, hasta el extremo de su caída moral, el vaciamiento de sí mismo, el alcanzar su condición de nada, su miseria; en el sentido que Mateo dice: “Bienaventurados los pobres de espíritu”, lo que no son nada, porque sólo los pecadores –y los desheredados de la Tierra– están en condiciones de recibir a Dios.

A propósito de *Eva Burgos*

En la estrategia narrativa (e ideológica) de Amorim, la prostituta de *Eva Burgos*, personaje epónimo, es elegida por su valor “ejemplar”: la venta del propio cuerpo es un símbolo externo de una realidad más grave –y más generalizada– de la alienación que supone la lucha por la subsistencia. Eva interesa a Amorim en su condición doblemente marginada: en cuanto mujer –sometimiento implícito a la sociedad patriarcal– y en cuanto prostituta –estigmatizada por la moral burguesa–. La novela se detiene a considerar, por ejemplo, los pasos que llevan a Eva a la prostitución y el narrador se encarga de enfatizar el desasimiento familiar y económico, así como la presión social que recae sobre ella dada su posición degradada y su belleza fatal. La “caída” moral es empujada tanto a partir de su condición de huérfana y pobre, como por su irresistible atractivo que el prejuicio burgués asocia a la entrega al placer. Eva está predestinada a la prostitución por un doble condicionamiento económico y moral; no puede encontrar otro trabajo: “Las dueñas de casa siempre me creyeron una de éstas”.

El comienzo de la novela sienta las bases de los caracteres y pretende explicar las conductas. Como los protagonistas aparecen en una escena de amor, la novela se desarrolla a partir de esa “situación inicial” perfecta y armoniosa –de la que parten las leyendas y los cuentos tradicionales– y a partir de la cual se suscitarán las desventuras y alejamientos. Ese comienzo

es un punto de referencia que marcará progresivamente la imposibilidad de volver a él.

Ya la primera línea de la novela nos ubica en un espacio cargado de connotaciones, un lugar de estrecha proximidad como es la cama. Ésta puede considerarse un símbolo en estas primeras páginas recogiendo una tradición que le asigna un valor materno, un deseo de ser acunado, una aspiración de deseo pasivo, antiexistencial, de sueño protector. Una recurrencia en la novela es precisamente la carencia de una cama para Eva, que resulta también el motivo de la humillación que le impide, en principio, ser amada, y marca la primera distancia personal. Para olvidar la turbación que le produce su cuerpo, Carlos Pando “necesitó recordar que Eva dormía en el suelo como los perros, cambiando de lugar cuando llovía. No quería recordar nada más”. De esta manera aleja los fantasmas del amor, en cuanto bloquea la idealización. Al contrario de Espínola, para quien la degradación del objeto amado intensifica la compasión y alimenta el amor, en Amorim oficia de distanciamiento.

La situación inicial que abre el relato destaca el motivo de la pobreza unida a la felicidad. Ese cuarto pobre –que contrasta con el lujoso escenario posterior– representa un perfecto refugio. El “ruido de viejos elásticos” de esa cama desvencijada presta añoranzas “de sus años mozos”. La posibilidad del amor aparece condicionada a la carencia económica de la juventud, a una época espiritualmente lejana: los comienzos de Pando abriéndose paso en la sociedad cuando, a pesar de las “camas enclencles” [...] a la sazón conocía lo que era un lecho de amor” y se pierde con la inserción en el engranaje social. Adaptado el hombre a los desafíos económicos que la sociedad impone y para lo cual exige todos los esfuerzos, dispuesto a sobrevivir de acuerdo a las reglas fijadas por el capitalismo, la posibilidad de lo auténtico se desvanece. Pero provisoriamente el amor sustituye las comodidades materiales, es compensación para los sentidos, es una forma de conjurar sensaciones ingratas tan elementales como el frío, “uno de los fantasmas de la miseria”; tanto como después la riqueza será una forma de compensar las carencias espirituales.

La relación que puede establecerse entre amor y pobreza es de cuño espiritualista y tiene su contracara en el plano material, según anota más adelante el narrador en forma explícita cuando dice que “sexo y abundancia siempre estuvieron ligados”. El “sexo” –según lo entiende Amorim– es un amor degradado, como la abundancia burguesa es el exceso y la frivolidad. El narrador cuenta desde la perspectiva privilegiada de Carlos Pando, que se pregunta a sí mismo “ya con un calor animal, si había realmente amor en aquel encuentro desigual”. La desigualdad que separa es económica, posiblemente también cultural; la posición que cada uno de ellos ocupa en esa circunstancia y en esa sociedad. La evolución de ambos personajes, sin embargo, los va acercando por caminos indirectos: ambos aspiran al ascenso económico y adaptan sus conductas a las reglas impuestas por el sistema.

Este comienzo presenta vínculos aún personalizados y desinteresados; el cuartucho pobre de los arrabales es un refugio capaz de contener todo lo

necesario. La idea se refuerza por la ausencia de referencias al pago en dinero; Eva ofrece su cuerpo y algo aún más íntimo: su historia (“era la primera vez que honraba a alguien con su historia”), que liga a estos seres para siempre.

El mundo de Eva surge cuando aparece “*camino de su rancho del arrabal*”. También en la historia que ella cuenta –su iniciación sexual– el desmerecimiento del entorno adquiere –y quizás no sea inocente– su máxima expresión. El lugar es significativo: “entre las hierbas, en el pastizal que crece bajo el puente, abonados de la escoria, la basura y los residuos”. No es el sexo “puro” en un entorno natural –al aire libre, entre los maizales– como puede verse en *Las quitanderas* o en *La carreta*, del propio Amorim, intercambio más o menos libre en un orden primitivo. Es el lugar de los deshechos, que será depositario de las pasiones más bajas y que permite la asociación con la “suciedad” vinculada al sexo y, en particular, a la prostitución. Con todo, este primer encuentro es ambiguo, y presenta una riqueza que el resto de la novela pierde en su deseo de establecer categorías rígidas. Por un lado, la unión es casi forzada, responde a una voluntad del varón, pero es un proceso ineludible, que ocurrirá de todos modos ajeno al deseo femenino y contiene, en germen, la condena de Eva en cuanto al ejercicio de su sexualidad que se transformará en herramienta para ganarse la vida.

El lenguaje revela esa voluntad unilateral, el dominio masculino en el terreno sexual; para referirse a su iniciación usa, en primer lugar, y significativamente, el plural: “me cargaron”. La pérdida de la virginidad es un proceso que comienza con el acoso del “chocolatinero que venía de Montevideo” y termina con un muchacho grande, del que dice: “sin darse cuenta si podía hacer...me hizo”. El lenguaje, al sustituir poseer por hacer, se hace eco en primer lugar de la importancia de este episodio como verdadero nacimiento del que resultará lo que ella realmente “es”. Por otra parte acentúa la receptividad femenina, vivida como una condición ineludible que contiene ambigüamente la imposición aceptada pasivamente y el goce. Eva cuenta la historia utilizando un plural que significa, sin embargo, algo compartido: “como era verano *nos gustó* estar a la sombra de un puente”; y luego, respecto a ella: “Quedé en el mismo lugar, sin moverme. Me gustaba quedarme. Tenía miedo, pero también ganas de seguir besándome con el muchacho. Pero él se fue.”

El sexo suscita vergüenza y temor; con la frase: “No me animé a volver a casa” se marca el comienzo de una vida nueva, ya desclasada. El propio muchacho la alimenta de lejos (recibe el primer pago por su entrega), se comunica por señas, lo que marca la distancia, quizás el temor a la contaminación, a la suciedad (al volver a su casa la abuela tampoco le habla). Se manifiesta esa dualidad del vínculo con la prostituta que implica proximidad y extrañamiento, cuya expresión social reúne la atracción y la repulsión.

Simultáneamente se produce la circulación social de la experiencia erótica, que otorga el valor de conquista y consagra a la prostituta como

figura pública: un grupo de muchachos desde el puente gritaban su nombre. Ser mirada, ser nombrada, ser la mujer expuesta entraña la humillación pública. Pero es posible otra lectura en la medida en que el nombre la jerarquiza, la distingue de una “cualquiera” y allí puede empezar a desplegarse el mito de Eva. Repárese al respecto en un diálogo de prostíbulo entre el cliente y la mujer que aparece en *Sombras sobre la tierra*: el primero quiere saber el nombre de la prostituta; cuando ella contesta: –“Margarita, ¿porqué?”; él responde: “–Y, pa’ nombrarte”. Estos detalles salvan la posible deshumanización de esos encuentros, introducen la confrontación con el otro, instauran la ambigüedad, del mismo modo en que el proporcionar el alimento puede leerse también como un detalle amoroso y maternal.

El propio nombre de Eva reviste un verdadero y notorio carácter simbólico: es símbolo de la condición femenina, la tradición asocia su nombre al pecado y la sensualidad; el mito bíblico se enmarca en un tipo de relato de creación, bastante difundido, que parte de una mujer que introduce el caos, el desorden, en el mundo. Cirlot dice que es la madre de todas las cosas en el aspecto material, y en el espiritual representa la inversión de la Virgen María (Eva-Ave) (Cirlot, 1994). La asociación Eva-madre se insinúa, con un lenguaje elíptico que oscila entre lo poético y lo pícaro (aunque revelador de ciertos tabúes lingüísticos), en la descripción de sus pechos maternos, que alimentan la lascivia: “*aquello* fue la visible tumba de su pudor y el nacimiento de un destino. Allí Eva amamantó a todos los perros hambrientos; en esa fuente bebieron todos los Rómulos y Remos del pueblo, todos los labios que tienen sed incontrolada y son capaces de pagarla”. Con esta fórmula indirecta, que pretende alejar la crudeza de la situación por caminos supuestamente poéticos, el relato nos introduce en el ejercicio de la prostitución. Amorim evita aquí detalles concretos para acceder a las zonas del erotismo o del tratamiento del cuerpo. El materialismo doctrinal de Amorim no llega a la intimidad y la atracción que ejerce Eva proviene tanto de su belleza material como de su enigmática personalidad. Es más, se destacan aspectos físicos marcadamente espiritualizados, como los ojos, la voz, el perfil, y sus retratos siempre dan cuenta de algo inapresable: “Bajo la frente griega [...] nadie podía saber qué pasaba, como se ignora qué seres merecen pasar bajo el arco de Venus..”

El personaje de Pando comienza presentándose como un burgués en ascenso. Cuidadoso de las apariencias no le gusta ser visto con Eva; habilidoso en los negocios, con débiles escrúpulos, leve y superficialmente transgresor no usa el traje negro adecuado a la ocasión; con un pudor supersticioso e inútil no se acuesta en la cama de su difunta esposa con otra mujer, desembocando en una opción matrimonial cómoda e insulsa. Recomienda a Eva el matrimonio como pasaporte para su libertad, mientras él consolida su posición casándose con una fortuna.

La figura de la esposa está creada para contrastar con Eva. Es “buena moza”, pero no bella. Su nombre, María de los Santos Ordóñez, la vincula a un universo católico burgués marcado por la hipocresía y la decadencia. La

vida desabrida de los esposos Pando es sustituida, gracias al crecimiento de la fortuna, por el intento de apropiación de los bienes culturales aunados con la diversión, mediante los viajes a Europa y Punta del Este. Si Pando decrece moralmente con el aumento de su fortuna, la figura de Eva Burgos no deja de crecer, seduciendo a su propio creador, y a pesar suyo. Ha comprometido su cuerpo y su alma, pero esa carrera le sienta tan bien que acrecienta su belleza y misterio. Los valores morales parecen ser –en este pasaje irónico– un producto del refinamiento alcanzado en sus viajes por el mundo: “El año de mayor afluencia de extranjeros trajo hasta la playa afamada a una señora que deslumbró a todos, [...] era la imagen de la *fidelidad*, tan deslumbrante que hablaba un defectuoso francés musical y había rechazado ofertas para hacer cine *con una dignidad que la endiosaba*”.

La apoteosis de Eva se produce en el velatorio de Carlos Pando, donde alcanza el punto más alto en ese proceso de materialidad a espiritualidad, de cercanía a lejanía: “Llegó Eva Burgos. Bajó del automóvil con una levedad de ángel de libro miniado”. La mención de nombre y apellido acentúa su divismo. Pando expía con su muerte su culpa social, representando una clase agotada, sin proyección, estéril, parasitaria. Esta esterilidad se manifiesta simbólicamente en la incapacidad de Pando de procrear; no hay maternidad en la novela, no hay salida posible, no hay redención.

Finalmente asistimos al *racconto* de Eva que nos proporciona los datos escamoteados en el relato y nos permitirán reconstruir la “historia”. Eva existe sólo gracias al relato; “es” en la medida que cuenta su vida a Carlos Ochoa, empezando por la “piedra de toque de su existencia”, el salto al gran mundo, que debe a la confección de un traje sastre por sugerencia de Pando. Los consejos apuntan a la *simulación*, que es el precio del éxito en la sociedad que se representa. La homosexualidad femenina ocupa unas páginas de la obra y, si bien hay momentos en que se funde con fraternidad y solidaridad, es degradada como vicio. Eva seductora detrás de su atuendo masculino podría tomarse como símbolo de deseo absoluto, por imposible, la tentación andrógina. Amorim deja pasar este aspecto y propone el travestismo en la clave de desnaturalización y corrupción de la sociedad burguesa. Eva simula su aspecto y condición en el salón de belleza, ingresa a un mundo ajeno sin identidad (el pasaporte es obtenido clandestinamente). Pero, fundamentalmente, debe travestir sus sentimientos, ocultarlos, hasta el extremo de su anulación: “Uno se vuelve máquina del goce ajeno”.

La novela concluye en el escepticismo; escapa un poco del modelo “novela de tesis” porque se limita a plantear trágicos destinos individuales – productos quizá de la miseria– pero no aparece la “fuerza impulsora inherente a la realidad”, el efecto propagandístico que debe hacerse conciencia en el lector o impulsar una tendencia política, que Lukács atribuye a Lenin como objetivo para la obra de arte (Lukács, 1966). Resulta una denuncia de la deshumanización de un sistema social que pisotea los sueños y expectativas; evidencia una disonancia entre lo económico y lo espiritual (cuando estos personajes lo tienen todo, no tienen nada), y la vacuidad de la vida que

persigue sólo el provecho propio y confía más que nada en las formas materiales y en la apariencia. Eva está vacía, muerta, porque la prostitución del cuerpo ha matado el alma.

NOTAS

- 1 Cit. por Ludmer, Josefina, *Mujeres que matan*, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LXII, 176-177; julio-diciembre 1996; 781-797.
- 2 “Y si las sombras no fueran / sombras? Si las sombras fueran / cuerpos finos y delgados / todos miedosos de carne? / Y si hubiese / otra luz en el mundo / para sacarlas a ellas, / cuerpos ya de sombra, otras / sombras más últimas, / sueltas de color, de forma, libres / de sospecha de materia; / y que no se viesen ya / y que hubiera que buscarlas / a ciegas, por entre los cielos, / desdeñando ya las otras, / sin escuchar ya las voces / de esos cuerpos, disfrazados / de sombras, sobre la tierra”. P. Salinas (*La voz a ti debida*, 1933)

BIBLIOGRAFÍA

- Amorim, E. (1960) *Eva Burgos*. Montevideo: Alfa.
- Amorim, E. (1988) *La carreta, edición crítica*, (Fernando Ainsa, editor). Madrid: Colección Archivos.
- Amorim, E. (1999) *Las quitanderas*. Montevideo: Banda Oriental.
- Barrán, J. P. (1993) *Medicina y sociedad del 900 II, La ortopedia de los pobres*. Montevideo: EBO.
- Bataille, G. (1970) *Breve historia del erotismo*. Montevideo: Ed. Caldén/ Ed. de la Bahía.
- Baudelaire, Ch. (1947) *Mi corazón puesto al desnudo*. Barcelona: Apolo.
- Cirlot, E. (1994) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Choisy, M. (1993) *Prostitución, enfoque médico, psicológico y social*. Buenos Aires: Lumen- Hormé.
- Espínola, F. (1969) *Sombras sobre la tierra*. Montevideo: Arca.
- Figueredo, Á. (1974 diciembre) “Los valores fáusticos en la narrativa de Francisco Espínola”. En *Revista de la Biblioteca Nacional*. N° 18, Montevideo.

- Giraldi, N. (1973 diciembre) "Amor/vs./muerte como idea generativa de *Sombras sobre la tierra* de Francisco Espínola". En *Revista de la Biblioteca Nacional*. N° 8, Montevideo.
- Kristeva, J. (1988) *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Lago, S., Fumagalli, L. y Rocca, P. (editores). (1999) *Actas de las jornadas de homenaje a Francisco Espínola*. Montevideo: Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Ludmer, J. (1996 julio-diciembre) "Mujeres que matan". En *Revista Iberoamericana*. vol. LXII, 176-177, Pittsburgh.
- Lukács, G. (1966) *Problemas del realismo*. México-Buenos Aires: FCE.
- Maffesoli, M. (1990 setiembre-octubre) "La prostitución como forma de socialidad". En *Nueva Sociedad*. Caracas.
- Moreira, H. (1989) *Mujer, deseo y comunicación*. Montevideo: Arca.
- Rocca, P. (1999) Prólogo a *Las quitanderas*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rocca, P. "Centenario de Amorim, 1900-1960. Los límites del mito y la realidad". En *El País Cultural*. Año XI, N° 564, 24/8/2000.
- Rodríguez Villamil, A. M. (1988) "Mitos, símbolos, supersticiones y creencias populares". En Enrique Amorim, *La Carreta, edición crítica*, (F. Ainsa, coordinador). Madrid: Colección Archivos.
- Rosa, N. (1997) *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Stolovtzy, I. (1987) *Sexualidad y poder*. Montevideo: Puntosur.
- Trochón, Y. (1998) "De grelas, cafishios y piringundines...". En Barrán, J. P., Caetano, G. y Porzecanski (Directores), *Historias de la vida privada en Uruguay. Individuo y soledades. 1920-1990*. Montevideo: Taurus.
- Vidart, D. (1967) *El tango y su mundo*. Montevideo: Arca.
- Vilariño, I. (1965) *Las letras de tango*. Buenos Aires: Schapire.
- Vilariño, I. (1995) *Tangos*. Montevideo: Cal y Canto.
- Wainer, J., Iturribery, J. (1969) *El tango*. Montevideo: *Enciclopedia Uruguaya*, N° 43.
- Zum Felde, A. (1985) *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Librosur.