

La monstruosidad de lo humano en un cuento de Paulina Medeiros

The monstrosity of the humane in a story by Paulina Medeiros

A monstruosidade do humano em uma história de Paulina Medeiros

Semiglia, Alicia

Alicia Semiglia *

aliciasem.8@gmail.com

Consejo de Educación Secundaria Grupo de
Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay,
Uruguay

QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

ISSN-e: 2683-2143

Periodicidad: Semestral

vol. 1, núm. 2, 2019

qvadrata@uach.mx

Recepción: 27 Octubre 2019

Revisado: 05 Noviembre 2019

Aprobación: 17 Diciembre 2019

Publicación: 13 Marzo 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/636/6363089011/>

DOI: <https://doi.org/10.54167/qvadrata.v1i2.503>

Resumen: Aproximación a la obra de la escritora uruguaya Paulina Medeiros a través de su único libro de cuentos Miedo, su servidor (1969) y específicamente “Nodrizas devoradoras”. El objetivo primordial es realizar un redescubrimiento de una prolífica autora que incursionó a través de su escritura en todos los géneros literarios, siendo un tanto olvidada por la crítica. Lo fantástico, desde una mirada actual, con su desdibujamiento de fronteras, será abordado en este cuento a partir de la búsqueda sobre lo monstruoso indagado desde la propia naturaleza humana.

Palabras clave: Paulina Medeiros, cuento fantástico, marginación, monstruosidad, erotismo.

Abstract: The paper approaches the work of the Uruguayan writer Paulina Medeiros through her only short-story collection Miedo, su servidor (1969) and specifically through “Nodrizas devoradoras”. As her work has been somewhat forgotten by the literary establishment, the main objective is to attempt the rediscovery a prolific writer who made her mark through her writings in various literary genres. From a contemporary perspective it may be seen that the fantastic, as a displacement of frontiers, is presented in this story by means of an inquiry into the monstrosity embedded in human nature itself.

Keywords: Paulina Medeiros, fantastic short-story, marginalization, monstrosity, eroticism.

Resumo: Abordagem do trabalho da escritora uruguaia Paulina Medeiros através de seu livro de histórias único Miedo, su servidor (1969) e, específicamente, “Devouring Nurses”. O principal objetivo é fazer uma redescoberta de uma autora prolífica que se aventurou através de sua escrita em todos os gêneros literários, sendo um pouco esquecida pelos críticos. O fantástico, do ponto de vista atual, com seu embaçamento das fronteiras, será abordado nesta história a partir da pesquisa sobre o monstruoso investigado da própria natureza humana.

Palavras-chave: Paulina Medeiros, história fantástica, marginalização, monstruosidade, erotismo.

La obra de Paulina Medeiros nos conduce a través de historias de marginación social en los orfelinatos, con niños y adolescentes como víctimas del abandono y de un sistema corrupto, y aborda en especial la condición de la mujer dentro de la sociedad. Esta escritora uruguaya, nacida en Tacuarembó en 1905 y fallecida en 1992 en Montevideo, utiliza la literatura como instrumento de denuncia de ese mundo al que se acerca a través de su trabajo como asistente social; demuestra conocer en profundidad la naturaleza humana de esos referentes que inspiran a sus personajes.

La dictadura de Gabriel Terra significará un antes y un después en su vida. Benjamín Nahum et al (1987) describen de la siguiente manera:

Al caer la tarde [del 31 de marzo de 1933], el golpe se había consumado. Algunas figuras políticas fueron conducidas a la cárcel y luego desterradas del país. Otras se refugiaron en diversas legaciones extranjeras y salieron, bajo su protección, al exilio. Baltasar Brum, con su supremo gesto heroico del suicidio, marcó la soledad y la falta de apoyo que tuvieron las instituciones ese día. ("Crisis política y recuperación económica" 24)

Tras ser encarcelada por su militancia contra este régimen, Medeiros se traslada a Buenos Aires. En este período, y bajo el seudónimo "Aracy de Guanabara", colabora en varias revistas, como *El Hogar* y *Estampas*; en 1940 publica su primera novela: *Las que llegaron después*, a través de la cual, como sostiene Juan Justino da Rosa (1996):

Con ella integra contextos todavía ausentes en la narrativa del país: las formas de vida de los inquilinatos, los hoteles de pensión y los barrios suburbanos de la gran ciudad, en manos de usureros; los vínculos vitales de sus ocupantes (obreros, inmigrantes, marginados sociales, costureras, trabajadores independientes) con el sistema social del que están excluidos a medias, pero del que resultan víctimas. (116)

Con *Corazón de agua* (1948) Medeiros introduce la temática de lo fantástico, en *Bosque sin dueño* (1955) sintetiza dos novelas cortas. En 1962 publica una nueva novela: *Otros iracundos*, con la que da inicio a una nueva etapa de su narrativa, en la que, según da Rosa, borrará todo vestigio relacionado con la literatura fantástica (117). La dictadura de Gabriel Terra, a la que se enfrenta de manera decidida, provoca cambios radicales en su vida, como afirma Myriam Álvarez (1998):

Manifiesta claramente su compromiso de lucha energética y denodada bajo la dictadura de Terra (1936); en estos momentos es cuando desarrolla una militancia activa en defensa de los derechos de la mujer, organizando manifestaciones feministas y otras acciones de protesta. Naturalmente todo esto le ocasionó el ingreso en prisión en varias ocasiones, así como la posterior huida a Buenos Aires, donde permaneció durante un tiempo en destierro forzoso. (24)

Este período vivido por Medeiros es retratado en su novela *El faetón de los Almeida* (1966). Allí relata de manera realista la historia de una joven estudiante que sufre junto a sus compañeros de lucha la represión del régimen.

Su regreso a Uruguay, a principios de 1943, es narrado por Medeiros en el prólogo de su libro *Felisberto Hernández y yo*, en el que reúne la correspondencia que ambos intercambiaron durante los seis años que duró su relación con el escritor: "Llegaba yo de Buenos Aires. Había publicado en *Claridad* mi primera novela; había actuado en el Movimiento Femenino de ayuda a los Huérfanos Españoles nada me deparó paz". A lo

NOTAS DE AUTOR

- * Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, docente en Educación Secundaria y Consejo de Educación Técnico Profesional (Montevideo, Uruguay). Publicó reseñas en la revista *Tenso Diagonal*, y escribió el prólogo de *Ruido blanco 5. Cuentos de Ciencia ficción uruguaya*. Expuso sobre los escritores Paulina Medeiros y Vicente Salaverri (Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015 y 2017), en todas las ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Fantástica en el Instituto de Profesores Artigas (2014-2019) y en IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico (Universidad Autónoma de Barcelona, 2019). Actualmente, cursa Narración oral en el Teatro Solís, a cargo de Niré Collazo. Integra el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, dirigido por Claudio Paolini.

que agrega: “Escasa de recursos, confié la educación de mis hijos a familiares queridos. Intenté suicidarme antes de mi encuentro con Felisberto. Mi temperamento resistió todo [...]” (1).

Myriam Álvarez aborda dos novelas de Medeiros: *Un jardín para la muerte* y *Bosque sin dueño*, constituyendo este de los pocos trabajos críticos sobre la obra de la escritora, que trasciende las reseñas y comentarios. Como expresa la autora:

La obra de Paulina Medeiros constituye, sin lugar a dudas, uno de los tantos ejemplos característicos de olvido o descuido de la crítica literaria. Y es que son pocas las noticias, breves los comentarios recogidos acerca de esta escritora uruguaya, sobre todo si tenemos en cuenta que su primera publicación data del año 1929, y que según nuestra indagación, en 1983 publicó en Buenos Aires su novela *Resplandor sobre el abismo*. (24)

En una reciente tesis doctoral en la que aborda parte de su obra, Laura García Borsani¹ (2015) transcribe un fragmento de una entrevista realizada al director de cine francés Jean-Luc Godard, quien manifiesta que durante un viaje realizado por América latina: “Me había gustado la novela de Paulina Medeiros *Un jardín para la muerte*; la traduje y la envié a Aragón. Marguerite Duras me dijo, cuando estábamos juntos y buscábamos poner todas las palabras posibles en una imagen, “pero tú estás maldito”, debe ser a causa de los libros, o lo que hay en los libros” (3).

Este dato forma parte, entonces, de esa intermitencia en el interés por la valiosa obra de la escritora y que contribuyó a relegarla al olvido.

En el presente trabajo pretendo determinar que la escritura de Medeiros como herramienta de denuncia no siempre se revela de manera directa, realista, como en su novela *El faetón de los Almeida*. Precisamente en la novela *Bosque sin dueño* así como en los cuentos “*Deuterocanto vuelve*” y “*Nodrizas devoradoras*”, incluidos en *Miedo*, su servidor parece referirse también a períodos sociales adversos utilizando ciertas simbologías y haciendo uso de lo fantástico, sin ubicarlos en el tiempo de manera exacta, pero denunciando situaciones de violencia dirigidas a personajes representativos de todo un espectro social vulnerable.

La idea de lo monstruoso como metáfora de exclusión, incoherencia y perturbación atraviesa ambos relatos, en este trabajo se abordará solo “*Nodrizas devoradoras*”.

En este cuento, dividido en tres capítulos y a través del relato de un narrador auto diegético, se conoce la historia de abandono de Feble por parte de su padre, el doctor Schwartz, cuya vida transcurría entre las investigaciones en un misterioso laboratorio ubicado en la planta alta del hogar –que compartía con su hijo y su esposa Clotilde– y su actividad como marino: “Siempre nos abandonaba con reticencia única. [...] Una sola vez me había permitido el ascenso a su laboratorio. Qué vitrinas. ¡Mi Dios!” (81).

Este tipo de narración permitirá encontrar la presencia de lo fantástico a través de “los datos ofrecidos por otros niveles del texto –la voz que transmite los hechos, las elecciones léxicas, etc.” (Campra, 60).

El recuerdo que el joven guarda de su padre lo acerca a la naturaleza animal, tanto desde lo físico como en su comportamiento: “Nariz gorda, labios hinchados así como los pómulos, le asimilaban al mundo de estupor de los animales. [...] sus anteriores pecas de viaje, se transformaron al final en manchas enracimadas, de aspecto poco agradable” (82). Algunas expresiones y actitudes del padre, relatadas por el hijo, comienzan a introducir cierta incertidumbre relacionada a una obsesión por la búsqueda de antídotos en los hongos que poblaban el jardín enmarañado y la necesidad de experimentar con Feble, vacunándolo con sus propias preparaciones, haciéndolo sentirse resignado, “encajonado como un cuis, a expensas de milagrosos experimentos” (82). La desaparición del padre provoca la necesidad de solicitar ayuda, por lo que Fabiana, una hermana de Clotilde, se instala en la casa, asumiendo el pago de las cuentas. Se manifiesta así la necesidad de un apoyo externo al quedar la mujer sola con su hijo. De esta manera como sostiene Laura García Borsani (2015): “Medeiros escribe desde un tiempo y un espacio enmarcados en los modelos de pensamiento burgueses (con los cuales se ve afrontada)” (10), recreando a la mujer inmersa bajo el dominio patriarcal, reducida a los cuidados del hogar, los hijos e incapacitada para vencer obstáculos económicos a través de sus propios medios.

En ese ambiente agreste, entre amenazante y prolífero, Feble crece alejado del contacto con otros niños, con “miedo a las gentes, a las manos sucias”, alimentando un desprecio hacia su padre, recordando su “ácido

olor”: “Hedía mi padre, como el gasolinero del tanque de la plaza, a la entrada del pueblo” (83). Esta protesta interna provocará que el propio personaje se expulse, se margine. Ese desprecio crece a la par de un amor obsesivo, casi incestuoso hacia su madre, como denotan los siguientes fragmentos: “Clotilde y yo, –como en el vientre materno–, seguíamos ligados” (84). Y cuando hace despedir a los profesores que su madre contratara para instruirlo en su casa: “Y yo, acariciando a solas a Clotilde: –Mami, es que soy tímido. Apenas ellos me preguntan, me olvido de todo. Hasta lo que estudié anoche contigo” (86). El jardín se había convertido en un refugio que el narrador se encarga de animar: “Crecían hongos gigantes, tentaculares. Ya mi padre no podía arrancarlos. Me fascinaban. [...] Las parásitas se aproximaban. En puntas de pie, enderezaban su marcha hacia mis brazos flacuchos, apenas redondeados. Vi llorar por su capucha a toda una procesión de hongos plateados” (86 y 87). Esta perspectiva revelada por el narrador, podría atribuirse a la imaginación del niño que desde su ingenuidad le atribuye vida racional a ese mundo vegetal que avasalla, invade, que se mezcla con la vida de los insectos y donde, a pesar del miedo que le provoca a causa de las advertencias de su padre, se siente más a gusto que con las personas, a quienes desprecia, excluyendo a Clotilde. Podemos conectarlo con la idea de “lo ominoso” freudiano cuando asegura que “una condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos” (64), en la medida en que lo ominoso está relacionado con “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (60). En este sentido, se puede asociar el comportamiento de Feble con que lo ominoso, según Freud (1986) podría originarse “de complejos infantiles reprimidos, del complejo de castración, de la fantasía del seno materno, etc.” (68).

Antes nos referimos a una atracción casi incestuosa, la que podemos conectar con el deseo de desaparición física del padre: “En esta oportunidad, ya mayor respiré con un enorme suspiro, al alejarse mi padre. Me sentí a mis anchas. Me producía asco tanta fealdad [...]”, y al dirigirse a su madre: “–Mami, qué tranquila quedó la casa. No hay pasos brutos ni crujidos ni gritos. Hasta las paredes resultan amables” (83). Al respecto, Georges Bataille (1997) se refiere a la idea freudiana abordada por Levi-Strauss: “el deseo por la madre o por la hermana, el asesinato del padre y el arrepentimiento de los hijos no corresponden sin duda a ningún hecho, o conjunto de hechos, que ocupen en la historia un lugar dado. Pero traducen quizá de forma simbólica un sueño a la vez permanente y antiguo” (207).

El jardín cobra una vida insospechada por su madre y los restantes habitantes de la casa: “Pero en la quinta subsistía lo vivo: Una vegetación que con el pie en la sepultura, amarilla como paja, suspiraba. Desde ignorados abismos suspiraba llamándome y resistía terca a la muerte. Su oculta efervescencia me obligaba a lagrimear” (86 y 87). Como sostiene Álvarez: “Tal vez influenciada por la narrativa de Filisberto [sic] Hernández, cuya proclamación de la planta que habita en la mente humana es indispensable para crear la poesía, «lo vegetal» adquiere gran importancia en su obra” (31). Es así como en la novela *Bosque sin dueño* lo vegetal también cobra vida e interactúa con la protagonista. Al respecto, y en la línea de lo fantástico es importante recordar lo manifestado por Ana María Barrenechea (1972) en relación a su búsqueda a nivel semántico, cuando se refiere a “la rebelión de la materia (inanimado contra animado), de los animales y de las plantas (humano contra no humano)” (401).

La primera parte del cuento se cierra con las muertes de Fabiana y Clotilde, esta última la única lamentada por Feble.

En los dos capítulos restantes el protagonista se ha convertido en un joven que continúa recluido en la casa paterna, junto a Lucía, la empleada de siempre. Ante la pérdida de su madre expresa: “La resucité tapiando con calcos de antiquísimos retratos la pared descascarada” (91). Esa “resurrección” se encuentra asociada al traslado del recuerdo materno hacia el mundo vivo de la quinta, en algo tan familiar para él como los insectos: “De cada estancia, escapando de lámparas opacas, sobrevolando flores que yo martirizaba, Clotilde libélula, Clotilde crisálida seguía el laberinto de mis pasos embrollados por la quinta que nunca abandonó” (91). Recordemos que la crisálida, como señala Jean Chevallier (1986): “se conecta con el símbolo

del lugar de las metamorfosis, [...] con la matriz de las transformaciones, de los túneles, etc. representa un estado eminentemente transitorio entre dos etapas del devenir, la duración de una maduración implica la renuncia a un cierto pasado y la aceptación de un nuevo estado, condición de la plenitud” (357).

La metamorfosis de Clotilde, en la mente del muchacho, se encuentra idealizada a través de su recuerdo y lo mantiene activamente en contacto con ese mundo que lo aleja del exterior. La casa y la quinta se convierten en la seguridad que no desea abandonar. Así como sucede con Adelfa, la protagonista de *Bosque sin dueño*, y otros personajes de las historias de Medeiros, su marginación se ve simbolizada en una reclusión voluntaria. Como manifiesta Álvarez, “recluida voluntariamente en el desván, Adelfa crea un nido a imagen y semejanza del claustro materno”. Si bien esta reclusión se debe al deseo de la protagonista por convertirse en madre sin la participación masculina, en Feble puede manifestarse como el deseo de retorno al seno materno, opuesto también al orden patriarcal, y sucede en ambas obras lo afirmado por Álvarez: “En efecto, Paulina Medeiros superpone en una narración aparentemente realista, [...] un código fantástico de alusión a hechos carentes de explicación lógica, con la intención de dismantelar las convenciones sociales vigentes” (27). En ese contexto, el joven no sube al misterioso laboratorio, respetando “las disposiciones maternas” (91), heredadas del doctor como representante del poder patriarcal, y no transgredidas pese a su ausencia como imposición instaurada. Estas consiguen dominar su curiosidad y “doblegar el impulso por subir” (91):

La estancia me obsesionaba porque se me resistía. Allí se atrincheraba algo extraño a la casa, al solar. Y tanto llegó a preocuparme aquello que por las noches, si leía en la planta baja, al doblar cada página, oía nítidamente su rasgueo, la repercusión en la habitación gemela. Llegué a representarme a mi padre, sentado en ella. Y su postura –ya que no su semblante, a Dios gracias– era idéntica a la mía. (91 y 92)

Feble, obsesionado con el recuerdo paterno no deja de pensar en su madre: “Al asumir yo formas de madurez propias del doctor Schwartz, construía mi barricada y podía poseer felizmente a Clotilde sin vejámenes. No existía incesto en mi alma, pero la mutación me provocaba recónditos goces, no revelados a mi cuerpo virgen” (92).

Parece producirse en Feble un desdoblamiento de su yo y “el otro yo mismo”, en confusión con su padre, como sostiene Víctor Bravo (2004), aludiendo a Octavio Paz, señala: “El monstruo es la proyección del otro que me habita” (32).

Un acontecimiento inesperado hace que el joven abandone su ensimismamiento: la llegada de una Hermanita de Caridad y su joven acompañante, que tras abrir la verja infranqueable, irrumpen ante sus ojos. Sobresale en la descripción de la primera: “[...] sus anchos y bastante deformados zapatones. Una toca blanca ocultaba media frente, el cuello y lo que me pareció una cabeza descomunal” (92). Feble demuestra cierta atracción hacia la joven, aunque admite que le recuerda a un gatito que castigó por bandolero en su infancia. Lo más sorprendente del hecho lo constituye que ambas comienzan a preguntar por el doctor Schwartz, afirmando que el día anterior él mismo les había agendado una consulta. El desconcierto de Feble permite a las agotadas caminantes instalarse en la casa, con el objetivo de descubrir el misterio de su padre, desaparecido para él, quince años atrás.

La narración presenta una trama rica en simbología y misterio que nos permite revelar, conforme avanza el relato, incógnitas que apenas se hubieran podido vislumbrar con anterioridad. El aspecto de la hermana, objeto de curiosidad de Feble (su enorme cabeza), el nombre de la joven acompañante: “Agar” (recuerdo de los hongos alucinógenos investigados por su padre: “*Agaricus muscaris*”), los guantes usados por ella, cuya asociación se conocerá más adelante. Se produce una pesada insistencia, que gradualmente se convertirá en exigencia por parte de las visitantes solicitando ver al doctor, y más adelante en manifiesta desesperación por atravesar las puertas del laboratorio prohibido en busca de una solución milagrosa. El engaño será descubierto por el joven, quien sorprende a la Hermana revisando el diario de abordó del doctor. Feble escucha con atención la lectura de esta: “No obedecen los hongos... Los macero y torturo. Provoco cambios de coloración, los degenero. Alteré orden de los cultivos; los atenué... Y vuelta a fracasar: El exudado primitivo no vuelve...” (101).

Feble observa que la Hermana no comprende por ilegibles las últimas anotaciones, este recuerda que su padre llevaba un guante en la mano derecha, posiblemente terminara de escribir con su mano izquierda, no adiestrada para la escritura. El hijo continúa la lectura: No puedo más. Malditos hongos. Me alarman las manchas de esta mano. Los dedos de la derecha han perdido la preciosa sensibilidad, específica del homo sapiens. Calzo guantes. El mal progresa rápido. Me expuse demasiado. Pero lo que debe importar es el resultado. Las Hermanitas del Lazareto vigilan. Esperan la panacea prometida. “El-los” esperan junto al mar. [...] todos confiando en mí... [...] Vuelvo... A trabajar allí, a enfrentar nuestro problema... (101)

El recuerdo del guante usado por su padre para ocultar “la diestra, enguantada, de palo, rígida” (101), se asocia con el primer encuentro con Agar: “Llevaba guantes, me tranquilizó que no se los quitara” (93). Esta incertidumbre de Feble se confirmará cuando al observarla tomar unas medallas de su padre en la palma de las manos relate: “El miedo me hizo observar ahora, contra la piel de Agar, tantas veces besada, manchas elípticas, reducidas como pequeños zarcillos” (102), hecho que hace inferir sobre un posible proceso de transformación en la joven.

Las anotaciones del doctor producirán dentro del relato un sentido que junto con las primeras asociaciones de Feble, en las que lo dicho insinuaba una relación de su padre con “lo animal”, parecen ir recomponiendo lo que Campra define como “los vacíos en la trama” (116); sin embargo, el destino del padre se convierte en lo que esta autora llama “oscuridades” (115). Siguiendo con la concepción de Campra: “Lo que distingue vistosamente el desenlace regresivo del relato fantástico del de otros tipos de relato con enigma, es su carácter a menudo incompleto o incierto” (116).

Feble continúa revelando incógnitas. De manera intuitiva desprende en forma violenta la toca de la Hermana, la que evidenciará una transformación: “un cráneo informe”, con “manchas ulcerosas”, “los ojos descascarados”, “la gran cabeza calva resultaba impúdica” (101). Feble comienza a describir una horrorosa metamorfosis de la Hermana: “ella comenzó a acortar su figura a cada paso. [...] El cuerpo se le ensanchaba como la imagen de un espejo convexo, [...] ocultó la garra que esgrimiera contra Agar”, su cráneo además, “era recorrido ahora hasta la cara, por latiguillos viboreantes que pronto borraron toda demarcación de frente y pupilas” (102). Bravo señala que “lo monstruoso se presenta como la violenta manifestación de lo heterogéneo y lo incongruente, como lo indefinido que se expresa en fragmento y desgarramiento, en desfiguración y exceso, en desproporción y abyección” (30). Y si lo monstruoso puede ser relacionado con lo abyecto, este concepto se encuentra íntimamente ligado a lo humano. Al respecto expresa Julia Kristeva (2006): “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable (7). Y agrega más adelante: “lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (8).

Feble reconoce o tal vez cree reconocer en la Hermana “un espléndido ejemplar de *Agaricus fascicularis*” (102), hongo de aspecto informe que había visto en las láminas de su padre. Recuerda (o imagina) también que este hongo altamente tóxico es agresor del organismo vivo: “Acribilla su interior sin siquiera retirarse del cuerpo, una vez que lo ha vaciado; prolonga su ansia parasitaria más allá de la muerte” (102). La Hermana comienza a “saltar sobre su único pie” (102), Feble razona que la Hermana-parásito cree que se encuentra inmovilizado por efecto de los hongos: “Olvidaba que mi parálisis era solo fruto del terror” (102). La inestabilidad instaurada dentro del relato produce la duda sobre la existencia de una metamorfosis o si efectivamente existe una alucinación. En este punto, dicha inestabilidad se puede asociar con la idea de Campra, quien al referirse a uno de los finales en *The Burning Court* de John Dickson Carr, señala que se brinda como sugerencia al lector la locura de uno de los personajes (117), locura que también podría atribuírsele a Feble. La incomunicación que el personaje instala en su vida desde pequeño, su hermetismo, parece quebrarse al final, fluctuando entre estados antagónicos, como cuando siente alivio al examinarse frente a un espejo y corroborar que los antiguos experimentos de su padre en su persona y el contacto con la Hermana contaminada no le han producido ningún mal, y al instante, el asco que sentía hacia su padre

se traslada a sí mismo: “Tuve una arcada al contemplar mis brazos secos, donde apenas si se acusaban los bíceps” (104).

Más adelante, atravesando el pueblo, llega a la plaza, iluminada con motivo de una fiesta nocturna. “Hecho un ovillo” (104), semejante a la posición fetal, cae en un cantero, se revuelca y manifiesta: “–Todos leprosos, y ninguno sabe... Contaminamos el agua, el semen, los esbeltos arcos estrellados” (104). Luego de ser orinado por un perro y escuchar algunas burlas, no siente asco, sino: una piedad absurda, anómala. Quise amar, explicarles... Fue antes de sentir mi garganta agarrotada y reventar por mis orejas, hasta la frente, unos soberbios hongos morados. [...] Procuré arrancármelos. Levanté los brazos. Únicamente hasta el cuello. Inútil fue intentar apresar a la gente, abrazarla con las lancetas en que mis manos se habían transformado. (105)

El hecho de aproximarse a lo vegetal, a lo monstruoso, paradójicamente parece haberlo humanizado. Un renacer a través de una metamorfosis. El deseo de comunicación aflora, pero no sabe cómo hacerlo: “Sus tensos semblantes quedaron iluminados por los fuegos de artificio que hermozeaban nuestra placita, demasiado pequeña; demasiado grande para encontrarse” (104).

El narrador-personaje nos obliga a percibir la historia desde su propia subjetividad, de esta manera, como sostiene Campra: El pacto que la voz narrante de la ficción instaura en su lector no es inviolable. Está sujeto a variaciones sin preaviso; puede ser rehecho a cada instante sobre bases que el lector ignora y que se ve obligado a inferir a partir de lecturas sucesivas. [...] Pero también puede prescindir de especificaciones. Es lo que sucede cuando el texto se presenta como la transcripción de un flujo de conciencia. (101)

La monstruosidad, en este cuento de Medeiros, sigue el mismo curso del comportamiento humano. Se manifiesta desde las metamorfosis evidentes (o imaginadas) en los cuerpos, pero crece también desde el interior, y se expresa como tal al producir en el protagonista deseos prohibidos que manifiesta asumir sin remordimiento. Este aspecto se suma a las variaciones que provocan una imprecisión de los límites, propia de la literatura fantástica que surge a mediados de siglo XX, cuyas características amplían la perspectiva de sus temáticas y procedimientos. Es así como este desdibujamiento de fronteras nos traslada a un terreno cada vez más incierto. En este sentido esa idea se puede asociar con las palabras de Claudio Paolini (2019): El medio siglo XX se instituyó como un tiempo de cambios, tanto a nivel nacional como internacional, que sirvió de cartabón propicio para una evolución de los recursos y de las formas en la obra de varios autores uruguayos. En función de esto, también para que lo fantástico literario se pronunciara con un impulso diverso a períodos anteriores. En el marco de una coyuntura gobernada por el capitalismo, y en un mundo en que los acontecimientos que articulan la cotidianeidad, en muchas ocasiones, son cada vez más dificultosos de catalogar y comprender, un conjunto significativo de las expresiones vinculadas con lo fantástico, con lo insólito, resultó –y resulta– en “una literatura subversiva”. (381)

De este modo, la escritura de Medeiros se expresa de acuerdo a las posibilidades que el período histórico-político se lo permite. Es por eso que podemos encontrar una denuncia a la dictadura de Gabriel Terra, de 1936 en una novela escrita treinta años después (*El faetón de los Almeida*). Por esa razón se infiere que algunas historias, conectadas con lo fantástico literario, le permiten denunciar de un modo enmascarado determinadas situaciones sociales.

Al respecto, resulta oportuno citar un comentario de la escritora que aparece en la contra tapa del libro *Miedo*, su servidor: Despojadas, indefensas, las creaturas [sic] del Miedo hablan por mí. Si bien estos cuentos son anteriores a un Uruguay con campos de concentración y privación de elementales derechos, estos personajes acusan ya a un régimen caduco. Desde las primeras historias hasta las últimas ficciones [...] encierran la clave de entes subyacentes en un medio social adverso, víctimas de estructuras caducas que marginan al individuo dentro de la colectividad así como esclavizan la patria americana al poder imperial.

En la década del sesenta Uruguay se vio sumido en una profunda crisis económico-social. Como sostiene Nahum et al: “A la semana de asumir la Presidencia [Jorge Pacheco Areco, luego del fallecimiento del Presidente Gestido el 6 de diciembre de 1967], un decreto de fecha 12 de diciembre marcaba el primer paso

de lo que sería la constante restricción de libertades, represión y avance del autoritarismo durante todo el período” (57).

En junio de 1968 como prosiguen los autores: “una nueva implantación de Medidas prontas de seguridad sin un claro motivo para hacerlo y el decreto de congelación de salarios y precios pocos días después, despejaron las dudas de cuál era la orientación del Gobierno de Pacheco” (58).

Un año después Medeiros publica *Miedo*, su servidor. No faltaría mucho tiempo para que acaeciera en Uruguay una de las dictaduras militares más terribles en donde la irrupción en los domicilios, el secuestro de personas, y su posterior desaparición (no resuelta en muchísimos casos hasta el día de hoy) fuera moneda corriente. Es indudable que si bien la autora afirma, como antes se señalaba, en la contra tapa de su libro *Miedo*, su servidor, que sus cuentos son anteriores a “un Uruguay con [...] privación de elementales derechos”, la publicación en ese período requería de un lenguaje literario que supiera trascender las líneas del realismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Myriam. “La mirada subversiva de Paulina Medeiros.” VI Symposium Internacional de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina. Tomo II. Dirección de Iride Rossi de Fiori. Universidad Católica de Salta, Salta, 1998, pp. 23-36. <https://books.google.com.uy/books?isbn=9508510404>
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Tusquets, Barcelona, 1997.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la Literatura fantástica.” *Revista Iberoamericana*, n° 80, Pittsburg, Julio-set. 1972, pp. 391-403,
- Bravo, Víctor. “Terror y fascinación del monstruo.” *El señor de los tristes y otros ensayos*. Puerta del Sol, Mérida, 2004, pp. 21-35.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la Ficción. Lo Fantástico. Renacimiento*, Sevilla, 2008.
- Chevallier, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- Da Rosa, Juan Justino, “Los narradores entre el realismo y sus fracturas.” *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I: La narrativa del medio siglo. Dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca. Banda Oriental, Montevideo, 1996, pp. 93-144.
- García Borsani, Laura. “Paulina Medeiros y su obra, o desde dónde ver a una mujer uruguaya del siglo XX.” *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa*, 2015. [Tesis] <https://run.unl.pt/bitstream/10362/15925/1/Paulina%20Medeiros%20%20y%20su%20obra%20o%20desde%20dónde%20ver%20a%20una%20mujer%20uruguaya%20del%20s%20xx.pdf>
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, Madrid, 2006.
- Medeiros, Paulina. *Bosque sin dueño*. Galería Libertad, Montevideo, 1969.
- . Felisberto Hernández y yo. Talleres gráficos “33”, Montevideo, 1974.
- . *Miedo*, su servidor. Banda Oriental, Montevideo, 1969.
- Nahum, Benjamín et al. *Crisis política y recuperación económica*. Tomo 7 (1930-1958). Banda Oriental, Montevideo, 1987.
- . *El fin del Uruguay liberal*. Tomo 8 (1959-1973). Banda Oriental, Montevideo, 1991.

REFERENCIAS

- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas Vol. XVII*. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorrortu, Buenos Aires, 1986, pp. 217-251.
- Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo Insólito. Lo Fantástico en el Cuento Uruguayo del Medio Siglo XX*. Banda Oriental, Montevideo, 2019.

NOTAS

- [1] Laura García Borsani es nieta de Paulina Medeiros, agradezco a Salvadora editora y en especial a Leonor Courtoisie por haberme contactado con los familiares de la escritora, con quienes intercambié instancias muy enriquecedoras para esta investigación.