

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
36 | Año XIII | diciembre de 2023



Narradoras latinoamericanas en el siglo XXI. Desafíos críticos y perspectivas ficcionales

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[*sic*] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre. Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.
Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).
palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

sic

(Del lat. sic, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
Año XIII - # 36 | diciembre de 2023

Comisión Directiva de APLU

Presidenta: Gabriela Sosa San Martín

Vicepresidenta: Leticia Collazo

Secretaria: Verónica Quintero

Tesorero: Álvaro Revello

Vocal: Paola Borges

Consejo editor de la revista [sic]

Elvira Blanco Blanco

Óscar Brando

Luis Bravo

María del Carmen González de León

Álvaro Lema Mosca

Álvaro Revello

Elena Romiti

Gabriela Sosa San Martín

Coordinadoras académicas del presente número:

Sonia D'Alessandro García y María del Carmen
González de León

Responsables de edición:

Elvira Blanco Blanco

María del Carmen González de León

Álvaro Lema Mosca

Álvaro Revello

Consejo académico de lectura:

Hugo Achugar

Alfredo Alzugarat

Iaranda Barbosa

Carina Blixen

Margarita Carriquiry

Sandra Escames

Norah Giraldi Dei Cas

Gustavo Martínez

Charles Ricciardi

Leonardo Rossiello

André Sena Wanderley

Kildina Veljacic

Silvia Viroga

Lectores especializados para este número:

Alfredo Alzugarat

Iaranda Barbosa

Carina Blixen

Margarita Carriquiry

Lindsey Cordery

Sandra Escames

Raquel García

Alejandro Gortázar

Malvina Guaraglia

Gustavo Martínez

Susana Nieto

Patricia Núñez Bonifacino

Julia Ortiz

Verónica Pérez Manukián

Lourdes Peruchena

Haydee Ribeiro Coelho

Charles Ricciardi

Sofía Rosa

Carolina Sancholuz

Adriana Simioni

Kildina Veljacic

Rodrigo Viqueira

Silvia Viroga

Corrección general: Sofía Gervaz Muñiz

Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos

Imagen de tapa: *Muñecas* de Lacy Duarte

Fotografía: Eduardo Baldizán

Diseño interior: Mastergraf S.A.

Revista [sic]. Año XIII #36/diciembre, 2023

ISSN: **1688-938X**

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI, Foja
33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Indexada en latindex.unam.mx, Dialnet, LatinRev,
Road, Miar, Hispanismo, Google Scholar.

Integrante de Aura (Asociación Uruguaya de Revistas
Académicas)

Disponible en Open Journal System

APLU

18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

revistaaplu@gmail.com

revistasic.uy

Edición digital:

Mastergraf S.R.L.

Bvar. Artigas 4678

Tel.: 2303 4760*

Montevideo - Uruguay

www.mastergraf.com.uy

SUMARIO

5. Editorial

Narradoras latinoamericanas en el siglo XXI. Desafíos críticos y perspectivas ficcionales

Sonia D'Alessandro García - María del Carmen González de León

10. La muerte de la madre en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin

Graciela Franco Díaz

25. La religiosidad y sus espacios en «El aljibe», de Mariana Enríquez

Luana Varela

33. *Kentukis*, de Samanta Schweblin: una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular

Mauricio Cuadro

44. El canon y las cuentistas hispanoamericanas: Elena Garro, Cristina Peri Rossi y Samanta Schweblin

Selena Ortiz Saldamando

53. Mundos en descomposición: *La azotea* y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías

Magdalena Pérez Facio

60. Nostalgia por el futuro perdido: ficción paranoica, distopía y cuerpo en *La azotea* (2001) y *Mugre rosa* (2020), de Fernanda Trías

Blas Rivadeneira

69. La poética del vaciamiento en *Mugre rosa*, de Fernanda Trías

María de los Angeles Romero

78. La negritud como resistencia en la novela *Rompe la quietud*, de Lalo Barrubia

Cecilia Gerolami

87. Génesis de cronista: Patricia Nieto, recorrido de memoria

Sandra Argenis Franco Ceferino

100. Múltiple y monstruosa: Amparo Dávila en la ficción de Cristina Rivera Garza

Andrea Arismendi Miraballes

108. La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

Laura de la Rosa Nicola

RESEÑAS

125. Desafiar los límites

Gustavo Calvo

127. Ojalá el rayo no caiga en otra parte: sobre *Desastres naturales*, de Tamara Silva Bernaschina

Gabriela Falchi

129. Cuando cantan las culebras

Sandra Escames

Editorial

Narradoras latinoamericanas en el siglo XXI. Desafíos críticos y perspectivas ficcionales

El presente número 36 de la revista [sic], de la Asociación de Profesores de Literatura, es el resultado de una convocatoria centrada en la producción narrativa de las mujeres latinoamericanas en el siglo XXI. El tema se imponía (se impone) por varios motivos: por la amplia cobertura editorial con que cuentan sus obras, en editoriales de alcance global, multinacionales del libro; por la obtención de premios internacionales y por la presencia de temas y problemáticas del presente desde el que escriben las autoras. Esto nos lleva, como decíamos en la convocatoria, a contemplar factores que exceden lo estético, como la industria y el mercado editorial, pero es en la especificidad de lo literario, en su relevancia, donde podemos ahondar con mayor éxito.

Es así que plantear una convocatoria sobre mujeres latinoamericanas que escriben y publican en este siglo XXI, es plantear la posibilidad de discutir y analizar cómo el producto literario —novela, cuento, colección de cuentos— se relaciona con la progresiva apropiación del género por parte de las escritoras mujeres, por lo menos desde mediados del siglo XX, hasta convertirse en un fenómeno editorial de grandes dimensiones que corre paralelo a importantes distinciones nacionales e internacionales (Gutiérrez Giraldo, *Ficciones literarias latinoamericanas en la época de las multinacionales del libro*, en *Estudios*: 2006). Las premiaciones suelen ser un trampolín para el ingreso en potentes editoriales de alcance global, así como el acceso a las traducciones y la entrada en un amplio circuito comercial. El premio conlleva publicidad y un cierto respaldo de calidad. En nuestro caso cabría preguntarse: ¿es el sintagma «escritoras latinoamericanas» una nueva marca de fábrica, al estilo del tan discutido realismo mágico? Se puede apreciar una correspondencia entre las premiaciones, las ediciones, reediciones y traducciones. En la convocatoria mencionábamos algunos de ellos: el Premio Herralde a Mariana Enríquez en 2019, o los obtenidos por las ecuatorianas Mónica Ojeda (2014-2015) y María Fernanda Ampuero (2018), y ahora podríamos agregar el Premio José Donoso (2022) recibido por Samanta Schweblin, y que antes recibieran Cristina Rivera Garza (2021), Cristina Peri Rossi (2019) y antes la fundamental Diamela Eltit (2010), además, claro, del Cervantes de la uruguaya Peri Rossi (2021). ¿Puede la industria editorial crear algo de la nada? Más bien es posible que se aproveche de la emergencia de una agenda política, social y cultural que mueve la opinión pública y, por lo tanto, asegura el éxito. No es novedad la estrategia del mercado capitalista para convertir todo en bienes de consumo, en mercancía.

Una forma de contestar estas y otras preguntas es abordar el estudio de las obras, interrogarlas desde distintas perspectivas críticas, ya que reducir la narrativa de estas mujeres a un fenómeno editorial no es justo, ni hace honor a la verdad (al menos, no a toda la verdad), aunque la sombra del concepto mercantilista de la palabra boom reaparezca con sus equívocos al aplicarla para esta nueva narrativa (Guerriero, *Escritoras latinoamericanas: algo está pasando*, en *Lengua*: 2021), al igual que el término pequeño boom (Olivera-Williams. *Boom, Realismo mágico. Boom and boomit*, en *Latin American women literature*: 2016), y que, desde el punto de vista del marketing, la multiplicación de ediciones lo hace posible. También es cierto que esto genera varios problemas. Uno: el de usar categorías que ya han sido lo suficientemente criticadas como para insistir en ellas. Dos: encorsetar a las actuales escritoras en un registro prestado del siglo anterior, y aplicado a varones, los varones más selectos de la literatura latinoamericana, parafraseando a Ángel Rama (*La novela en América Latina*.

Panoramas 1920-1980: 1986). Tres: ir a contrapelo de las declaraciones de las propias interesadas, que no tienen ningún interés en participar de ningún boom, y menos de ser englobadas en un término que no da cuenta de las diferencias. Cuatro: también siguiendo a Rama, un término de marketing aplicado a la literatura no parece ser lo más adecuado. Cinco: cuestión que vale la pena plantear aparte. Ese boom de los sesenta dejó afuera a excelentes escritoras. Tal vez no solo por su condición de mujeres, sino que, por ser tales, el contenido y forma de sus obras no encontró, en ese momento, impulsores ni lectores. Basta pensar en el caso de la uruguaya Armonía Somers (1914-1994), cuyos cuentos y su novela *La mujer desnuda* convulsionaron el ambiente intelectual uruguayo del medio siglo, pero que quedó soterrada hasta que se procesara el cambio cultural que hoy se vive. Tanto la uruguaya como las mexicanas Elena Garro (1916-1998), Rosario Castellanos (1925-1974) y Amparo Dávila (1928-2020), la brasileña Clarice Lispector (1920-1977), la argentina Angélica Gorodischer (1928-2022), y tantas otras más que es imposible nombrar en su totalidad, son hoy leídas y reivindicadas. Algunas de ellas aparecen en epígrafes, en dedicatorias o convertidas en personajes de ficción, o mencionadas como *maestras* en entrevistas y declaraciones. Sin duda, forman parte de ese ocupar un territorio que no se consideraba propio de ellas como sí lo era el de la poesía, un espacio íntimo habilitado y habilitante que, como ha analizado Elena Romiti, las escritoras capitalizaron en la primera mitad del siglo XX (*Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*: 2013) construyendo redes intelectuales de carácter feminista.

Es posible que una de las razones de este auge de narrativa de mujeres —solo una de las razones, porque el fenómeno es mucho más complejo— sea que se necesitara de un tiempo diferente, un tiempo de cambios sociales, políticos, culturales, tiempo de luchas y de obtención de derechos, que colaborara a colocar a estas escritoras y a sus obras en el lugar de privilegio que ocupan hoy. Se puede apreciar una tal vez lenta, pero también sostenida, apropiación de temas tradicionalmente masculinos —la violencia como uno de los ejemplos más claros—, y la entrada a un mercado del libro que antes solo habían logrado unas pocas, entre las más notorias Isabel Allende, Ángeles Mastretta o Gioconda Belli.

Alicia Torres (Se buscan narradoras, vivas y muertas, en *Brecha*: 2019) plantea la dificultad de revisar la narrativa uruguaya escrita por mujeres en la década de los noventa, tanto por la ausencia de un distanciamiento temporal suficiente como por la coexistencia de narradoras de distintas generaciones actuando en el campo literario. Tiempo antes, Miriam Pino (*Las hermanas de Shakespeare: mujeres escritoras en la Argentina de los '90*, 2001) hizo un intento similar para Argentina, cuando habla de las «hermanas de Shakespeare», caracterización que procede de Virginia Woolf, para referirse a esas escritoras que no alcanzaron el éxito de sus pares varones de la misma generación. Ambas referencias vienen a cuento de esa construcción de un espacio narrativo de mujeres en el siglo XXI, un deslinde al que se suma nuestra propuesta. Finalmente, se podría decir que ya no estamos buscando cuáles fueron las narradoras, sino que hoy, directamente, estamos estudiando a las consagradas. Es evidente que estamos ante una nueva vuelta de tuerca que posiciona en un lugar preponderante a la narrativa de mujeres latinoamericanas.

El planteo de Torres nos lleva a preguntarnos también: ¿es posible —que es lo mismo que preguntarse si es válido— intentar periodizar la narrativa de mujeres? ¿Es válido plantear una línea cronológica que pase por «narradoras de los sesenta», «narradoras de los noventa», «narradoras del XXI»? Sin duda, no hay una única respuesta, pero podemos intentar una desde el caso de Cristina Peri Rossi, que está publicando desde fines de los sesenta, gana su primer premio con *El libro de mis primos* (1969) y el Premio Cervantes en el 2021. Entre estas dos fechas y hasta el presente, ha continuado publicando y su obra siguió siendo reeditada. ¿Es entonces una de las *precursoras* o una de las integrantes de este discutido boom de la narrativa latinoamericana de mujeres?

Otro aspecto importante es la temática que trabajan estas escritoras. También este es un punto complejo, que llevó a que en la convocatoria ampliáramos todo lo posible las líneas temáticas. Las escritoras del siglo XX ya planteaban un posicionamiento de género, a través de la reivindicación del cuerpo femenino, el erotismo, la sexualidad y sus experiencias —alcanza con pensar en *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers, o en los cuentos de *Canon de alcoba* (1988), de Tununa Mercado, ya casi bordeando la última década del siglo. También habían abordado la violencia del poder estatal sobre los cuerpos subalternos —valga el ejemplo de *Aviso a la población* (1964), de Clara Silva—, en versiones más o menos metafóricas —el cuento «Cosa Secreta» (1971), de Cristina Peri Rossi, o *El libro de mis primos* ya mencionado—. Justamente, la violencia desde el Estado y sus estrategias de poder permean la narrativa de mujeres latinoamericanas desde por lo menos la temprana Nelly Campobello —*Cartucho* (1931), reeditada por Cátedra en 2019—, Elena Garro —*Recuerdos del porvenir* (1963), pero reeditada por Alfaguara en 2019—, Elena Poniatowska con sus obras testimoniales y la emblemática *La noche de Tlatelolco* (1971), para mencionar algunas del siglo XX. Junto a la continuidad de esta línea de la violen-

cia a nivel colectivo es dable reconocer la emergencia de la violencia del hombre sobre la mujer, la violación y el feminicidio, figura legal que establece un delito que antes no existía como tal.

Charles Tilly (Guerra y construcción del estado como crimen organizado, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, n.º 5: 2006) nos recuerda que los gobiernos gestionan y monopolizan la violencia, tal como planteaban Maquiavelo y Hobbes. Sin embargo, las violencias también han cambiado, y si bien siguen siendo el negocio estatal más similar al crimen organizado, ahora exceden los límites de la nación y no necesariamente se valen de la guerra tradicional. Nuevas categorías como la de ciudad global o/y circuitos transfronterizos (Sassen, *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*: 2003) problematizan las fronteras territoriales, actividades económicas, sectores dirigentes, mercados transterritoriales, y ponen en evidencia la feminización de la pobreza y de la fuerza de trabajo. Tal como dice Sassen:

[...] mi principal esfuerzo consiste en revelar las conexiones sistemáticas entre, por un lado, quiénes son consideradas personas pobres, de bajos ingresos y, por lo tanto, de bajo valor social, con frecuencia representadas más como una carga que como un recurso, y por otro lado, las que están emergiendo como fuentes significativas de producción de beneficios, especialmente en la economía sumergida [...]. La prostitución y la migración derivada por la búsqueda de empleo está creciendo en importancia como modos de ganarse la vida. El tráfico ilegal de trabajadores y especialmente de mujeres y de niños y de niñas para la industria del sexo está creciendo en importancia como formas de obtención de ingresos (2003).

También parece ser el principal esfuerzo de estas narradoras revelar las condiciones de vida violentas: así lo hace María Fernanda Ampuero en cuentos como «Biografía», de *Sacrificios humanos* (2021), título más que elocuente para una colección de relatos que incluye también «Freaks», «Lorena» —la estúpida latina que John golpea— y «Pietá», en que las trabajadoras domésticas ganan menos de lo que sale la comida del perro y los amos «adoptan» niños en el extranjero para que sean «blancorubiojosazules».

Las narradoras latinoamericanas de este siglo, desde una agenda declaradamente feminista (Guerriero, 2021), cuestionan distintos aspectos del sistema heteronormativo patriarcal. Por un lado, presentan relaciones familiares disruptivas, confusas, como las de *La azotea* (2001), o las del cuento «Mis padres y mis hijos», en clave más lúdica, de Samanta Schweblin, de *Siete casas vacías* (2015). La maternidad como concepto aparece cuestionada: madres que matan a sus hijos, como hace la narradora de *La azotea* con Flor, o los abandonan todo lo posible, como le sucede a Mauro en *Mugre rosa* (2020).

Son escritoras que incluyen en sus novelas o cuentos temáticas de agenda muy actual como el medioambiente, la contaminación y los efectos sobre los seres, la violencia que se vivía como normalizada y que se pone en tela de juicio —los cuentos de María Fernanda Ampuero, «Silba», de *Sacrificios humanos*, y «Otra», de *Pelea de gallos*, son emblemáticos en este sentido—, un tema tan actual y endémico en América Latina como el feminicidio es tratado por Cristina Rivera Garza a partir de su propia historia familiar. Se permiten también cuestionar lúdicamente la historia y el canon oficial —como hace Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* (2017)—. O presentar pandillas de jóvenes mujeres adolescentes que logran con sus acciones un terror más profundo que el provocado por fantasmas, aunque estos y las brujas también estén presentes, como se ve en la novela *Mandíbula* (2018), de Mónica Ojeda, o en cuentos como «La Virgen de la tosquera», de Mariana Enríquez. Imposible hacer siquiera una enumeración exhaustiva. Pero, en definitiva, sus relatos están en consonancia con las nuevas agendas de derechos humanos, con los numerosos colectivos con intereses divergentes y que, más o menos, han logrado llevar sus reivindicaciones al ámbito de la normativa legal.

Algunas de estas temáticas y problemas se recogen en este número de [sic]. Los artículos aquí reunidos dan cuenta de un mapa latinoamericano que hace foco en el Río de la Plata, sin dejar de atender a otras zonas, como Colombia o México. La mayoría de las autoras sobre las que se escribe pertenecen a zonas de Latinoamérica que tienen un «trayecto» o tradición literaria muy fuerte. Esto sin dejar de tener en cuenta que adscribirlas a un país delimitado no es del todo apropiado: cualquiera de ellas son escritoras trashumantes, que van y vienen, viven y publican, dan charlas y talleres en y desde distintos lugares del globo. A esto hay que sumarle que casi todas las narradoras estudiadas han sido visibilizadas a partir de la obtención de premios prestigiosos y de publicaciones en editoriales multinacionales, lo que ha llevado a su «mundialización», concepto que propone Gallego Cuiñas (*Las novelas argentinas del siglo XXI. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*: 2020) para las argentinas.

Hemos decidido ordenar los artículos que siguen atendiendo a estas cuestiones, sin dejar de lado las temáticas presentes en las autoras abordadas. Las del Río de la Plata —Fernanda Trías, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Lalo Barrubia—, en términos generales, son abordadas a partir de categorías tales como narrativa de lo inusual o insólito (Alemany, 2020), lo distópico, el sistema indicial de lo fantástico (Campra, 2001), lo ominoso, lo neogótico, categorías hoy presentes en la crítica que ponen en el tapete los espacios cerrados, familiares pero a la vez disruptivos, en que se mueven sus personajes. Personajes, además, predominantemente femeninos y que rompen con estereotipos: maternidad, niñez, familia, son temas trabajados «a contrapelo», cuestionando los supuestos heteropatriarcales.

Así, Graciela Franco Díaz en «La muerte de la madre en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin», hace un detallado análisis de la tensión entre cuento y novela, mientras se desarrolla la trama, las voces narradoras, la maternidad y la paternidad, los cuerpos —cuerpo de mujer, cuerpos de niños, cuerpos deformes— y cómo juegan en la particular estructura de una novela dialógica. Los cuerpos son afectados por la contaminación tanto como la naturaleza, que mata y es matada con los herbicidas y el agua contaminada. Franco relaciona esta obra con el relato «El aljibe», de Mariana Enríquez, y con otros de la propia Schweblin para dar un panorama de la temática fantástica y/o neogótica, como se la ha llamado, que parece tener excelentes antecedentes en el Río de la Plata y que encuentra en ellas sólidos exponentes.

María de los Ángeles Romero en «La poética del vaciamiento en *Mugre rosa*, de Fernanda Trías», analiza la novela desde una perspectiva ecocrítica, relacionando la importancia de la ciudad vacía que recrea en la novela la voz narradora con los personajes con que esta se vincula: Max, Mauro y la Madre; además, siguiendo a Agamben, observa cómo se manifiestan en la novela los mecanismos de poder sobre la vida biológica en situaciones límites, tan premonitoriamente similar a la realidad.

Magdalena Pérez Facio describe y analiza los «Mundos en descomposición en *La azotea* y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías» a partir de los que llama «cuatro pilares» que muestran la degradación: «ciudad, naturaleza, cuerpo y vínculos», para poner en evidencia la relación entre los habitantes de la ciudad —¿Montevideo?— y los cuerpos que la habitan; los cuerpos deformes o enfermos —de los niños, del padre, de las narradoras, de los afectados por la peste—; los vínculos también enfermos entre los personajes y las familias a que pertenecen.

En la búsqueda de filiaciones literarias, Blas Rivadeneira también se concentra en la uruguaya en «Nostalgia por el futuro perdido: ficción paranoica, distopía y cuerpo en *La azotea* y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías», estableciendo una línea de *raras* —tal como la formulara Rama—, pero a partir de las *raras*, entre las que la ubica a Armonía Somers, Marosa Di Giorgio y Mercedes Rein, que, según el autor, redefinen esa rareza desde una perspectiva de género y el contexto de problemáticas sociales. Relaciona este punto de partida con la imagen de los pájaros presentes en las dos novelas, acercando a la autora, y a la vez alejándola, de su maestro Mario Levrero; y, por otro lado, vinculándola con la noción de «ficción paranoica» de Piglia y la amenaza, persecución y encierro que sufren los personajes de ambas novelas.

Selena Ortiz Saldamando en «El canon y las cuentistas hispanoamericanas: Elena Garro, Cristina Peri Rossi y Samanta Schweblin», reflexiona sobre la inequidad en cuanto a la presencia de cultoras del género breve en los programas oficiales de enseñanza secundaria. A partir de allí propone analizar y relacionar notables exponentes del género de diferentes generaciones en las que se advierte una mirada desde la mujer en la construcción de narradores y personajes, sobre todo a partir de que la mujer abandona el lugar de musa inspiradora para ser activa constructora de mundos imaginarios.

Cecilia Gerolami en «La negritud como resistencia en la novela *Rompe la quietud*, de Lalo Barrubia» analiza la difícil interseccionalidad entre *blanquitud* y *negritud* en el protagonista de esta novela publicada en 2018, en diálogo con los noventa uruguayos: un Uruguay de la salida después de la dictadura, de contraculturas y de movida musical, un momento del país en el que se sentía el andar sin rumbo, como afirma la autora siguiendo a Achugar. En el artículo, el candombe es el elemento central, que oficia de puente o conducto entre esas dos identidades del personaje, que se define como un «percusionista de raíces negras».

En el artículo «*Kentukis*, de Samanta Schweblin: una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular», Mauricio Cuadro se detiene en dos personajes de esta obra: Alina y Emilia que, tal como plantea el autor, llegan de forma desinformada a los *kentukis*, y por ello deben resolver cómo puede ser su acercamiento ellos. En cualquiera de los casos, lo que está en juego es la intimidad de cada uno y la exposición del otro: la intimidad se vuelve espectáculo, como analiza Cuadro teniendo en cuenta a Sibilia, porque ficcionaliza lo privado apoyado en recursos mediáticos. Según la habilidad mayor o menor, o el contrato explícito o no de cada personaje con su respectivo *kentuki*, la vulnerabilidad de la exposición será mayor.

Luana Varela en «La religiosidad y sus espacios en “El aljibe”, de Mariana Enríquez» muestra la persistencia de las prácticas femeninas ancestrales —y catalogadas alguna vez como heréticas, según estudia Federici—, en las religiosidades populares, a partir de este cuento incluido en el libro *Los peligros de fumar en la cama*. Asimismo, plantea la relación entre *adolescer* y *saber* a partir de la confrontación de los personajes femeninos del cuento y el padre. Como plantea, el miedo es «una consecuencia del acto mismo de saber», por eso en este relato solo las mujeres, alternativamente, sienten temor.

Narradoras de México y Colombia, como decíamos antes, están representadas en este número. Si en las anteriores los mundos distópicos y el ambiente ominoso son la tónica, en Cristina Rivera Garza y Patricia Nieto la cruda realidad adquiere un primer plano, al menos en los temas: historias de despojo, de frontera, de identidad, de cadáveres en el río Magdalena se hacen presentes, aunque, al igual que las anteriores, desde estrategias novedosas, desde la reformulación de memorias colectivas y del «reciclaje» de la crónica, insertándose en una tradición propia del continente pero desde una mirada de género y muy actual.

El artículo de Laura de la Rosa Nicola, «La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*: de Cristina Rivera Garza», atiende a la intersección entre ensayo y novelística de la mexicana Rivera Garza, quien desde los supuestos de que todo *yo* es relacional (Butler) y el de las «literaturas posautónomas» (Ludmer), produce sus novelas. Estas cuentan historias —la de los algodonereros mexicanos en la frontera entre Tamaulipas y Texas en los años treinta; la de su hermana víctima de feminicidio cuando no existía la palabra que designara esa muerte— que Rivera Garza caracteriza como «autobiografías después del yo», en las que «cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú y del nosotros».

Andrea Arismendi Miraballes también se detiene en la autora mexicana, pero en su artículo «Múltiple y monstruosa: Amparo Dávila en la ficción de Cristina Rivera Garza», aborda la novela *La cresta de Ilión* (2002) para analizar, por un lado, la técnica de superposición de fragmentos propios y ajenos y por otro, desentrañar los agentes de lo fantástico, en un texto en el que este procedimiento se refuerza por partida doble al tener como personaje central a la maestra mexicana de la literatura fantástica, mencionada en el título. La acertada afirmación de que la novela pertenece al género fantástico permite a Arismendi leerla desde la categoría de la subversión y la amenaza (Rosemary Jackson) que puede llegar a sentir el lector, al igual que el protagonista, a quien abrir la puerta le puede significar permitir la entrada al monstruo al que tanto se teme.

Sandra Argenis Franco Ceferino en «Génesis de cronista: Patricia Nieto, recorrido de memoria» estudia en detalle la estrecha relación entre periodismo, crónica, memoria y narración a partir de la escritora colombiana Patricia Nieto. En su artículo aborda las estrategias narrativas —la oralidad en la escritura, el hallazgo de títulos y copetes «que se bañan de ingenio literario»— y también la importancia del periodismo, ya característico por lo menos desde el siglo XIX en Latinoamérica, para comunicar problemáticas sociales y recuperar memorias y voces que no se suelen oír: la de los colectivos populares de Medellín, como en «Con la manta al hombro» (1993), que describe la fiesta y la rumba en los setenta; las de los muertos debidos al tráfico de drogas, como en «Los escogidos» (2012), o los de «La epidemia depresiva» (1995) entre otras.

Esperamos con esta entrega de la revista [sic] aportar a una discusión que ya está en curso, pero en la que hay que ahondar. Prácticas y modos de vivir y ser en el mundo —en un cierto mundo— empiezan a cambiar. Los relatos —los cuentos, las novelas, la literatura, toda forma de arte— pueden dar cuenta de otros mundos posibles. Y así como empezamos con esa imagen de tapa con muchas mujeres en un primer plano, hacia adelante, de frente, ahora, para terminar, las dejamos andar con estos versos de Cristina Peri Rossi: «Por la calle venían tantas mujeres / que no pude pronunciarlas a todas».

Sonia D'Alessandro García
María del Carmen González de León
Montevideo, diciembre de 2023

La muerte de la madre en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin

Graciela Franco Díaz

Instituto de Profesores Artigas | Universidad de la República

Recibido: 6/11/2023
Aprobado: 17/11/2023

Resumen

Este trabajo se propone una incursión en el relato *Distancia de rescate*, de la escritora argentina Samanta Schweblin, teniendo en cuenta aspectos técnicos y temáticos: la relación entre cuento y novela, la estructura dialogal, la tensión constante a través del uso de indicios, el intensísimo final. Esos caracteres favorecen el desarrollo de la temática de la agonía y muerte de la madre, de su correlato en la destrucción de la naturaleza; la maternidad y el erotismo como elementos contrapuestos y, a la vez, afines entre sí, y ambos redondean una obra que podríamos definir perfecta en la consecución de su propósito.

Palabras clave: Distancia de rescate; maternidad; muerte; naturaleza; Schweblin.

The death of the mother in *Fever Dream* by Samanta Schweblin

Abstract

This work explores the story *Fever Dream* by Argentinian writer Samanta Schweblin, looking into technical and thematic aspects: the relationship between story and novel, the dialogue structure, the constant tension through the use of clues, the very intense ending. These characters favor the development of the theme of agony and death of the mother, its correlation in the destruction of nature, motherhood and eroticism as opposing elements and, at the same time, related to each other, and both providing a round-up to a work that could be defined as perfect in achieving its purpose.

Keywords: Fever Dream; maternity; death; nature; Schweblin

Entre las características más notables de la segunda generación de la nueva narrativa argentina, que Elsa Drucaroff (2011) considera integrada por los nacidos en la década de los setenta del siglo XX, se destacan: «[...] el regreso de la pulsión por contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y el cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia ficción, el terror y el gore» (p. 159). Ducraroff agrega una apostilla de Mariana Enríquez: «La realidad argentina es gótica» (2011, p. 159), con la que la escritora fundamenta la idea de que esa forma de percibir y expresar la realidad está, inevitablemente presente en su obra.

Ya había planteado Cortázar, en «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», la importancia de este género en nuestra literatura:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de

lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura (1975, p. 145).

Y también Ventura, citada por Mackey (2022), más cercanamente y refiriéndose solo a Argentina, plantea algo semejante y acuerda tanto con Cortázar como con Enríquez:

[...] María Virginia Ventura ha sugerido que el gótico en Argentina «es natural a su historia y a sus tradiciones», y que «no se debe a que sean influenciados por una fuerte corriente extranjera o extranjerizante» sino que es porque «el argentino es naturalmente, históricamente y culturalmente gótico» (p. 255).

La obra de Samanta Schweblin, la escritora de la que trataré, también ha sido ubicada en lo que algunos críticos denominan como neogótico y otros le atribuyen el pertenecer al *realismo desencantado* o a la literatura de lo extraño. Desde el punto de vista de su carrera literaria y de su ubicación en el mundo editorial, se puede presentar a Schweblin (Buenos Aires, 1978) como una de las más destacadas representantes del llamado boom de la literatura de mujeres que se desarrolla en este siglo XXI, promovido (y creado) por la gran industria editorial, en especial la europea y sus bifurcaciones latinoamericanas. Autora de libros de cuentos premiados en su país y en el extranjero, *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca y otros cuentos* (publicado primero con el título *La furia de las pestes* en 2008) y *Siete casas vacías* (2015), Schweblin se descubre como autora de más largo aliento cuando, trabajando en este último, escribía el cuento que, como ella declara en una entrevista, se transforma en novela porque así lo llamó la editorial que lo publicó (Random House Mondadori, 2014). De todos modos, es la propia Schweblin la que se decide a continuar con *Distancia de rescate* y apartarlo de lo que será su tercer libro de cuentos. De este modo, lo publica por separado y primero.

El primer aspecto de *Distancia de rescate* que me importa destacar es una cierta hibridez formal por la que navega, entre la tensión que predomina en el cuento y la extensión que da lugar al desarrollo del mundo novelesco. El argumento de la obra, que se desarrolla sin cortes formales, crea indudablemente la mencionada tensión cuentística: Amanda y su pequeña hija, Nina, viajan al campo bonarense en busca de unas vacaciones alejadas de la estresante ciudad. Allí conocen a Carla, una mujer que vive en ese entorno y se establece entre ellas una relación marcada por el atractivo y el rechazo a la vez, como lo dice la propia protagonista. Carla le cuenta a Amanda un episodio de seis años atrás en el que su hijo, David, sufre una grave intoxicación con el agua del río y ella, para salvarle la vida, lo lleva por ayuda a lo de «la mujer de la casa verde»,¹ una curandera o sanadora que realiza una «transmigración» en el niño y salva su cuerpo y «también a David en su nuevo cuerpo», explica Carla, aludiendo a alguien más en quien se ha completado su migración. Carla vive a David, desde entonces, como un monstruo, un otro, no ya su hijo.

El resto de la historia da cuenta del descubrimiento de nuevas experiencias que coinciden con el relato de Carla, lo generalizan o extienden —ahora también en el pueblo cercano— y llevan a Amanda, temerosa por el bienestar de Nina, a decidir abandonar el lugar. La fatalidad o el error la detienen en el último momento, y ella y su hija se intoxican gravemente.

Lo que establece la originalidad del relato, entre otras cosas, es la estructura que elige su autora para plantear la historia a sus lectores. Se trata de un diálogo entre dos personajes que se corta en el final, cuando una de las voces que dialoga asume el cierre de la historia. Se podría hablar, entonces, de un monólogo y aun de un soliloquio final, a pesar de que la que habla sigue refiriéndose a su interlocutor, quien aún está presente en su campo mental, es decir que hay una intención dialogante, aunque no reciba respuesta. La tensión se relaciona con la situación de aquellos: una mujer, Amanda, y un niño, David. La mujer está agonizando y el niño la interroga acerca de los hechos vividos. Se parte, entonces, de una mirada hacia el pasado, así como de una revisión de lo vivido que permite al lector enterarse de los antecedentes de la historia. Hay paralelismos entre lector y personajes, y también con la autora que imagina y crea la historia. Esta crece con las expectativas

¹ Las citas corresponden a la edición de *Distancia de rescate* (2014), Literatura Random House. En adelante se indicará solo el número de página.

de esa trilogía y, por momentos, lo que dice Schwebelin remite a los hechos narrados, a la obra en ejecución y al que lee, a la vez. Un ejemplo es cuando, cerca del final de la obra, David interrumpe el relato de Amanda y sintetiza lo que sucede posteriormente y ella reacciona: «Pero ¿por qué ese salto? Estábamos siguiendo esta historia paso a paso. Estás adelantándote» (pp. 91-92). O un poco más adelante, en este diálogo en el que habla David y Amanda le contesta:

Pero nada importante sucede, ni nada importante va a suceder. Y empiezo a creer que ya no vas a entenderlo, que seguir avanzando no tiene sentido.

[...]

Ya no vale la pena.

Sí, sí vale (p. 97).

Esta rebelión narrativa, que no dura, por parte de Amanda puede entenderse como una lucha interna de la narración por elegir el hilo del que más se debe tirar para tejer la trama. De la misma manera, a veces Amanda le hace reproches a David que se salta pasajes en la historia porque él considera que el tiempo urge y le impone una cadencia narrativa, como si los dos negociaran para liderar la historia, entre urgencia (David) y digresión (Amanda).

Pénélope Laurent (2022) dice que David es como el *superyó* de Samanta Schwebelin que la quiere devolver al camino del cuento, mientras lucha con la extensión de su obra. Esta ingeniosa y certera interpretación podría completarse si señalásemos que, a la vez, la autora quiere mantener la expectativa y la idea de la urgencia funciona muy bien para ello. El hecho de que Schwebelin comienza a escribir esta, su primera novela, pensando en hacer un cuento, creo, permite la elucubración de Laurent, que plantea así la lucha de la propia autora entre el género que le era habitual y que dominaba y el nuevo, que le es ajeno y, por eso, vivido como peligroso. El constante interés de la autora por desentrañar su proceso de escritura, mostrado en las incontables entrevistas que se le han hecho, muestra su incansable búsqueda de la rigurosidad técnica y su generosa forma de compartirla.

De manera que, en esa negociación, se narran distintos momentos de ese pasado a través de *flashbacks*, así como regresos al presente de la acción y, en el final, se cierra la historia con una prolepsis en la que Amanda, desde una visión que se supone adivinatoria y de la que la dota David, cuenta un momento en un futuro cercano y descubre en él una verdad que sorprende al lector y es, quizás, una parte de «lo importante» que debía reconocer Amanda.

La lucha por el relato, como vimos, enfrenta a los personajes principales y plantea, además, una paradoja extrema, un oxímoron que se explica, en parte, por la situación que vive la mujer. Es David, de quien podemos calcular, por los datos que se referencian, que tiene unos nueve años, quien asume la guía de la moribunda, intentando conducirla hacia la veraz interpretación de los hechos. Según Laurent (2022), David actúa como un *psicopompo*² y según Muñoz Sánchez (2022)³ es un *puer senex*.⁴

La historia narrada alcanza así niveles de complejidad, características sobrenaturales, que crean un ámbito de misterio propicio al terror que inspira el texto. Por ejemplo, el comienzo mismo extraña y sobrecoge al lector:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta. ¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo (p. 11).

Esta imagen que se repite en la obra determina, por su oscuridad, la percepción de quien se somete a la lectura y establece desde el inicio el carácter dialógico de la novela, marcando, como hemos visto, con la letra

² Ser que en mitologías o religiones escolta las almas de los difuntos hacia ultratumba. En la mitología griega es Caronte.

³ «[...] audaz revisitación del motivo literario de rancio abolengo del *puer senex*» (p. 29).

⁴ Ver: Carl Gustav Jung (2002, p. 200).

cursiva a uno de los que habla como el otro, el distinto, así como permite que el lector interprete dicho diálogo sin necesidad de pautas referenciales que le harían perder efectividad y lo apartarían de la escena imaginada. Es el único momento en que Amanda se transforma en una narradora que se dirige al lector y no a David. La necesidad de Schweblin de dar a entender al lectorado el punto de partida, la situación establecida, la empuja a esta breve transgresión de su propuesta.

La misma impresión de extrañeza que se instala con las características de los que hablan se da con la forma en que lo hacen (la mujer en la cama, el niño hablándole al oído). El carácter excepcional de David sorprende al lector, y esta impresión se acrecentará a lo largo del relato. Es quien guía a los otros niños vulnerados o intoxicados, quien entierra a los animales, víctimas del mismo mal que aquellos, y será quien asista a Amanda. Es una especie de sabio y mártir, cuya sabiduría le fue dada a través del sufrimiento (su transformación y el posterior rechazo de sus padres). En el final de la novela este rasgo de víctima se acentúa cuando es nuevamente expulsado, ahora, en su nueva identidad.

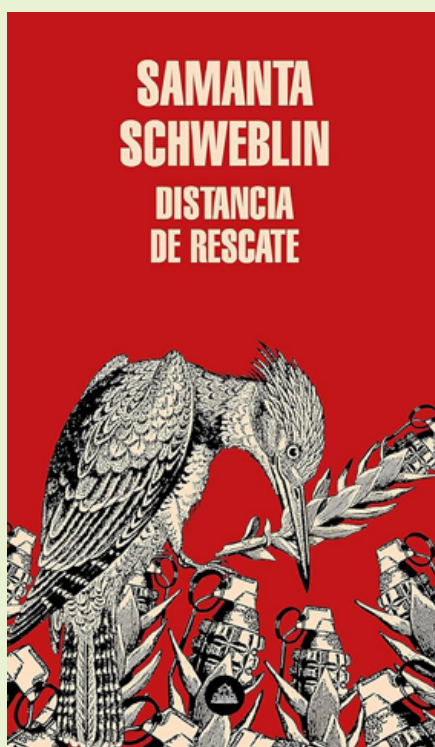


Fig. 1. *Distancia de rescate*

La historia comienza *in medias res*, pues los sucesos causantes de lo que pasa en el presente ya han ocurrido. La situación inicial de Amanda podría albergar esperanzas, aunque en poco rato ella dice: «Pero voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no?» (p. 13).

Sin embargo, el relato del encuentro en el jardín con Carla, madre de David; la presencia dormida de Nina, la pequeña hija de Amanda; la descripción admirada de Carla que hace aquella, subrayando su distinción; el atractivo que ejerce sobre ella, altera el clima de fatalidad que el comienzo anunciaba, hacia otro aspecto que a lo largo de la historia se va a acentuar: la sensualidad, un cierto erotismo que se instala entre ellas y que se relaciona con la culpa que siente posteriormente Amanda. Hasta ahora, Schweblin ha llevado a sus personajes a ese jardín semiedénico con piscina incluida; hay una niña dormida con su peluche en brazos y dos mujeres que se atraen que comienzan una relación de confidencias. Como en el otro Edén, la culpa se relaciona con la contravención de las reglas que será castigada. De ese modo, David le explica: «*Hablar con Carla es un error. [...] Es el momento de salir del pueblo, ahora es el momento*». Y mientras Amanda dice: «Dejo las llaves en el buzón [...]», David insiste: «*Pero vas a ver a Carla*», y Amanda admite y vislumbra: «¿Es por eso que no lo logro? Sí, es por esto» (p. 59).

Importa señalar cómo todo lo recordado por Amanda está contado en un presente que actualiza los hechos, mientras que el recuerdo de Carla, que remite a un pasado más remoto, es narrado en pasado. De ese modo, los juegos temporales reviven la búsqueda de la experiencia de Amanda como algo más urgente,

en cierto modo aún vigente, en desarrollo, como si se precisara de la pesquisa rigurosa de David y la propia respuesta lastimosa de la mujer para llegar a su cumplimiento último, como si ella tuviera que cometer nuevamente los mismos errores para comprender la verdad.

La palabra de Amanda es lo único que la representa; ella describe varias veces a David, verificando su otredad; a Nina, en una encantada mirada maternal; y a Carla, descubriendo su aire distinguido, su cuerpo atractivo en su bikini dorado con los breteles —que se convierten en una especie de fetiche—, su cabello rojizo y su peinado especial. Ellos existen físicamente al igual que los niños deformes, los fantasmas refugiados en la noche con sus cuerpos lacerados. Amanda es solo una voz que narra, que pregunta, que contesta, que se rebela y que termina por comprender. Esta ausencia de corporeidad alude a su agonía; su cuerpo no es más que un espacio de sufrimiento previo a la muerte.

La historia se basa en la palabra de los sucesivos actores: David y Amanda primero, y luego Carla. No hay un relato confiable, ningún narrador omnisciente que nos obligue a aceptar su versión. El niño conduce con su palabra, corrige y agrega algún dato cuando Amanda lo necesita; esta no es confiable ya que su estado agonizante la aleja de la objetividad —más adelante veremos que sobre el final de la novela aparece la mujer como otro tipo de narradora— y, en el caso de Carla, los hechos trágicos vividos respecto a su hijo llenan de subjetividad su historia y, por otra parte, sus palabras son dichas según el recuerdo de Amanda. Es así como la novela se nutre de miradas parciales que van desgranando una historia cargada, por momentos, de hechos que lindan con lo extraño, lo misterioso y lo sobrenatural (la escena en la «casa verde», donde se produce la transmigración del alma de David detrás de una puerta cerrada; la fantasmagórica procesión nocturna de los niños intoxicados por las calles del pueblo; el final apocalíptico).

El relato-confidencia de Carla crea un nuevo *flashback* que la lleva a rememorar el nacimiento del hijo, sus temores previos que contrastan con la perfección del niño y su trágica «enfermedad» posterior. El tema central está planteado: el caballo se ha intoxicado y el niño que acompaña a su madre a buscarlo, también. Ambos temas, el de la distancia de rescate, que da el título a la novela, y el de la contaminación de la naturaleza, están unidos. En el caso de Carla y David, la madre lleva al niño consigo a buscar el caballo porque teme dejarlo solo, para protegerlo. La ironía trágica es que, por eso, se enferma.

Por otra parte, cuando el daño es descripto como pandemia y se habla de los niños que se contagian o nacen dañados o son espontáneamente abortados, aquella unión se hace aún más estrecha. La transmigración como única salvación para el niño enfermo introduce la inmersión en el mundo mágico; una supuesta verdad sobrenatural que podríamos interpretar como metáfora paralela a la transgénesis de los alimentos que provocan la tolerancia a los herbicidas y, por último, la contaminación de otros cultivos y del agua. La ausencia de los médicos, tanto en el caso de David como después, y de forma más acuciante, en el de Amanda y su hija, da una idea del abandono de esos pueblos perdidos que, sin embargo, crean la riqueza de muchos, ajenos a esa realidad. Se puede hablar de una intención política en el texto, ya que Schweblin manifiesta una mirada crítica acerca de la realidad social que expone y el desinterés en combatirla, pero la novela es, ante todo, una apuesta literaria.

La mujer de ciudad no cree en la posibilidad mágica y se sorprende de que Carla sí lo crea. En la novela no se afirma más que la presencia de efectos tóxicos en los sembrados transgénicos. Dice Carla: «Eso pasa, Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay» (p. 70).

Carla no culpa a nadie más que a ella misma. El mundo de lo mágico es real para Carla y negado por Amanda.

Nunca se nombra la sustancia aludida, es decir, el glifosato, cuya presencia en la escena de la intoxicación de Amanda y su hija es evidente. La existencia innominada del veneno crea una sensación de ubicuidad y, por tanto, de peligro constante que tensiona el relato hasta el final.

Mientras tanto, Schweblin lleva a Amanda de visita al pueblo al que van de compras madre e hija. Allí se producirá el encuentro —en la irónicamente llamada «Casa Hogar»— con una niña deforme, afectada por la enfermedad, lo que será una sorpresa amedrentadora para Nina y un descubrimiento impactante para su madre.

El próximo episodio es la visita de la mujer a la «casa verde» y su encuentro con un perro al que le falta una pata. El mundo animal también se ve afectado y esto explicará la conducta de David que, incluso cuando solo tenía cuatro años, ya se ocupaba de enterrar a los animales que morían afectados por la toxicidad.

Lo femenino y la maternidad como núcleo central en la obra

Amanda y Carla representan el aspecto de lo femenino que Schweblin quiere mostrar en esta novela y en muchos de sus cuentos. La que lucha con una maternidad que la excede, que la somete, y esa idea que da nombre al libro y obsesiona a Amanda, la «distancia de rescate», se corporiza en un hilo que se tensa o que se afloja y que remite, simbólica y obviamente, al cordón umbilical:

Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir del coche y llegar hasta donde está Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo «distancia de rescate», así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque *siempre arriesgo más de lo que debería* (p. 22, cursivas añadidas).⁵

Más adelante, insiste sobre ella y la filia como heredada, ancestral: «Es algo heredado de mi madre. “Te quiero cerca”, me decía. “Mantengamos la distancia de rescate”» (p. 44).

Y luego:

¿Por qué las madres hacen eso?

¿Qué cosa?

Lo de ir por delante de lo que podría ocurrir, lo de la distancia de rescate.

Es porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina (p. 89).

Amanda reconoce estar algo cansada, que «mantenerme en pie implica un gran esfuerzo» y que su marido le había dicho que quizás estaba un poco deprimida. Ahora «el sentimiento es el mismo, pero ya no es lo más importante» (p. 36), ubica esta situación como previa y posterior al nacimiento de Nina. Esta es la visión de la maternidad que nos ofrece Schweblin; resulta lejana a la mirada edulcorada con que la literatura nos alimentó durante el siglo XIX y parte del XX. Es imposible, a la vez, no ver amor en la relación con su hija, pero la distancia de rescate se vaporiza cuando está bajo la influencia de su atracción por Carla. Es la culpa que le demanda David. Las dos madres fallan en algo y Schweblin lo señala. Este es uno de los temas de la novela, y también uno de los frecuentemente tratados por la nueva narrativa argentina (Ducraroff, 2011).

Como ejemplo de esta «mancha temática», como la nombra Ducraroff, propongo tener en cuenta la relación entre el cuento «El aljibe», de Mariana Enríquez, y la novela de Schweblin.

Enríquez publica en 2009 *Los peligros de fumar en la cama*, libro de cuentos entre los que se incluye «El aljibe». Se anuncia con un epígrafe de Sylvia Plath: «I am terrified by this dark thing that sleeps in me; / All day I feel its soft, feathery turnings, its malignity».⁶

El cuento nos invita a encontrar esa malignidad, no ya en Josefina, la protagonista, sino en los que la han convertido en víctima propiciatoria de un rito satánico que destruye su vida para permitir que otras se liberen. Pero hay una nota más terrible: las que convierten en víctima a «Jose», son su madre, su abuela y, quizás, aunque es contradictorio con su comportamiento posterior, su hermana.

Tenían miedo. Siempre tenían miedo. En verano, cuando Josefina y Mariela querían bañarse en la Pelopincho, la abuela Rita llenaba la pileta con apenas diez centímetros de agua y vigilaba cada chapoteo sentada en una silla bajo la sombra del limonero del patio, *para llegar a tiempo si sus nietas se ahogaban*. Josefina recordaba que su madre lloraba y llamaba a médicos y ambulancias de madrugada si ella o su hermana tenían unas líneas de fiebre (Enríquez, 2017, p. 55-56; cursivas añadidas).

⁵ Esta última confesión de Amanda que destaco, ¿es un reconocimiento de su culpa?

⁶ «Estoy aterrorizada por esta cosa oscura que duerme en mí; / todo el día siento sus suaves giros emplumados, su malignidad» (Traducción de Liv Schou). El epígrafe que usa Enríquez insinúa, quizás, el temor filicida de Plath que la lleva al suicidio, lo que sería una forma de preservar a sus pequeños hijos, aunque, a la vez, es también una forma terrible de abandono y estigmatización.

Es inevitable recordar la «distancia de rescate» de Schweblin. Y cómo no pensar que lo que Enríquez sugiere es que el miedo que atenaza la vida de esas mujeres las vence y aliviana el horror de la traición. El padre no sufre del mismo mal; se lo vive como un mandato femenino que pasa de abuelas a madres y de estas a hijas, y despierta el odio soterrado y el secreto afán filicida.

Josefina, al contrario de Mariela, su hermana mayor, no vive aún este miedo irracional y por eso es que puede ser víctima del rito, de una especie de transmigración en la que los miedos familiares anidarán definitivamente en ella.

Hay otros aspectos del cuento de Enríquez que concuerdan con la obra de Schweblin: la casa de doña Irene, «la bruja» en cuyas manos se deposita el rito, un lugar apartado pero conocido, atestado de múltiples ofrendas que hablan de los servicios realizados, recuerda a «la mujer de la casa verde».

También remite al cuento de Enríquez el aljibe alrededor del cual, incansablemente, juega Nina mientras Amanda y Carla hablan sobre David y la primera olvida a su hija, se distrae: «[...] sabiendo que es el momento de hablar pero [sigo] inmóvil bajo el cómodo silencio» (pp. 83-84). Y luego:

[...] dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera, sin más que sus carpetas y lo que tiene puesto. Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada, me pregunto si esas son las cosas que más extrañaría (p. 84).

Mientras el ensueño erótico de Amanda se despliega y la tensión de la distancia de rescate se alivia, el aljibe, escenario del juego de Nina es mencionado once veces. En el cuento de Mariana Enríquez, el aljibe que da título al cuento es el que despierta el entusiasmo de Josefina, quien, al verlo en casa de «La Señora», corre a mirar su reflejo en el agua y su madre, que se asusta por el riesgo de caer de la niña, le pega y luego la abraza. Quizás la autora, al dar este dato, quiere que sospechemos que el temor de la madre se debe a que, si pasara algo con Josefina, no podría realizarse el ritual de transmigración... Golpe y abrazo son, inevitablemente, siniestros. Al salir de esa casa, luego del ritual del que fue objeto sin saberlo, ya no hace lo mismo porque tiene miedo. El aljibe es también donde es arrojada la foto de la niña con los males que le heredan las mujeres de su familia con la ayuda de la hechicera. Veo en estas menciones relacionadas con Nina, junto con la actitud omisa de Amanda, un toque de atención de la autora que remite al tema de la culpa y a la concepción de la maternidad como carga o trampa en la que la felicidad y la libertad están ausentes.⁷ Amanda y Carla son madres y eso las acerca, aunque una parece gozar aún de la relación con su hija y, la otra, rechaza al suyo, a quien sin embargo amó cuando pequeño. Confiesa: «A veces fantaseo con irme [...] con empezar otra vida donde pueda tener una Nina para mí, alguien para cuidar y *que se deje*» (p. 83; cursivas añadidas).

La maternidad deseada es concebida casi como un juego de muñecas, sin tropiezos, sin rebeldías. No se soporta un hijo con voluntad propia, un David que ya no es «un sol», que no se reconoce. Ducraroff dice, en unos breves y jugosos apuntes sobre *Distancia de rescate*:

Y porque algo puede irrumpir siempre para evidenciar la realidad insoslayable de que cada hija, cada hijo es una otredad, la diferencia que hemos engendrado en las entrañas que siempre podrá decirnos «yo soy (lo) otro». Nos aterroriza que el pequeño David siga aparentemente igual pero ya no sea él, no porque temamos la transmigración de almas que relata esta historia, sino porque aunque no queramos admitirlo, todos nuestros hijos e hijas, transmigran de sí mismos (2019, pp. 164-165).

Obviamente el cuento de Enríquez es mucho más explícito respecto al amor-odio maternal que el de Schweblin, pero en este, la otra madre, Carla, abandona a su hijo luego del repudio que su presunta transformación despierta en ella. La diferencia entre Enríquez y Schweblin se da más en el exceso o en el desborde de la primera que en la temática y sus aspectos ideológicos. En Enríquez se ve una postura neogótica que se exagera, mientras que en Schweblin se maneja lo insólito, lo extraño, aunque también está presente en

⁷ «Una amiga le llama a esto la “distancia de rescate”, esa constante ecuación que se computa en la mente de los padres calculando el tiempo y la distancia para saber si les será posible salvar a un hijo del peligro», dice Valeria Luiselli en su novela *Desierto sonoro* (2019, p. 141). Este tipo de expresiones «en clave» da cuenta de una relación cercana entre las nuevas narradoras latinoamericanas, aunque, en este caso, la mexicana Luiselli habla de «padres», lo que supone una visión del tema muy diferente al que se da en la novela de Schweblin.

Distancia... el terror que la emparenta con el neogótico. Pero Schweblin apunta, aun en los momentos más angustiantes, a un cierto toque de humor, por ejemplo, cuando Amanda habla de Carla aprendiendo a manejar y se refiere a ella misma y en cómo aprendió a hacerlo, y David la detiene bruscamente y se da este muy breve diálogo: «*Eso no es importante*. Sí, ya me lo imaginaba» (p. 91).

Otro aspecto de la relación entre las dos mujeres se plantea cuando Amanda dice:

Si tu madre fuera unos cinco años más grande podría ser la madre de las dos. Nina y yo podríamos tener la misma madre. Una madre hermosa pero cansada que se sienta ahora un momento y suspira (p. 94).

Carla está ejerciendo, de alguna manera, un rol maternal al llevar a la otra mujer y su hija a la sala de emergencias, al cuidarlas. Pero es un planteamiento extraño el de Amanda que, empujada por la fiebre y la agonía, fantasea con la idea de una unión estrecha, imborrable entre las tres mujeres. Podríamos pensar que refiere al placer que Carla siente por el encanto de la niña y, por supuesto, a su propio interés erótico. Acudo a Luce Irigaray para sustentar mi opinión acerca de este planteo:

El primer objeto de amor del niño pequeño es su madre, al que ha permanecido fijado desde la formación del complejo de Edipo y, en definitiva, durante toda la vida. Para la niña es también la madre o las personas que la reemplacen: nodriza, niñera, etcétera. Las primeras catexis de objeto tienen su origen en la satisfacción de las necesidades vitales esenciales siendo los cuidados idénticos para criaturas de ambos sexos. En la situación edípica debe, si la evolución es «normal», cambiar de objeto erótico, primero el padre y luego aquel a quien está «biológicamente destinada». [...]

¿Por qué Freud llama *fase viril* al momento en que la niña pequeña ama, desea a su madre? ¿No elude así la singularidad del momento en que el retoño hembra prefiere a su madre y la maternidad, al tiempo que y, de otro modo, elimina del campo de la conciencia, la originalidad de un deseo entre mujeres? (2007, pp. 23-24).

Freud, al que recrea Irigaray (y con el cual discute y corrige, de ahí el uso de comillas y cursivas), cree que la felicidad femenina está en tener un hijo con el padre y que sea varón. La filósofa feminista cuestiona:

Podemos formular la hipótesis en que el hijo deseado en la relación con la madre sería una hija, si la chiquilla fuese valorizada al menos en parte, en su femineidad. [...] significaría un deseo de *repetir-representar* su propio nacimiento, la separación de su *cuerpo* del de la madre. [...] el fantasma de esa mujer-hija concebida por madre e hija significaría el deseo de la chiquilla y quizás de su madre, de poder representarse como cuerpo de mujer, deseado, deseable (Irigaray, 2007, p. 28).

Carla desea a la niña, quiere tener «una Nina para mí» y también desea a su madre, o es lo que piensa Amanda: «Ahora me doy cuenta, ella hace el gesto adrede, es ella la que deja caer el bretel» (p. 78).

Nina es la hija que Amanda y Carla sueñan compartir; la hija de ambas.

En definitiva, el mundo femenino presentado en la novela es el que actúa: cuida a los niños intoxicados, establece lazos de afectividad, comparte deseos eróticos, liga su vida al hilo de la distancia de rescate, vínculo de lo sublime pero también de la condena perpetua.

Relación con «Un gran esfuerzo», de Schweblin: el tema de la paternidad

El tema de la maternidad en la novela se contrapone con la caracterización de los personajes masculinos. Los dos esposos, Omar y el marido innominado de Amanda, se caracterizan por una actitud casi abandonica. El caso más evidente es el del padre de Nina, quien está en el sueño de Amanda, pero casi no interviene en la acción, excepto brevemente en el final. Es una presencia que se desea y que solo aparece telefónicamente, cuando todo está destruido y el pedido anhelante de su presencia es un dato más del desamparo de la mujer agonizante. Al final, aparece realmente, en esa visión adivinatoria de Amanda que lo ve llegar a casa de Carla,

que ya se ha marchado, y hablar muy escuetamente con el padre de David, Omar, quien, por otra parte, no se ha enterado de casi nada respecto a su propio hijo. Según Carla, no le interesó saber y, al igual que su mujer, también rechaza a su hijo. Así lo describe y lo absuelve David: es un hombre que «ha perdido a sus caballos» y le pide a Amanda que lo escuche. La pérdida de su mundo (no es un empresario de la soja), lo ennoblece en la visión de David.



Fig. 2. Samanta Schweblin

El mundo de los hombres está muy distante del femenino y algunos críticos hablan de la ceguera trágica que les impide ver lo relevante. Es más evidente en el hombre de la ciudad. Omar lo invita a salir y le señala el silencio, la tierra yerma: «Más allá la soja se ve verde, brillante bajo las nubes oscuras» (p. 122), dice la narradora.

Este hombre derrotado, el otro nervioso y furioso cuando ve que el niño está dentro del auto y no es capaz de reconocerlo, son la representación del mundo masculino.

Un cuento datado en 2017 nos aporta una versión distinta, como si Schweblin hubiese reflexionado sobre el tema y se permitiera otra mirada o, tal vez, un nuevo enfoque. «Un gran esfuerzo» se publicó en la edición de *Pájaros en la boca y otros cuentos* de Random House de 2017, junto con otro cuento inédito, «Olingiris». Un hombre vive un sueño recurrente: se ve a sí mismo y a su padre como un animal amarillo mirándose al espejo. Se angustia y se vuelve cada vez físicamente más rígido. Recurre entonces a la señora Linn, una sanadora que lo trata con masajes violentos y lo alivia. El hombre no habla con ella, no le cuenta qué le pasa hasta que empieza a recordar la angustia que le causaba la actitud de su padre, siempre queriendo huir de la casa familiar, intentándolo hasta que lo logra, pero vuelve casi enseguida. La angustia del hijo es mayor porque no puede hacerlo por «torpe y débil», que porque quiera huir; por eso, aún en el presente, siente rencor hacia él.

Al fin el padre se va y solo vuelve cuando el propio protagonista ha abandonado su casa, ya adulto. Ahora, trata amorosamente a su nieto y el padre lo lleva un día a la consulta de la señora Linn. Entra primero él solo y le cuenta un episodio con su propio hijo: el niño representa para él una función de títeres en la que asoma a uno al escenario con la boca abierta, como emitiendo lo que parece un grito; lo saca y lo vuelve a entrar:

Lo hizo todo, una y otra vez, hasta que él reconoció el dolor entre la nuca y la garganta. El dolor que lo endurecía y lo aterraba en sus sueños, el dolor que lo ataba a su padre y a su propia imagen frente al espejo, el dolor amarillo.

—Sentí —dijo él, intentando entenderse a sí mismo—, la desmesurada necesidad de atención de mi hijo. Una necesidad insaciable, eso sentí. Una necesidad imposible de satisfacer (Schweblin, 2017, p. 184).

El niño deja el títere y ahora es él mismo el que entra y sale del escenario, y el narrador dice del padre: «Cada vez que el chico volvía a ocultarse tras el telón, un hilo invisible tiraba violentamente de él», y, por último: «Entendí que yo *no podía más vivir con él ni sin él*. Era un gran error, lo que fuera que nos unía. Una tragedia en la que los dos fracasaríamos» (Schweblin, 2017, p. 184; cursivas añadidas).

Es luego de esta experiencia que el protagonista siente que debe liberar a su padre para romper la cadena que los ata:

Podía darle a su padre el empujón que toda su vida había necesitado para dejarlos. Podía darle su perdón y su permiso. Podía sacrificarse y trastocar así esta cíclica tragedia: soltar un eslabón de la cadena para romper el círculo. Quizás así liberaría a su propio hijo del dolor de sus hijos, y a los hijos de su hijo del mismo dolor (Schweblin, 2017, pp. 184-185).

Y concluye: «Liberar al padre era liberarlos a todos» (Schweblin, 2017, p. 185). La señora Linn es la encargada del ritual de liberación:

El cuerpo entero de su padre se dejó amasar y reacomodar. Sobre la camilla la señora Linn lo sostuvo por los hombros, *arqueándolo más de lo que él hubiera pensado que podría arquearse a un padre*.

[...] *hundió una de sus rodillas en la columna de su padre*. Fue un movimiento rápido y *quirúrgico*. Algo sonó en el cuerpo, tan fuerte que él mismo lo sintió en el suyo, tan fuerte que a él lo asustó el tirón, *la corrección precisa y experta* (Schweblin, 2017, p. 186; cursivas añadidas).

Este desenlace con toques humorísticos ha pasado del umbral de lo gótico-fantástico que caracteriza a *Distancia de rescate* a cierto irónico deslizamiento hacia la cultura *new age*: la recepcionista le hace una ficha al padre y le da una tarjeta; los semáforos de la calle pasan del amarillo al verde y los hombres «ya se sentían mucho mejor».

Me pregunto qué significa este cuento, cuál es su relación con la novela que comento; ¿los varones también, según Schweblin, sufren en su cuerpo la tensión de la distancia de rescate? Quizás la respuesta esté en la escena en la que el hijo hace la representación de su dolor ante el protagonista. Allí no hay humor; lo que el padre quiere es huir, no hay piedad hacia el niño que lo requiere, aunque admite no poder vivir «ni con él ni sin él». Decide, por último, liberar al padre, que es liberar a todos, una liberación que derrapa en el humor porque el milagro de la magia transmigradora ya no existe, y se trastoca por la fuerza casi brutal de la silenciosa, peculiar masajista.

Pienso que, en cierto modo, este cuento es una sátira hacia el mundo masculino. El propio personaje lo da a entender en el cuento, un poco antes: «Se preguntaba si no habría exagerado su dolor alrededor del padre. Al fin y al cabo, pensaba, quizás de eso se trataba la adolescencia: la invención de un par de eventos imperdonables que ayudan a dejar el hogar» (Schweblin, 2017, p. 182). En todo caso, la solución que encuentra el padre, que los representa a todos, es la posibilidad de huir, de abandonar a sus hijos, lo que podría aludir a una conducta frecuente en el género masculino según algunas opiniones, en especial feministas. Lo que sí queda claro en estas obras de Schweblin que vimos es que, mientras que en el mundo masculino la historia termina en comedia, en el femenino, lo hace en tragedia.

Buscando pistas sobre el tema, la encontré en Mariana Enríquez, de cuya cercanía generacional con Schweblin ya he hablado antes. En un reportaje en la *Revista Ñ*, se la interroga sobre *Nuestra parte de noche*, novela por la que acababa de recibir el Premio Herralde:

—¿Pensás que la paternidad es uno de los grandes temas de la novela?

—Los personajes de Juan y Gaspar aparecieron enseguida como padre e hijo. *La carretera*, la novela de Cormac McCarthy, me impactó; encontré que lo que me impresionaba era ese vínculo. La historia de mi novela trata de la herencia, si es un destino o si existe libertad respecto a los lazos que tienen que ver con la familia. Y más específicamente con la paternidad. En ese sentido, los lazos familiares son lazos extraños y difíciles de romper, sobre todo en este caso en particular,

cuando, más allá del afecto, es una condena. ¿Estamos condenados a repetir la historia? (Boix, 2020, párrs. 18-19).

También Schweblin en una entrevista opina sobre el punto, aunque se refiere a la familia en general, no específicamente a la paternidad: «A mí me gusta mucho la institución de la familia. Me fascina porque creo que es el lugar inicial del drama del ser humano» (Hola Chamy, 2015, párr. 13). Y añade:

Cuando uno educa, prepara a alguien para la vida y trata de formarlo, inevitablemente también lo está deformando. Le está transmitiendo todos sus prejuicios, mandatos y sin embargo se hace con mucho amor. [...] Eso para mí es una tragedia: me fascina lo extraordinario, lo anormal, lo insólito y curiosamente no necesito salir del núcleo familiar para encontrarlo, está todo ahí (Hola Chamy, 2015, párrs. 11-14).

Se denota este interés cuando se repara en la temática de sus cuentos, en especial en *Pájaros en la boca* y *Siete casas vacías*, pero también en *Kentukis*, su última novela.

Cuando *Distancia...* no ha llegado aún a su mitad, Amanda decide marcharse. Se ha enfrentado con Carla y ha conocido a David. Sus temores respecto al peligro que corren Nina y ella misma la llevan a preparar su partida. La noche previa se produce un sueño que podríamos llamar premonitorio. En él aparece Nina y su padre, sentados en la cocina en la madrugada. La niña tiene una actitud extraña, dice que no es Nina, se refiere a su madre como «señora Amanda» y empuja hacia ella una lata de arvejas que tiene «una presencia alarmante» y, por último, luego de un «gesto espantoso que nunca le había visto hacer» con su boca, dice y sonríe: «Soy David» (p. 56).

Schweblin decide que Amanda narre esto sin advertir que fue un sueño, de tal forma que David pregunta: «¿Es un juego, lo estás inventando?» (p. 56).

El impacto en el lector es, sin duda, enorme. La tensión crece y lo único que se puede esperar es que huyan de allí lo antes posible:

Mi madre dijo que algo malo sucedería. Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad, podía sentirlo avanzar hacia nosotras como una fatalidad tangible, irreversible. Ya casi no hay distancia de rescate, el hilo está tan corto que apenas puedo moverme en el cuarto, apenas puedo alejarme de Nina para llegar hasta el placar y agarrar las últimas cosas (p. 57).

La decisión está tomada, pero el recuerdo de la otra mujer y su mundo la trastoca: «Mientras cierro los postigos pienso en Carla, en vos [...]» (p. 58).

Amanda va a despedirse de Carla, a disculparse por su actitud agresiva del día anterior y eso es lo que la pierde.

La escena de los hombres que bajan los bidones y la niña que se sienta en el pasto a mirarlos está caracterizada por la ironía trágica: «Pienso que esta es la despedida y que quizás esta es la manera de Nina de despedirse. Así que me siento junto a ella y miramos juntas las maniobras» (p. 63).

Amanda está ciega, la presencia de Carla la distrae y la única que ve es Nina que, al levantarse, se da cuenta de que está empapada y se sorprende, pero su madre dice que «[...] no se convence de su pequeña desgracia» (p. 65). Por el contrario, ella apenas percibe: «Solo ese leve tirón en el estómago, por el hilo y algo ácido, apenas, debajo de la lengua [...] Conversamos, seguimos bajo el sol con los pastizales hasta las rodillas, y es un momento casi perfecto» (p. 67).

Y luego, ahora en el presente de la acción: «Dónde están sus breteles dorados, pienso. Carla es linda. Tu mamá, es muy linda, y hay algo en el recuerdo de esos breteles que me entenece» (p. 69).

Amanda y Carla hablan sobre David después de su transformación. La niña juega cerca del aljibe y luego se acerca a su madre: «Mami —dice Nina—, mami —pero no le hago caso, estoy concentrada en Carla y Nina vuelve a alejarse» (p. 72).

La larga escena que va desde antes de la intoxicación hasta la sala de emergencias del pueblo es de una tensión constante. David insiste en su interrogatorio y conduce desesperadamente a Amanda para que descubra lo que le pasó. Esta no es capaz de verlo; su situación febril, agonizante, la lleva a refugiarse en el deseo por Carla, en la negación de lo vivido. Carla asume una actitud protectora frente a la niña y su madre. Confiesa

que le gusta mucho Nina y juega con ella, la abraza constantemente, según el relato de la madre: «Sonrío, pero intuyo algo más detrás de eso», dice enigmáticamente Amanda. Comprende que «es el momento de hablar pero inmóvil bajo el cómodo silencio» (pp. 83-84).

Imagino que dentro de unos minutos me alejaré de la casa alquilada y de la casa de Carla, dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera [...] Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada [...] (p. 84).

El motivo de la casa siniestra y la creación del clima neogótico

La llegada a la casa de Carla y el rechazo que Amanda siente hacia ella plantea un tema que se da en toda la obra: el carácter ominoso de las casas, que corresponde al aspecto gótico de la novela. La casa de Carla es el espacio de cárcel del hijo y de tortura de los padres. No pueden dormir por el temor de lo que allí ocurra. David escapa de la casa en la noche o los padres lo retienen clausurando su puerta. La casa de la curandera es el recinto de lo mágico que, supuestamente, salva la vida, pero transmigra las almas; crea seres-otros que ya no volverán a ser lo que eran. La casa alquilada por Amanda deja de ser edénica para ser peligrosa, invadida, habitada por pesadillas. La irónicamente llamada Casa Hogar esconde a la niña-monstruo y la de Sotomayor, con su apariencia sonriente y su actividad laboriosa, encierra, pérfidamente, el veneno mortal. En esa casa trabaja, por otra parte, Carla, quien se esmera para agradar al hombre que es culpable de su desgracia.

El motivo de la casa siniestra abunda en la literatura gótica, un ejemplo clásico de ello se ve en la obra de Edgar Allan Poe. La casa, recinto de lo familiar, de lo afectivo, se convierte en lo ominoso y esta transformación del refugio en cárcel, del amor en terror es fruto de lo escondido, de lo reprimido que surge.

Freud observa y analiza el tema ya en 1919 y plantea que el término alemán *unheimlich* constituye un antónimo de *heimlich* y de *heimisch*, palabras que hacen alusión a lo familiar, lo doméstico, íntimo y secreto, mientras lo siniestro es lo no conocido. Pero luego de un largo recorrido etimológico y semántico, llega a una conclusión:

[...] *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich* (Freud, 1992, p. 215).

Ese carácter de la casa es recurrente en la obra de Schweblin, como ejemplo de esto podemos recordar su último libro de cuentos, *Siete casas vacías*, cuyo título ya nos da una pauta de dicha valoración.

La última escena y sus momentos

La última escena de la obra tiene dos instancias: el momento final de la agonía de la protagonista y su «visión» postrera del futuro. La primera parte se detiene en el proceso cada vez más agudo de la agonía de la mujer y en su enfrentamiento con Carla, que le pide su consentimiento para transmigrar a Nina. Amanda entiende que no pide sino su perdón, que todo está en proceso o ya se ha hecho.

Schweblin usa la anticipación como forma de preparar al lector para el descubrimiento final, y logra también darle tensión y misterio al diálogo.

Y luego, ya aceptando lo que sucederá con su hija:

¿Podés interceder, David? ¿Podés dejar a Nina cerca?

¿Cerca de quién?

Cerca, cerca de casa.

Podría.

De alguna manera, por favor.

Podría, pero no va a servir de nada (p. 115).

Al final, ve lo importante: «Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate, no funcionó, no vi el peligro» (p. 116).

El hilo se corta dolorosamente y David la empuja hacia una visión final. Esta nueva narradora se ha vuelto omnisciente; su conocimiento se remonta a un futuro y alcanza caracteres sobrenaturales ya que es capaz de percibir imágenes, sentimientos, intenciones, espacios que se expanden de una visión acotada, siendo como es, personaje.

Esta característica del final se relaciona con lo narrado que es futuro cercano, pero, a la vez, verdad hacia el futuro, pronóstico de un caos sin límites.

Amanda refiere cuidadosamente lo que observa: la trayectoria del auto en el que llega su marido, las vicisitudes del camino, pero también lo que capta el hombre del paisaje, los sonidos, su estado de ánimo, el encuentro de los dos hombres. Al llegar a la casa de Carla, que ya se marchó, encuentra a Omar. Siguen los enigmas: «Algo en la inmovilidad del hombre hace pensar que ya recibió otras visitas» (p. 119), dice y calla la narradora, insinuando algo, un indicio del que no sabemos nada más.

Sobre este aspecto del relato, Nemrava dice muy acertadamente que:

La naturaleza fantástica de los acontecimientos se nutre de los indicios que proliferan y se vuelven un elemento más importante en la estructuración del texto. En el texto de Schweblin, cualquier descripción, acción, frase o una simple palabra se transforman en un indicio. Para Campa, «la capacidad indiciaria actúa de tal modo que, incluso si no es revelado el sentido último del indicio, al final, de todas formas debe resultar manifiesta su naturaleza de indicio» (2017, p. 153).

Así, antes que nada, el epígrafe de la novela es indicio: «Por primera vez en mucho tiempo, bajó la vista y se miró las manos. Si han tenido esa experiencia, sabrán a qué me refiero».⁸ Luego de la transmigración, el pequeño David se mira las manos, es como una especie de reconocimiento nuevo: «Se quedó mirándose las manos» (p. 33).

El tema de las manos, y la confusión entre las de Nina y las de David, se vuelve a dar más adelante, cuando la nueva transmigración esté hecha.

Sus manos pequeñas están sucias con barro.

O son mis manos sucias cuando me asomé a la cocina y sin soltarme de la pared, busqué a Carla desde el umbral.

No es verdad, son las manos de Nina, las puedo ver (p. 114).

También los gusanos son indicios, el perro al que le falta una pata, los niños deformes, el sueño premonitorio, los guantes hasta el codo que se ponen los hombres que manejan los bidones fatales. Otros indicios que aparecen en esta escena podrían ser las fotos de la pareja sin el hijo de ambos y la del hombre con sus caballos. Y aún otro más, muy importante: David se asoma a la cocina donde están los dos hombres: «Sos vos, David, aunque *hay algo distinto que no podría describir*, pero sos vos» (p. 121; cursivas añadidas), dice Amanda, dialogando con el niño. Carla ya había dicho: «Amanda, cuando encuentre a mi verdadero David, no tendré dudas [...] no voy a tener dudas de que es él» (p. 112).

Los hombres que se han reunido no encuentran respuestas. Al entrar David a la casa, con su aspecto extraño y su silencio, su padre, que no preguntó antes, dice: «Como verá, a mí también me gustaría tener a quién preguntar» (p. 121).

Omar invita al otro hombre a salir:

Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura.

—Sabe —dice tu padre—, yo antes me dedicaba a los caballos —niega, quizás para sí mismo—. Pero ¿escucha ahora a mis caballos?

—No.

—¿Y escucha alguna otra cosa? (pp. 122-123).

⁸ Jesse Ball, *Toque de queda* (2014).

El silencio es la respuesta única, y quizás allí está la razón por la que David le dice a Amanda que escuche a su padre. El silencio que percibe Omar lo ocupa todo, mientras la soja crece, también silenciosa. El cierre está en aquel indicio que percibe la narradora: David se ha sentado en el auto del padre de Nina, se ha protegido con el cinturón y tiene las piernas cruzadas sobre el asiento, la postura que asumía Nina, mencionada largamente en el texto. Su topo de peluche está cerca de David, que parece querer alcanzarlo. Amanda dice: «Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos» (p. 123).

La madre ve lo que el padre no pudo o no quiso ver. La salida del pueblo del marido de Amanda es el largo párrafo final del libro: comienza con el rechazo del hombre, el regreso a la casa de Omar y el niño, la puerta que se cierra y la partida del auto con su furioso conductor, que cree haber perdido demasiado tiempo.

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiado coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse (p. 124).

A través de la anáfora y la repetición, el cuadro final se vuelve apocalíptico. La mirada de la narradora recorre campo y ciudad, abarca todas las formas de la catástrofe y las subraya con los cinco «no». El hombre «no ve lo importante»: la soja, los autos, el tránsito estancado y el hilo de la distancia de rescate suelto, preso al incendio, la plaga activa, destructora. La madre ha muerto: la humana y su correlato en la naturaleza vulnerada.

A finales del siglo anterior, se pregunta Julia Kristeva, a la par de Samanta Schweblin en esta obra:

¿Quién sigue teniendo un alma en nuestros días? [...] presionados por el estrés, impacientes por graves gastos, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido (1995, p. 15).

Referencias bibliográficas

- Boix, V. (31 de enero de 2020). Mariana Enríquez: Simpatía por los demonios. *Clarín, Revista Ñ*. https://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html.
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (25), 145-151.
- Ducraroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Ducraroff, E. (2019). La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin). En Zangrandi, M. (coord.), *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (pp. 151-171). Buenos Aires: NJ Editor.
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, S. (1992). *Obras completas (1917-19)*. Vol. 17 (Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hola Chamy, C. (26 de octubre de 2015). Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa. Vol 9/I*. Madrid: Trotta.
- Kristeva, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma* (Martorell, A., trad.). Madrid: Cátedra.

- Laurent, P. (2020). *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra. *Crisol, série numérique, Débuts et fins du texte dans les mondes hispaniques*, (14). <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03508838/document>
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Madrid: Sigilo.
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, (36), E247-287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>
- Muñoz Sánchez, R. (2022). Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II. *Artifara*, (22.2), 51-91. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/6959>
- Nemrava, D. (2017). Más allá de lo fantástico en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Verbum. Analecta Neolatina*, 18(1-2), 149-158. <https://ojs.ppke.hu/index.php/verbum/article/view/342>
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House,
- Schweblin, S. (2022). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Literatura Random House.

La religiosidad y sus espacios en «El aljibe», de Mariana Enríquez

Luana Varela

Dirección General de Enseñanza Secundaria | Universidad de la República

Recibido: 6/11/2023

Aprobado: 17/11/2023

Resumen

En el presente trabajo me propongo realizar una breve revisión acerca de la dicotómica forma en que la religión encuentra su lugar en la narrativa de Mariana Enríquez: entre la apropiación y el rechazo. Tomando como punto de partida al cuento «El aljibe», publicado en *Los peligros de fumar en la cama* (2017), abordaré a sus personajes femeninos, los roles que adquieren en la práctica de los cultos populares que se mencionan y los espacios en los que estos encuentran su configuración.

Palabras clave: religión; narrativa; autoras latinoamericanas; personajes femeninos, brujas.

Religiosity and its spaces in «El aljibe» by Mariana Enríquez

Abstract

This work proposes a brief review of the dichotomous place of religion in Mariana Enríquez's narrative: between appropriation and rejection. Taking as a starting point the short story «The Well», published in *The Dangers of Smoking in Bed* (2017), its female characters will be tackled as well as their roles in the practice of popular cults and the spaces where these find their configuration.

Keywords: religion; narrative; Latin American female authors; female characters; witches.

Aquello que nos une

En su libro *Cuerpos que importan* (2002), Judith Butler analiza la relación entre el sujeto y el poder de la ley. Allí afirma que:

La reprimenda no se limita a reprimir o controlar al sujeto, sino que forma una parte esencial de la formación jurídica y social [...] El sujeto no solo podría rechazar la ley, sino también quebrarla, obligarla a una rearticulación que ponga en tela de juicio la fuerza monoteísta de su propia operación unilateral (pp. 179-180).

En esta relación dicotómica, la aceptación/incorporación y el rechazo a la ley no operan como aspectos disímiles, sino que se complementan en un mismo acto: el sujeto que rechaza es el sujeto que aprehende. En palabras de Butler:

El «yo» que se opondría a su construcción siempre parte de algún modo de esa construcción para articular su oposición; además, el «yo» obtiene en parte lo que se llama su «capacidad de acción»

por el hecho mismo de estar implicado en las relaciones mismas de poder a las que pretende oponerse (2002, p. 181).

La norma religiosa canónica, como conjunto de mandatos que a nivel moral afectan el accionar de los sujetos en sociedad, carga también con esta paradoja: se ha entretejido de forma subyacente en nuestro devenir cotidiano; está presente, ya por afirmación como por oposición, tanto en los discursos que avalan la práctica como en aquellos que la repelen, cuestionan y/o la erigen desde una praxis alterna u otra.

Silvia Federici (2015) aborda con sumo detalle, desde la perspectiva histórica, cuál ha sido la relación entre la Iglesia, el poder y la mujer en la última etapa medieval. Los movimientos antifeudales en el siglo XII y XIII, que considera como claros indicios de lucha clases, fueron también la cuna de los movimientos heréticos que surgieron para dar espacio a la participación de un determinado sector de la sociedad —a saber «prostitutas, curas apartados del sacerdocio, jornaleros urbanos y rurales» (2015, p. 51)— en los reclamos hacia las jerarquías sociales, la propiedad privada y el clero.

Desde sus inicios, las sectas herejes —que promulgaban el cristianismo, pero que tomaban elementos de algunas religiones paganas— han estado profundamente unidas a las luchas en otros órdenes, y dieron a la mujer un lugar por demás central en sus prácticas, a diferencia de la Iglesia ya instituida. Así, la autora afirma que: «No sorprende que las mujeres estén más presentes en la historia de la herejía que en cualquier otro aspecto de la vida medieval» (Federici, 2015, p. 66), y destaca que puede verse ya en las prácticas de estas agrupaciones religiosas el inicio de lo que luego se categorizará como brujería, por ejemplo, en los controles de natalidad, profundamente penados por la Iglesia católica:

[...] las mujeres trataron de controlar su función reproductiva, ya que son numerosas las referencias al aborto y al uso femenino de anticonceptivos en los Penitenciales. De forma significativa —en vista de la futura criminalización de esas prácticas durante la caza de brujas—, a los anticonceptivos se les llamaba «pociones para la esterilidad» o maleficia (Noonan, 1965, pp. 155-161) y se suponía que las mujeres eran quienes los usaban (Federici, 2015, p. 66).

Credos locales: relectura/resistencia y «El aljibe»

El sincretismo religioso se erigió en América Latina como una de las respuestas más fuertes ante el dominio y la supremacía de un cristianismo impuesto, y persiste desde la apropiación, incorporación y reelaboración de los fieles latinoamericanos, dejando entrever en numerosas figuras su raíz nativa que, según Cristián Parker (1999), «está presente, en forma subterránea muchas veces (en sociedades como la argentina o la uruguaya), abierta otras veces (en Perú, Bolivia, Ecuador, Guatemala, México, etcétera), en la cultura mestiza de las clases subalternas, incluso en las grandes ciudades latinoamericanas» (pp. 49-50), y es revelado también en múltiples expresiones artísticas actuales.

Es posible encontrar en la narrativa de Mariana Enríquez una referencia repetida hacia las cuestiones religiosas regionales, ya sea partiendo del rechazo, de la aceptación de estas o, en una relación aún más compleja, incorporando ambas posturas, entramadas, como si de una sola acción se tratase. La obra de la autora visita en general estos tópicos en asociación con el terror, lo gótico u otras subcategorías que la literatura fantástica agrupa y que, en términos de la propia Enríquez, operan también como una herramienta de denuncia en su propia narrativa. Como aclarara en su artículo «Ficciones imposibles de aplacar» (Enríquez, 2019), la relación entre sus creaciones y el miedo encuentra su génesis en su propio afán por la lectura, en la que existe una aparente conjugación de relatos locales, terror clásico y conciencia histórica. Esta particularidad le permite afirmar lo siguiente: «El terror [...] para mí, siempre estuvo ligado a la política o, mejor dicho, considero que es el género que mejor entiende las relaciones entre el mal y el poder» (Enríquez, 2019, p. 16).

En los cuentos que figuran publicados en *Los peligros de fumar en la cama* (2017), las remisiones a estos discursos y prácticas presentan una estrecha conexión con diversas creencias locales y/o cultos alternos —en tanto alejados de la hegemonía instituida—, que en general están vinculados con el cristianismo, pero son profundamente rechazados por este y se mantienen por fuera de lo canónico.

Dentro de los relatos de la autora, considerada por Ana Gallego Cuiñas (2020) como una de las representantes de la nueva o novísima novela argentina, característicamente inscrita en los renovados modelos literarios que exponen «ciertas narrativas [que] se han desterritorializado amén de la globalización capitalista y tecnológica, la mundialización de la cultura [...] y los flujos de intercambio transnacionales» (p. 77), se

abordará en este trabajo el texto «El aljibe», en el que se manifiestan algunas prácticas religiosas asociadas a creencias profundamente locales y típicas de Argentina.¹

Allí, cuatro mujeres pertenecientes a una misma familia cargan con el yugo del saber. Transitan sombrías y ominosas experiencias a las que asocian con relatos que ya conocen; leyendas y supersticiones locales que se instalan en su cotidianeidad con absoluta naturalidad, aunque no exentas de espanto. Ante esto, se ven compelidas a recurrir a los trabajos de una bruja correntina por hallarse doblegadas ante el sufrimiento y el temor. Tormentos heredados, antiguos, encuentran relevancia en sus vivencias no únicamente en lo referente a aspectos discursivos o experienciales, sino también espacialmente: los sitios funcionan en el texto como marco contextual que acompaña a los personajes en el desarrollo de rol.

Este abordaje se organizará, siguiendo la línea de lo recién expuesto, de atrás hacia adelante: los espacios físicos en el relato, su centralidad y descripción, en principio; los personajes y sus posibles abordajes en una última instancia.



Fig. 1. Mariana Enríquez

Encontrar su lugar: espacialidad y vaciamiento

En «El aljibe», Josefina y Mariela son dos hermanas que, acompañadas por su abuela, madre y padre, comienzan el relato dirigiéndose a Corrientes en un aparente viaje familiar. Allí se explicita que las tres mujeres mayores —es decir, todas ellas a excepción de la primera— transitan sus días con un innegable terror ante los infortunios, e incorporan a su discurso cotidiano los saberes populares y las leyendas que, incluyendo a seres extraños y presencias malignas, admiten ver y escuchar. Una vez en su destino, las cuatro se dirigen a la casa de una señora que, luego de llevar a cabo algunos rituales ignorados por la única mujer que aún no sufre, libera de sus males a las demás traspasándolos a esta. De esta forma, comienza a llevar una vida privada de libertades debido a temores e imposibilidades impuestas, aspectos que la obligan a vivir en práctica reclusión.

En el texto se mencionan varios parajes que se exponen como lugares de tránsito o estadía breve: la casa de los parientes en Corrientes, el colegio al que asistió infructuosamente Josefina —desde cuya perspectiva se establece la narración—, el café al que se atreve a ir con su hermana, los posibles consultorios en los que recibió terapia, e incluso un cine y la facultad, como aquellos que finalmente se plantean inaccesibles ante sus fobias. Pero únicamente dos sitios son establecidos como puntos «fijos», unidos por un trayecto en el que se hace igual hincapié descriptivo: la casa de Josefina y su familia en Buenos Aires, la casa de La Señora en Corrientes y el viaje que, obligadamente, debe realizar para aunar a un sitio con otro.

¹ Algunas de las figuras religiosas detalladas, sus cultos y/o mención a otra clase de relatos folclóricos también encuentran su lugar en otras regiones del continente. Me referiré aquí a estos partiendo del entendido popular al que se hace alusión en la ficción.

Todos ellos esbozan la imagen de una espacialidad que carga al relato de locaciones identificables para el lector, más allá de sus referentes fuera del texto, y tornan legible a su urbanidad que, en el entendido de Lynch (2008) en su texto *La imagen de la ciudad*, es parte clave para «la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse [...] una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global» (p. 11). La distinción entre los lugares fundamentales y los que no, en este caso, se da tanto por el afán en la enumeración de sus detalles y del registro emotivo del personaje como por el recuerdo: al viaje, lo recuerda como si «[...] hubiera sucedido apenas unos días atrás, y no cuando ella tenía seis años» (Enríquez, 2017, p. 55), mientras que su estadía en Corrientes «apenas [la] recordaba [...] Pero se acordaba perfectamente de la visita a la casa de doña Irene» (2017, p. 56).

La casa familiar podría catalogarse como primer espacio central, en tanto funciona como punto de partida a nivel cronológico en la diégesis; de allí salen y hacia allí retornan estas mujeres, tanto en el éxito como el fracaso. Sin embargo, no es especialmente detallado por fuera de lo que las vivencias permiten contar. Allí ingresan amigos de Mariela, las demás planifican viajes, pero fundamentalmente es donde los terrores encuentran su forma más acabada. Opera a modo de refugio ante un posible exterior hostil, pero es también en sí misma un territorio totalmente adverso. Según Bachelard (2000), «la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo» (p. 28), donde el sujeto «vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños» (p. 28). Sin embargo, Josefina no logra allí franquear los umbrales que otrora serían impedimento también para las otras, y divisa «desde el sillón, con el pelo tan grasoso que parecía siempre húmedo [...] el mundo que se estaba perdiendo» (Enríquez, 2017, p. 61).

Esta casa es el espacio del padecer y es la que acompañará a las mujeres en su rol de adolecimiento, ya que es en ella donde se manifestarán los peores tormentos. Allí encontrará Josefina el espacio apropiado para que los mitos y leyendas, que cree descubrir irrumpiendo en la oscuridad de su cuarto o sonando a través de la ventana, evidencien su presencia constante en el accionar de estas mujeres que únicamente perciben una realidad.

El trayecto, ámbito descrito de forma inicial en la trama, es factible de mencionarse como punto estático propiamente dicho, a pesar de evidenciar el tránsito de los personajes y actuar dentro de lo que Lynch categoriza como senda; a saber:

[...] conductos que sigue el observador normalmente, ocasionalmente o potencialmente. Pueden estar representadas por calles, senderos, líneas de tránsito, canales o vías férreas. [...] La gente observa la ciudad mientras va a través de ella y conforme a estas sendas se organizan y conectan los demás elementos ambientales (2008, p. 62).

Su registro es destacable, no por ser doblemente requerido en la narración, sino por el registro emotivo; su negatividad en la percepción del personaje. En el primero de los viajes se remarca el hacinamiento, la preocupación de las otras mujeres, el pavor al imprevisto. En el segundo, el temor es ahora de Josefina, que necesita medicarse para emprender siquiera el viaje.

La casa de La Señora, que en el transcurso del relato desmejora —junto a ella misma y a la salud de Josefina—, está alejada de Buenos Aires, pero cerca de la casa de los tíos maternos en Corrientes. Este recurso de apartamento de los eventos alternos —llámese religiosos, mágicos, oscilantes entre la brujería, el culto popular y el cristianismo instaurado—, no resulta excepcional en la narrativa de Enríquez. Por el contrario, puede verse en otros textos que abordan temáticas similares, como es el caso de «La Virgen de la tosquera», perteneciente a la misma publicación. En su descripción al comienzo, la casa de Irene «[...] tenía un patio delantero hermoso, un poco demasiado cargado de plantas, y casi en el centro había un aljibe pintado de blanco» (Enríquez, 2017, p. 56). Este último elemento, homónimo al texto, es posteriormente equiparado a la blancura de los huesos de San La Muerte, figura que se destaca en un altar rodeada por múltiples ofrendas.

A nivel argumental, este es el espacio del desconocimiento absoluto para quienes padecen, pero también el espacio de la práctica conocida para quien ocupa el rol del saber. Las cuatro mujeres ignoran aquí de un modo sustancialmente distinto a la experiencia en la casa familiar, donde interactúan con la presencia de males desconocidos, aunque identificables. La descripción en este punto se esboza desde una óptica ingenua, que parte de la mirada extrañada del personaje central ante un paisaje y una práctica por demás ajenos. Por otra parte, Irene, que es quien conoce, únicamente opera desde este espacio. La casa *es* en tanto ella *hace*, y viceversa.

Todos estos parajes se significan por su sobrecarga de acontecimientos, emotividad y remembranzas, como fue ya planteado. Sin embargo, existe además en ellos un vaciamiento: están saturados de incertidumbre y es ella su característica primordial, el motor del texto y de sus actantes. Ninguno se manifiesta como lugar deseable. En esta ficción se cancela la noción de *locus amoenus*. No hay hogar/refugio, aun ante un mundo externo que se erige adverso. Los caminos no son para el aprendizaje, la magia no es esperanzadora. Aun atendiendo a esto, para las mujeres se torna imprescindible habitar lo inhabitable. Los sitios centrales son identificables y delimitan detalladamente la geografía de este relato funcionando, dentro de los mecanismos narrativos, como elementos determinantes en el accionar de los personajes, siempre atendiendo el rol que estos cumplan: el espacio en el que se padece, pero que es reconocible; el espacio en que se desconoce, pero se confía.



Fig. 2. *Los peligros de fumar en la cama*

Saber y padecer: los roles de los personajes femeninos

La mujer/dolencia

Es posible agrupar a los personajes femeninos con mayor participación en dos categorías que no son inmutables: las dolientes —aquellas que experimentan a flor de piel el miedo relacionado con el exterior, el «llamado» o aparición de ciertas figuras de creencia local y/o el posible advenimiento de la desgracia— y las no dolientes.

El elemento que las distingue es el padecimiento de algo desconocido para el lector, definido hacia el final del texto como «males viejos [...] males que no se pueden decir» o «lo podrido» (Enríquez, 2017, p. 70), y que es potencialmente traspasable de unas a otras, aspecto que favorece a la variabilidad de las categorías mencionadas. Ese mal inefable, que se presenta como problema central del relato, encuentra su lugar únicamente en los espacios descritos, y proporcionará también al texto un elemento a descifrar que oscila entre lo verosímil y lo inverosímil, instalando una narrativa de lo inusual, que es entendida por Carmen Alemany (2020) como «una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis» (p. 8).

A pesar de la intercambiabilidad del padecer o no el sufrimiento en cuestión, quienes pertenecen a uno u otro estado lo hacen de forma estática. Josefina no conoce al comienzo el miedo y no comprende las obsesiones del resto de las mujeres de su familia, que transitan por la vida con un absoluto terror. Una vez culminado el viaje a Corrientes, que en un principio se presenta ante el lector —y ante Josefina— con una finalidad explícita y otra implícita, es esta quien comienza a sufrir los temores que otrora sufrieran las otras mujeres mencionadas; ella está siempre sola, mientras que las demás operan dentro de una grupalidad: ellas «tenían miedo. Siempre tenían miedo» (Enríquez, 2017, p. 55), mientras que «Josefina era la única que nunca tenía miedo, como su padre. Hasta aquel viaje a Corrientes» (2017, p. 56).

El espanto y las fobias atraviesan el relato como un patrimonio que se reserva únicamente para los personajes femeninos, excluyendo de estas experiencias al varón, que actúa de forma descreída: «¡Que tu vieja deje de contarles pelotudeces a la nena! ¡No quiero que le llene la cabeza, ignorante supersticiosa de mierda!» (Enríquez, 2017, p. 59). Sin embargo, así como puede afirmarse que ellas son quienes adolecen exclusivamente, es posible vislumbrar que, en esta ficción, radica también en las mujeres el acceso tanto al conocimiento como a la cura y la enfermedad. Es de hecho el miedo, como suceso de quiebre, una consecuencia ante el acto mismo de saber: Josefina comienza a temer porque accede a los saberes locales, a las historias de mujeres, a las advertencias de la abuela sobre uno u otro relato. El espanto funciona aquí en clave de revelamiento; puede observar por vez primera, escuchar y percibir los indicios. Ser sensible ante las presencias, a las que ahora llama por su nombre:

Una noche había descubierto que la mancha de revoque en el techo, justo sobre su cama [...] tenía forma de rostro con cuernos, la cara del diablo [...] Otra noche había escuchado el relincho de un caballo o un burro... pero las manos le empezaron a transpirar cuando pensó que debía ser el Alma Mula (Enríquez, 2017, p. 59).

La mujer/sapiencia

Doña Irene es, dentro de los personajes de «El aljibe», la mujer que, además de conocer, puede poner en práctica los trabajos oculistas que salvan o condenan a las demás. A ella «no la llamaban bruja, le decían La Señora» (Enríquez, 2017, p. 56). Dentro de los muchos elementos que se destacan sobre ella, radica la posesión de múltiples objetos e imágenes extraordinarias que acompañan su performatividad discursiva en el acto de la curandería. El lector desconoce a lo que ella se dedica, más allá de las menciones que refieren a su posible servicio ante una comunidad que la requiere en situaciones de especial urgencia, como es el caso de las mujeres de la familia de Josefina.

La figura de San La Muerte es, dentro de los santos populares y seres que son nombrados en el texto —a saber, el Urutaú, el Alma Mula,² el Cristo de las Dos Luces y algunas figuras canonizadas—, la que se menciona con mayor frecuencia en el texto. El culto y los trabajos de La Señora se centralizan en torno a este santo que, según Cristian Del Carlo (2017), abarca a muchos devotos en Argentina y se lo suele relacionar como un santo protector de los delincuentes, en el entendido popular que excede a sus fieles. Del Carlo, cuyo estudio se centra en los cultos al santo practicados por los pacientes de un hospital psiquiátrico, afirma que existe

[...] algún caso de pacientes que refieren tener «incrustaciones»: pequeñas imágenes del santo realizadas en hueso introducidas en la piel del devoto. Los pedidos son diversos (salud, protección, evolución favorable de las causas judiciales, amor). Una de las características de la devoción a San La Muerte es que el incumplimiento de las promesas realizadas deriva en un severo castigo por parte del mismo hacia el devoto en falta. En relación al contenido de las promesas [...] las mismas pueden ser de cualquier índole [...] con mucha frecuencia adquieren un carácter particular: «El Santo pide sangre» (propia o ajena) para saldar las deudas (2017, p. 87).

Estas continuas referencias hacia las creencias populares, que efectivamente se practican en la región y que el lector —si es local— podrá fácilmente conocer, ya sea por experiencia como por observación, elaboran en paralelo un discurso que es posible y cargan al texto de hechos apropiables, estableciendo una relación de cercanía con la experiencia de los personajes que conocen y desconocen, arriesgan y temen, utilizan y también reniegan a la religión.

La bruja, que posee tres formas de nombrarse —dos admitidas y una prohibida—, brinda para el resto de las mujeres un servicio que ingresa en lo que ancestralmente ha sido asociado al rol femenino: criar, educar,

² Según Lucas Díaz: «“Almamula” es el [nombre] que recibe este ser mitológico [...] es un espíritu, un ánima que deambula de noche, mientras el soporte material, el cuerpo, está dormido. [...] un ser mitológico con forma de animal, pero no es una entidad mítica ancestral [...] sino que es una persona que como consecuencia de un castigo —algunos dicen que de Dios— adquiere forma de animal por cometer incesto» (2011, pp. 2-3). En el texto de Enríquez se mencionan características de esta representación mítica, pero difieren en algún aspecto con la descripción de Díaz. La autora otorga a este relato cierta centralidad en lo referente a su obra, categorizándolo —en el ya citado artículo «Ficciones imposibles de aplacar» (2019)— como una de sus primeras lecturas.

cuidar o curar, en el formato que fuese. Según Verónica de la Torre (2022): «La Señora de Corrientes es una bruja que participa en este proceso filicida como mediadora» (p. 39), facilitando el traspaso del mal que aqueja a las tres mujeres mayores al comienzo. Al respecto, Alemany señala que es también temática frecuente en autoras de narrativa latinoamericana reciente destacar los conflictos intrapersonales e intrafamiliares como problemática central. Así destaca:

Un aspecto neurálgico en estas obras es el cuestionamiento de las relaciones con los otros: con la pareja [...], ocasionalmente con sus hermanos, así como con los progenitores —especialmente la madre (matrofobia), que es vista como opresora. Como derivación de la relación madre/hija aparece la temática de la maternidad (Alemany, 2020, p. 12).

El trabajo realizado por Irene no puede relacionarse con ningún otro ritual conocido por Josefina, ya que se mantiene exclusivamente dentro de la órbita del dominio de la palabra, y es sostenido en su recuerdo como algo difuso:

La Señora hablaba, o rezaba, pero Josefina no podía recordar nada extraño, ni cánticos, ni humaredas, ni siquiera que tocara con las manos a su familia. Solamente les susurraba lo suficientemente bajo como para que ella no pudiera escuchar lo que decía [...] (Enríquez, 2017, p. 57).

Sin embargo, este personaje en ningún momento puede asociarse con una fuerza especialmente maligna o dañina, y aclara hacia el final que cumplió con un pedido expreso de la familia y que, eventualmente, fue víctima de un doble engaño: las mujeres que prometieron falsa protección; y el santo que «[...] me mintió, o yo no le entendí» (Enríquez, 2017, p. 71).

Lo que distingue a La Señora del resto de las mujeres del texto —que de una forma u otra acceden al conocimiento al entrar en contacto con los males traspasables— es el hecho de que ella conoce, pero no tiene miedo.

Mostrar lo propio

Como fue planteado con anterioridad —y en consonancia con lo que plantea Butler (2002)—, disenter con la norma implicaría partir de su propia construcción. Toda práctica religiosa se construye desde una institucionalidad. Distanciarse de aquella conllevaría, entonces, quebrar con los mismos cimientos que la validan y la constituyen. Exhibir una realidad alterna, evidenciar la fortaleza y la presencia de una institución «otra», cuya práctica es por demás extendida, implica generar un quiebre con lo hegemónico. Un quiebre que parte precisamente de aquello con lo que se genera el distanciamiento.

En el texto de Enríquez, el espacio que se brinda a las ritualidades canonizadas es nulo. La sacralidad es, efectivamente, el eje en torno al que giran los sucesos del relato, y esto trae consigo a la religión como centro de la discusión. Las únicas prácticas que se evidencian figuran como elementos profundamente interiorizados por parte de los personajes. Subyace la idea de que, en el universo ficcional planteado, existe una cercanía religiosa que casi exclusivamente se establece con esta forma de religiosidad, socialmente relegada por el discurso establecido, a pesar de estar instalada con profunda solidez en la población local. Sin embargo, cabe aquí el cuestionamiento: ¿es un factor favorable o desfavorable a los personajes?

Las mujeres de «El aljibe» confían en sus cultos; creen en las historias que han escuchado y saben que es dentro de ese propio terreno en el que se encuentra la vía de escape a sus percepciones malditas, inscriptas en el mismo mundo en donde se halla la cura. El ámbito de lo mágico, de la brujería, el trabajo religioso ocultista les es especialmente favorable. El relato expone a sus personajes femeninos dentro del rol de la que sufre o la que sabe, la que conoce o desconoce, la que está enferma y la que cura. A pesar de esto, ya sea en uno u otro extremo, carentes o sobrantes de entendimiento al respecto, este es su campo de dominio, al que nadie ajeno accede. Este aspecto se evidencia en la propia figura del padre de familia, que no cree en los relatos —a los que asocia con superstición— y que, por ende, queda eximido del dolor, el conocimiento y la práctica.

No obstante, todas las caras del credo que se exhiben son dobles y antitéticas, manifestándose su claridad tanto como su oscuridad: ellas recurren a estas prácticas como solución, sin dudarlas, ante un emergente; su aparente resultado es aún más dañino que el origen. Se evidencia una confianza absoluta que, sin vacilaciones, se acopla exenta de dubitaciones ante la performatividad del culto; las mujeres, sin embargo, temen profundamente y padecen por demás cuando acceden a la sabiduría del entendido popular.

No hay ningún sujeto anterior a sus construcciones ni el sujeto está determinado por tales construcciones; siempre es el nexo, el no-espacio de una colisión cultural, en la que la demanda de resignificar o repetir los términos mismos que constituyen el «nosotros» no puede rechazarse sumariamente, pero donde tampoco puede acatarse en estricta obediencia (Butler, 2002, p. 183).

Apreciaciones finales

En varios de los textos de Enríquez que conforman a *Los peligros de fumar en la cama*, la referencia a cultos locales y locaciones escabrosas resultan una temática recurrente y suelen estar ligados al saber femenino, como sucede en «El aljibe». Incluso en aquellos en los que no se aparenta seguir esta dirección, el relato popular, la religión, la brujería y la magia —entre otros elementos que podrán favorecer a la categorización de «lo inusual» y lo fantástico, pero que forman parte de una cotidianeidad patrimonial incluso en la obra— se abren paso entre los devenires narrativos de la autora.

Es en esta exposición constante de creencias alternas en la que se revela la tensa relación que pervive en sus relatos en los que el terreno de lo religioso está instalado, convive con los personajes y se afirma argumentalmente, pero nunca está exento totalmente de culpas u oscuridades. Se explicitan como prácticas que son tan cercanas —en el entendido de que suelen ser asociadas por sus fieles al cristianismo; el caso de la figura de San La Muerte, entre otros, sirve de ejemplo— como distantes a una posible hegemonía, evidenciándose como una actividad más de las que atan a la ficción con su referente externo más próximo, y culminan por asociar a la narración con las facetas culturales que, mayormente ancestrales, revelan una creciente inmediatez de lo ritual como aspecto latente en las creencias locales actuales. Llevar estos usos a la permanencia de la palabra, exhibir su apropiación en el accionar de las mujeres en el cuento, instala esta posible asociación de lo femenino con el conocimiento litúrgico que coquetea, así como disrumpe, con lo canónico.

Referencias bibliográficas

- Alemaný Bay, C. (2020). Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales. *Hispané-rica*, 49(145), 3-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7495697>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- De la Torre, V. (2022). Indicios de una herencia dialógica. Análisis comparativo de la Nueva Narrativa Argentina en dos cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Redoma*, 1(3), 35. <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/redoma/article/view/1264>
- Del Carlo, C. (2017). El santo pide sangre. La referencia a San La Muerte en el discurso de personas privadas de su libertad. *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIV Jornadas de Investigación. XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Buenos Aires: Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-067/680>
- Díaz, L. (2011). El almamula: entre el terror, el incesto y la violencia de género. *Question*, 1(30). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5702414>
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2019). Ficciones imposibles de aplacar. *Dossier Miedo, Revista de la Universidad de México*, (852), 14-19.
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gallego Cuiñas, A. (2020). Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. En Guerrero, G., Locane, J., et al. (eds.), *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*. Vol. 5 (pp. 71-96). Berlín/Boston: De Gruyter.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gili.
- Parker, C. (1999). Cultos y religiones populares en América Latina: identidades entre la tradición y la globalización. *Aisthesis*, (32), 47-59. <https://doi.org/10.7764/ais.32>

Kentukis, de Samanta Schweblin: una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular

Mauricio Cuadro

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 8/11/2023

Aprobado: 5/12/2023

Resumen

En el siguiente artículo abordaremos la obra *Kentukis*, de Samanta Schweblin, desde una perspectiva que estudia lo satírico. Para eso tomaremos fragmentos de la trama de los personajes de Emilia y Alina. Además, sustentaremos nuestro argumento apoyados en la visión de Paula Sibilia sobre la sociedad del espectáculo y la construcción de la intimidad, basada en elementos mediáticos surgidos en el las obras de no ficción del siglo XX y potenciado por la televisión y las nuevas tecnologías de la comunicación.

Palabras clave: Kentukis; sátira; intimidad; espectáculo; Schweblin.

Little Eyes by Samanta Schweblin: a satirical look at the construction of the spectacular self

Abstract

In the following article we will approach the novel *Little Eyes* by Samanta Schweblin from a perspective that studies the satirical. In order to do that, we will take fragments of the plot of the characters of Emilia and Alina. Furthermore, we will support our argument supported by Paula Sibilia's vision of the society of spectacle and the construction of intimacy based on media elements that emerged in non-fiction works of the 20th century and enhanced by television and new communication technologies

Keywords: Kentukis; satire; intimacy; spectacle; Schweblin.

La obra *Kentukis*, de la escritora argentina Samanta Schweblin, fue publicada en el año 2018 bajo el sello editorial Literatura Random House. En ella se presenta un dispositivo tecnológico ficticio llamado «kentuki» y las interacciones, acercamientos y problemas que estos generan a una serie de personajes que, de forma independiente y fragmentaria, protagonizan los relatos que estructuran la obra. Dentro de las dinámicas que dicha tecnología ofrece se encuentran las de «ser» y «tener» uno de estos aparatos, retratados por la narración como un peluche del tamaño aproximado de una sandía o pelota, equipado solamente con tres ruedas, una cámara de video en sus ojos y un pequeño parlante que transmite gruñidos. En el caso de la primera, un código digital habilita a los «usuarios» a controlar un kentuki valiéndose de una computadora, celular o tableta con conexión a internet, logrando así insertarse en la vida cotidiana e íntima de quienes estén dispuestos a dejarse ver. En la segunda de las opciones, los personajes optan «tener» uno de ellos y permiten ser observados por otros, en ocasiones con total libertad y en otras con algunas restricciones. Bajo esta premisa, en apariencia simple, el texto expone un entramado de relaciones que tienen como centro de interés lo puramente humano de los personajes y situaciones planteadas. De tal manera, la novela se ofrece al estudio analítico de lo que en ella traza de manera artística, subrayando así su carácter prospectivo.

Partiendo desde la libertad de enfoques que habilita la obra en sí misma, este trabajo buscará sostener que *Kentukis* se presenta como un discurso satírico-paródico hacia la construcción del yo y el propio cuerpo desde la categoría de espectáculo, en tanto es creada por un sistema producción capitalista. De esta manera, buscaremos apuntar a que la novela abre desde la ficción el debate sobre prácticas que atraviesan a las sociedades globalizadas por internet, exponiendo los peligros y zonas de exclusión que se generan en los procesos de interacción.

Para alcanzar el propósito expuesto, acotaremos el corpus del texto a los relatos centrados en los personajes Emilia y Alina, siendo cada una de ellas representantes del «ser» y «tener» kentukis. Por lo tanto, fuera de lo anecdótico, pueden ser tomados como casos paradigmáticos para el tema a tratar.

Antes de comenzar con el asedio a la obra, urge la necesidad de definir los conceptos de parodia y sátira que manejaremos durante el análisis. Con respecto al sentido que damos a estas categorías seguiremos lo planteado por Linda Hutcheon (2006) en su texto «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En este, la autora comienza a definir la parodia desde la etimología de la palabra. Así mismo, dicho concepto se compone de la raíz «odos» (canto) y «para», que posee un doble significado, entre estos el más común es el de «contra» o «frente», pero también posee el significado de «al lado de». Para la teórica, esta dicotomía casi contradictoria de la palabra es la que ha llevado a confusiones interpretativas a la hora de definir el género. Buscando solventar este hecho, propone una definición desde lo que llama *ethos*, siendo en sus palabras «[...] una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto» (Hutcheon, 2006, p. 180). Una consecuencia de que la parodia posea la doble acepción antes mencionada es que no cuente con un *ethos* nítidamente marcado, ya que dependerá de cuál de sus significados («contra» o «al lado de») sea el predominante para determinar si se trata de un *ethos* neutro (lúdico), respetuoso o contestatario. Si la parodia se acerca a lo lúdico, es decir, si su intención es divertir sin ofender, mantiene una relación estrecha con la ironía, sin entrar en el campo de lo satírico. Cuando se enmarca dentro de lo respetuoso, este género mantiene una relación de intertextualidad con otra obra sin caer dentro de la burla ni ser contestatario, de esta manera, lo que se produce puede ser considerado inclusive como un homenaje. Al situarse del lado de lo contestatario, nos encontramos frente a lo paródico-satírico. El cruce entre los dos géneros cuenta con ciertas particularidades. Por un lado, posee las características intertextuales de la parodia, es decir, toma un texto o más como modelos a seguir. Por otra parte, posee el carácter modelizante, degradante, agresivo y burlesco de la sátira. Como ambas, según el planteo de Hutcheon (2006), mantendrán una clara relación con la ironía, tanto sea a nivel semántico como general.

Por su parte, la sátira posee un *ethos* marcado como despreciativo (Hutcheon, 2006). Además, considera la presencia de una intención irrisoria, ridiculizante y modelizadora como indispensable para definirla.

Atendiendo a esta perspectiva, podemos observar desde el comienzo de la novela de Schweblin la manera en que se apela a la utilización de ciertos recursos paródicos. Los más sencillos de rastrear son aquellos que toman como objeto los «manuales de usuarios» de las tecnologías informáticas y de las comunicaciones, así como los que refieren a ciertos aspectos publicitarios que existen alrededor de estos. En tal sentido, el comienzo del relato de Emilia nos puede aportar luz sobre el primer punto: «La pantalla volvió a parpadear, “Número de serie aceptado” [...] El segundo mensaje decía “conexión de kentuki establecida”» (Schweblin, 2018, p. 17). Si bien en ninguno de los dos fragmentos se alude a un referente real, la asociación con la tecnología se establece en cuanto logramos reconocer con facilidad los términos «número de serie», «conexión» o «computadora», creándose de tal manera un universo de referencias.

En relación con lo anterior, si seguimos lo planteado por Hutcheon (2006), podemos establecer que nos encontramos ante un elemento paródico (entendido como género) que posee un *ethos* lúdico. Esto se manifiesta precisamente en lo indeterminado del referente, ya que a nivel textual se relaciona más con la ironía, en tanto sugiere sin la necesidad de citar, que con lo paródico en un sentido estricto. A su vez, apreciamos en esta estrategia discursiva un afán por lograr que dichos elementos sean accesibles en su recepción, manteniendo la esencia del género, sin caer en el hermetismo de una cita difícilmente rastreable por pertenecer a la amplísima categoría de manuales técnicos. De esta manera, la familiaridad que se crea en los y las receptoras de la obra, ya desde las primeras páginas, consigue allanar el camino hacia una lectura crítica. Al mismo tiempo, logra homogeneizar dichas referencias que, en mayor o menor medida, suelen variar dependiendo de la marca a la que adscriban, más allá de que el sentido utilitario de ellas sea equiparable.

Por su parte, el carácter pragmático que Hutcheon (2006) otorga a la ironía, la parodia y la sátira, es decir, a su capacidad de provocar una reacción en quien lee, se extiende luego de que Emilia se pregunta: «[...] ¿de qué servían esos mensajes si eran indescifrables?» (Schweblin, 2018, p. 17). ¿A qué se refiere con indesci-

frables?, ¿para quién? Estas son las preguntas que dicha consideración plantea, aunque tal vez sea de mayor provecho preguntarse para quién son descifrables estos mensajes. El texto en este sentido es claro, no lo dará a conocer, ya que en ningún momento se menciona que alguna persona, empresa o compañía se encuentre verdaderamente detrás de los kentukis, es decir, no hay una marca comercial real o ficticia auspiciándolos. Tampoco existe una figura humana que los promueva, que se jacte de su ingeniosa invención o de presentarse como innovador en el área, como sí ocurre con otras tecnologías similares, por ejemplo, la telefonía móvil, computacional o las redes sociales. En tal sentido, esto nos deja claro que el objeto de interés de los relatos no son los aparatos como tales, ni siquiera la industria que los impulsa o la intención de señalar figuras particulares como CEO de importantes plataformas capitalistas. Antes bien, primero son las relaciones humanas que pueden existir detrás de los kentukis, retratadas a través de los personajes de la novela. En segundo término, las dinámicas del mercado que hacen posible la deformación de las interacciones humanas mediadas por la tecnología y lo que estas exigen a las individualidades.



Fig. 1. *Kentukis*

Atendiendo a lo antes planteado, podemos establecer que la reacción que busca el texto en quienes leen se dirige a hacer pensar cómo las dinámicas de mercado afectan el desarrollo humano, tanto de la propia individualidad como en las relaciones con los otros. En tal sentido, la pregunta que se realiza Emilia es precisa al momento de plantearnos ciertas interrogantes: ¿cuántos mensajes indescifrables atraviesan nuestra cotidianidad?, ¿a quiénes son funcionales?, ¿cómo nos afectan realmente?, ¿qué capacidad de incidencia real tenemos frente a estos? Sin embargo, centraremos nuestra atención en otro de los cuestionamientos sobre los que busca alertarnos el texto al atraer esta dimensión sobre sí mismo. La respuesta más cercana a nuestra línea de análisis apunta a visualizar, a través de la obra, la omnipresencia de los elementos mediáticos y de mercado que inciden en la construcción de la individualidad.

En *Kentukis*, el sistema capitalista se manifiesta como un todo invisible que no deja a nadie por fuera y goza de la protección que esto le otorga. En varios pasajes se menciona la inexistencia de leyes que regulen su funcionamiento o la posibilidad de efectuar reclamos ante irregularidades, especialmente en los episodios de Grigor. Asimismo, en la obra son los usuarios de los artefactos quienes se ven afectados frente a los problemas que esta tecnología puede generar al utilizarla. A través de la catástrofe de estos, nos invita a pensar sobre los riesgos que los sistemas de comunicación digitales existentes pueden traernos. Con respecto a lo último, apreciamos cómo la utilización de los elementos paródicos y satíricos permite conocer una dimensión crítica de la obra de Schweblin que, sin dejar de estar presente en sus otros textos, aparece retratada con una gran eficacia. Esto se debe a que las tramas de sus personajes sirven como ejemplos modélicos, retratando lo que puede provocar verse inmerso en las lógicas que dichas tecnologías y mercados promueven.

Atendiendo a lo antes planteado, buscaremos desentrañar la manera en que las distintas individualidades seleccionadas para el análisis mutan tras la aparición de los kentukis, volcándose a lo que más adelante definiremos como *yo espectacular*.

El foco en la subjetividad de estos personajes que serán atravesados por la aparición de los artefactos queda retratado de forma efectiva en la presentación de Emilia. Mientras inicia en su ordenador al nuevo artilugio, da cuenta de una serie de informaciones necesarias para que, quien lee, pueda formarse una idea de su personalidad y algunas particularidades de su vida:

En la pantalla apreció un recuadro. Reclamaba el número de serie y Emilia suspiró y se acomodó en su silla de mimbre. Requerimientos como ese era lo que más la desquiciaba. Al menos su hijo no estaba ahí, marcándole en silencio el paso del tiempo mientras ella buscaba sus anteojos para revisar otra vez las instrucciones (Schweblin, 2018, p. 16).

Con solo estas palabras podremos figurarnos que ella es una persona algo impaciente, que tiene un hijo, que no se encuentra conforme con algunas actitudes que él tiene hacia ella, que se siente insegura frente a la tecnología (o al menos guarda sus reparos) y debe concentrarse para comprenderla totalmente. Todos estos son temas que luego seguirán desarrollándose a medida que avanza su hilo narrativo y que irán mutando mientras el personaje crece en la trama.

Con un despliegue de recursos similares se presenta el personaje de Alina. Ella, en lugar de «ser» un kentuki como Emilia, decide «tener» uno. El objeto parodiado y satirizado se centra en un comienzo en la publicidad que rodea a la tecnología. A la vez, la narración aprovecha la ocasión para marcar un contraste entre los espacios que gozan por su devenir histórico de la categoría de «tradicionales», con la impronta «renovadora» o «innovadora» (finalmente invasiva) que las tiendas de tecnología presentan como una constante en muchos países. En este sentido, se vuelve pertinente mencionar el primer encuentro de la protagonista de la trama con los aparatos:

En el mercado, había caminado entre los puestos de frutas, especias y disfraces, evitando mirar cómo, colgados vivos de las patas, los gansos y las gallinas se sacudían en silencio, exhaustos en su propia agonía. Detrás había encontrado un local vidriado, extrañamente blanco y pulcro entre tantos puestos callejeros (Schweblin, 2018, p. 22).

El transcurrir de la narración plantea otra serie de elementos que impulsan una sensación de bienestar en la protagonista. Estos son el cese del ruido del exterior, la temperatura dada por el aire acondicionado, que nadie le preste atención y la sensación de estar frente a cosas que no necesita. Es entonces que llega a los kentukis:

Fue cuando los vio por primera vez. Había unos quince, veinte de ellos, apilados en cajas. No eran solo muñecos, eso estaba claro. Para que la gente pudiera verlos, varios modelos estaban fuera de sus cajas, aunque lo suficientemente altos para que nadie pudiera alcanzarlos. Alina tomó una de las cajas. Eran blancas y de impecable diseño, como las del iPhone y el iPad de Sven, pero más grandes (Schweblin, 2018, p. 23).

Sin embargo, no terminan en esta mención las asociaciones entre la sensación de bienestar y la adquisición de tecnología, sino que se refuerzan luego de que adquiere el producto y se encuentra a solas en su habitación:

Después de un rato, ya más compuesta, se sentó y la puso sobre sus piernas. Sacó las etiquetas de seguridad y abrió el paquete. Olía a tecnología, plástico y algodón. Y había algo emocionante en eso, la distracción milagrosa de desplegar cables nuevos y prolijamente plegados, de arrancarles los celofanes a dos tipos distintos de adaptadores, de acariciar el plástico sedoso del cargador (Schweblin, 2018, p. 24).

En estos casos, el objeto de referencia de la sátira se encuentra perfectamente señalado por la protagonista. Este es fácilmente identificable para quien se acerca al texto. Aun dentro de la propia mente de Alina, la

referencia actúa de forma positiva. De esta forma, se crea una sensación de familiaridad, ya que la caja de los kentukis le recuerda a las de los dispositivos de su novio, Sven.

Lo satírico en el pasaje tratado se despliega en tanto aparece como una de las pocas instancias en que Alina demuestra sentirse entusiasmada por algo. Esto no pasa desapercibido en su hilo argumental, ya que la insatisfacción sobre su situación personal suele ser la tónica que rige su proceder y motiva sus decisiones. El peso crítico del texto cae así sobre la relación entre el consumo y el bienestar. La confusión entre estos dos elementos lleva a un desplazamiento de los métodos que utilizan los personajes (y las personas) para construirse en su personalidad. De tal forma, comienza a delinearse la omnipresencia del mercado sobre el desarrollo de los individuos. A propósito de esto, Guy Debord (1995), en su trabajo *La sociedad del espectáculo*, diserta:

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social produjo en la definición de toda realización humana una evidente degradación del *ser* en *tener*. La fase presente de la ocupación total de la vida social, por los resultados acumulados de la economía, conduce a un desplazamiento generalizado del *tener* hacia el *parecer*, del cual todo «tener» efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo, toda realidad individual ha llegado a ser social, directamente dependiente de la potencia social, elaborada por esta. En la medida en que la realidad individual *no es*, le está permitido aparecer (pp. 12-13; cursivas en el original).



Fig. 2. Versión en inglés de *Kentukis*

La relación de movimiento que el autor plantea desde el «ser» al «tener» y luego al «parecer», para posteriormente buscar «aparecer» es el cambio que experimenta Alina. Desde el comienzo del relato ella se plantea su papel frente al mundo que la rodea. En su búsqueda, la protagonista decide mudarse a la residencia para artistas en México junto con Sven, su novio. Como retribución, él la complace económicamente, otorgándole una tarjeta de crédito que ella puede utilizar sin prestar muchos cuidados a los gastos que realice. De tal forma, la relación entre consumo o «tener» y «ser» queda planteada. El hecho de que esto aparezca como una condición para el traslado del personaje se vuelve paradigmático si lo vemos desde el planteo de Debord (1995): se puede «ser» ahí donde se consume, o lo que es lo mismo, donde la relación entre individuo y mercado se realice de forma efectiva. Además, es la misma la que propicia la aparición del kentuki para dar lugar al siguiente paso, el «parecer». La presencia del artefacto deja a Alina inmersa en el mundo de las interacciones capitalistas. Estos, en el transcurso de la novela, se extienden por todo el globo y crean zonas de marginación a las que pertenecen las personas que no son usuarios o usuarias, como Inés, la amiga de Emilia, que es privada

de algunas conversaciones y reuniones por manifestarse en contra de los aparatos. En este sentido, el Coronel Sanders habilita a que su «ama» *parezca* una persona perfectamente adaptada al sistema, volviéndose funcional a este. Asociado a esto, la obra como sátira en su carácter pragmático nos invita a reflexionar sobre las equivalencias que pueden encontrarse en el mundo globalizado. En él, poseer o no determinados bienes y servicios, como los celulares, computadoras e internet, significa encontrarse integrados o por fuera de ciertas dinámicas de la sociedad. Por ejemplo, la educación o la salud durante la pandemia del coronavirus.

Antes de estudiar la transición hacia el «aparecer», conviene extendernos sobre el desarrollo de las personalidades de los personajes seleccionados para el análisis. Esto nos ayudará a comprender mejor los agentes externos, que funcionan como alicientes del mercado y provocan que la exposición de la intimidad y la espectacularización del yo se efectivicen.

Siguiendo lo planteado antes, resulta beneficioso retomar lo que la propia Alina piensa al aventurarse con su pareja a un país desconocido: «[...] Eso era lo que había querido desde hacía muchos años, mudarse de sitio, o de cuerpo, o de mundo, lo que fuera que pudiera virarse» (Schweblin, 2018, p. 21). Sin embargo, el afán por lograr un cambio en su vida la empuja a verse reflejada y comparada con su novio, Sven, un artista que se propone como una imagen de éxito, relegándola a ella a un plano inferior, ya que

ella no tenía un plan, nada que la sostuviera ni la protegiera. No tenía certeza de conocerse a sí misma ni tampoco sabía para qué estaba en este mundo. Ella era la mujer de él. La mujer del maestro, como la llamaban ahí en el pueblito de Vista Hermosa (Schweblin, 2018, pp. 21-22).

Frente al despojo que siente Alina en su búsqueda de identidad y autoconocimiento recae una nueva condicionante, ser mujer y ser «la mujer de alguien». Ajena a cualquier otra virtud, el género del personaje aflora como una condición *sine qua non* que la ubica dentro de un rol específico. Resulta pertinente observar que, junto a las exigencias de consumo del sistema capitalista globalizado, los repartos de roles dentro de los géneros se presentan como universales. Esto nos permite observar la relación estrecha que existe entre ambos planos y que quedará manifiesta cuando el personaje comience a interactuar con el kentuki. De esta forma, el texto extiende su poder crítico al plantear la relación entre mercado y género, invitando a quienes leen a pensar sobre estas categorías. Dicha reflexión se profundiza en tanto se vierte en tres aspectos ocupados por Alina: el vínculo con la pareja, la sociedad y las interacciones mediadas por las redes de comunicación global.

Queda de esta manera asignada una repartición de roles de género para ambos personajes. Allí, la protagonista deberá posicionarse y comenzar a crear estrategias que, de alguna forma, la diferencien de Sven y reafirmen su autopercepción. En consecuencia, dentro de ese esquema es que comienzan a operar fuerzas que regulan y confieren ciertas facultades que deberán manifestarse en uno y otro de los personajes. Siendo así, deberíamos subrayar la importancia que tiene como nivel constitutivo que Alina identifique que la reconozcan como «[...] la mujer de él» (Schweblin, 2018, p. 22), en otras palabras, por su sexo, soportando la carga simbólica y normativa que esto implica. En tal sentido, algunos aspectos que trata Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2022) nos serán de utilidad para comprender este fenómeno. Esta autora propone que

[...] el «sexo» es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No una realidad simple o una condición estática del cuerpo, sino un proceso en virtud del cual las normas reguladoras materializan el «sexo» y llevan a cabo dicha materialización mediante la reiteración forzosa de tales normas [...] las normas reguladoras del «sexo» funcionan de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual a fin de consolidar el imperativo heterosexual.

En este sentido, lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será totalmente material, pero la materialidad habrá que concebirla como un efecto del poder, como el efecto más productivo del poder (Butler, 2022, pp. 14-15).

Obedeciendo a este planteo, podemos rastrear en *Kentukis* ciertas acciones que Alina toma para, de alguna manera, posicionarse de manera distinta en su relación con Sven. Sin embargo, estas obedecen a una serie de imposiciones externas, siendo la primera de ellas la sensación de inferioridad que siente frente al artista, alimentada por el contexto de la residencia en que viven. Por otra parte, otro factor externo determinante

son las obligaciones que deposita la sociedad al considerarla «la mujer de él» y, por último, la aparición de la asistente que despliega una serie de sospechas en ella.

Partiendo de lo anterior, la protagonista de la trama estudiada mantiene sus acciones reclusas en el plano de la intimidad. En tal sentido, organiza su rutina de manera tal que no interfiera con la de él: no visita su taller; organiza sus salidas de forma tal que no se crucen, sale a correr temprano y vuelve luego de que Sven haya desayunado y partido; baja al pueblo mientras no se encuentra en su departamento, se va de compras, a la biblioteca o toma sol. En lo referente a su convivencia, busca captar su atención de dos maneras: en primer lugar, a través de los gastos que realiza, aun sabiendo que estos pueden no ser aceptados con total alegría, aunque él no lo demuestre. Luego, con pequeñas y tímidas acciones que él no parece notar oportunamente más que en contadas ocasiones, por ejemplo, cambiar objetos del hogar de su sitio o, más adelante, dejando las cáscaras de mandarinas bajo su almohada.

Alina envidiaba la tranquilidad con la que Sven hacía de su vida exactamente lo que quería. El avanzaba, ella oscilaba detrás de la estela que él iba dejando, intentando que se le escapara de las manos. Correr, leer, el kentuki, todos sus planes eran planes de contingencia (Schweblin, 2018, p. 51).

Sin embargo, las acciones realizadas por Alina parecen mantener subyacente una cierta incomodidad, un lugar de inconformismo con respecto a su situación y al hecho de tener que verse reflejada en la figura de Sven. Dicho disgusto sobre las dinámicas retratadas puede apreciarse en dos aspectos que quedan dibujados en la metáfora de la mandarina. En primer lugar, el papel que cumplen los olores, tanto los de su propio cuerpo a través de los pies y el sudor producto de sus ejercicios matinales o de tomar sol —«Ni bien llegó de Vista Hermosa, apenas entró en la habitación, se quitó las sandalias y se tiró en la cama, con los pies sobre la almohada de Sven» (Schweblin, 2018, p. 24)—, como los de la propia fruta en descomposición bajo la almohada del artista. «¿Podía alguien estar tan enajenado como para dormir sobre cáscaras de mandarina una semana entera sin sentir el olor?» (Schweblin, 2018, p. 147), se llega a preguntar. En segundo término, este alimento representa un despojo, un desnudarse poco a poco ante una realidad que luego descubrirá le fue hostil todo el tiempo, utilizándola según los caprichos de otra persona que no haría más que exponerla a un nivel mayor.

De todas formas, tal como la propia Alina presiente a partir de que Sven comienza a llevarse por las mañanas al Coronel Sanders, todos estos procesos se desatan luego de la aparición del kentuki. Esto sucede porque en la dinámica armada por la pareja comienza a interferir un nuevo agente que, a su vez, impone una serie de mandatos y reclama su cumplimiento. Esto se da así porque detrás del dispositivo se encuentra una persona que, tras la adquisición del código que le permite comandarlo, accedió a un servicio del que busca obtener algún tipo de rédito, o como plantea Osorio (2021): «La novela exagera el asunto de la voluntad de mirar y, sobre todo, de ser mirado, siempre sobre la base de lo que podríamos considerar un intercambio capitalista de bienes: la intimidad y la atención» (p. 97).

Resulta curioso observar cómo, dentro de las estrategias desplegadas por Alina, en ningún momento aflora la posibilidad del diálogo. Este debería actuar como la forma de interacción más elemental dentro de las relaciones humanas. Sin embargo, la pareja carece casi totalmente de ellos, especialmente de aquellos que podrían habilitar la reconstrucción de su vínculo. Esta ausencia de comunicación es agravada por la exigencia capitalista de participar de las redes globalizadas, de «parecer» y «aparecer», según los significados que le otorga Debord (1995). El sentido pragmático de la sátira se extiende sobre la comunicación en las relaciones humanas. Se nos invita, durante la lectura, a pensar acerca de la interferencia que genera el exceso de interacciones posibles que sucede a la proliferación de los medios digitales. Alina falla en sus vínculos íntimos y comunitarios. Cuando surge la posibilidad de un otro mediatizado, el personaje se encuentra despojado de su categoría de «ser». Se plantea así la problemática sobre las ventajas de la comunicación instantánea a distancia. A este respecto, se vuelve pertinente el análisis que realiza Yansen (2019) en «Relaciones mediadas por vínculos digitales. Reseña del libro *Kentukis* de Samantha Schweblin», en el que sugiere:

Las relaciones mediadas por TD [tecnologías digitales] consumen un tiempo y atención que son finitos. De este modo, no complementan, sino que compiten con las relaciones «del mundo real», contribuyendo a desplazar las relaciones afectivas del mundo no digital. Se plantea, así, la paradoja de que la tecnología podría reforzar aquellas mismas problemáticas que, en *Kentukis*, nos mueven a utilizarla: esta sociedad, en la que la soledad es una constante, busca los vínculos pri-

marios perdidos en el mundo no digital a través de las TD y, junto con ello, termina por dilapidar los pocos que aún lo habitan (p. 149; cursivas añadidas).

El trabajo de la autora citada no refiere de forma directa a los episodios abordados en este trabajo, sino que se posa sobre aspectos que atraviesan la obra completa. Aun así, podemos tender lazos hacia las tramas de Alina y Emilia con cierta eficacia. En el caso que venimos atendiendo hasta el momento, la relación del personaje con su pareja se fragmenta aún más tras la aparición del kentuki. Esto sucede porque, tal como adelantamos antes, la adquisición del artefacto establece un contrato en el que cada parte quiere obtener un beneficio. Este opera de la misma manera en que lo hacen otro tipo de plataformas y servicios alojados en la web, como pueden ser las redes sociales o las plataformas de contenidos audiovisuales, unos miran mientras otros son observados, o lo que es equivalente en la novela, unos *son* y otros *tienen*.

Sobre la relación que se genera entre ambos usuarios con respecto a la mirada, Yensen (2019) plantea varios aspectos. En primer lugar, establece que existe una relación asimétrica entre los consumidores, en la que se ocupan distintos sitios en una relación de poder. En segundo término, esto se encuentra ligado al anonimato y a la mirada, siendo esta lo que se muestra, lo que no y lo que se ve de manera voluntaria e involuntaria. Todo esto lleva a que los vínculos entre personajes se vuelvan problemáticos desde el momento en que se establece el contacto. A su vez, estas ideas dialogan con lo que Venturini (2022) desarrolla sobre el mismo aspecto, e identifica que «[...] el anonimato del que está del otro lado también le da cierto poder a la vez que se expone el que muestra su intimidad» (p. 291). En el caso de Alina podremos observarlo en los prejuicios y preconceptos que tiene formados, y vuelca sobre los navegantes de internet, punto que, como hemos adelantado, se encuentra sumamente ligado a los roles de género.

Por otra parte, la posibilidad de incidencia e intervención real en el espacio ocupado por los kentukis (de cierta forma también por los usuarios que los comandan), exige una disposición a la interacción mayor que la presentada por plataformas que solo permiten realizar comentarios o dejar señales de agrado y desacuerdo. En este sentido, los episodios de Emilia son sumamente esclarecedores, ya que su «ama», Eva, ha preparado su hogar para que quien fuera a comandar el aparato gozara de ciertas comodidades:

La chica le había comprado un juguete para perros pero, como Emilia no lo usaba, solía dejarle cerca otro tipo de objetos para ver si alguno la tentaba. Había un ovillo de hilo que a veces empujaba y un pequeño ratón de piel cuya funcionalidad Emilia no terminaba de descifrar (Schweblin, 2018, p. 42).

De igual manera, Emilia debe establecer una rutina en la que pueda dedicarle tiempo a utilizar el kentuki para mantener la atención de Eva. Sin embargo, la diferencia horaria lleva a que, a su vez, esta última deba adaptar también la suya:

Después de lavar los platos preparaba un poco de té y se encendía puntualmente en el departamento de Eva. A Emilia le parecía que la chica empezaba a acostumbrarse a ese horario tardío pero regular en el que ella despertaba al kentuki (Schweblin, 2018, p. 41).

En este caso, tanto el descubrimiento de la tecnología como la adquisición de ciertos hábitos es mutua y se da sin rispideces, perfilando así algunas de las líneas de la trama que luego se desarrollarán y desatarán el conflicto entre ambas protagonistas. En este sentido, la diferencia generacional entre las mujeres permite ciertas dinámicas que, de otra forma, podrían no funcionar. Eva actúa con naturalidad y disposición frente al kentuki, llegando a tomar ciertas iniciativas. Emilia avanza a tientas, pero de manera confiada, ya que se trata de un regalo que su hijo le envió, presuponiendo que no existen malas intenciones en ello. Sin embargo, es precisamente esa falta de sentido crítico y la confianza exacerbada del personaje lo que precipitará su caída hacia el final del relato. Esto se debe a que deposita en su kentuki valores personales, contando con que este actuará de la misma manera que ella lo hizo con la alemana, marcando así el error que la condenará.

De esta manera, se evidencia la fuerza omnipresente que el mercado ejerce sobre los personajes. Estos alteran su vida en pos de adaptarse a las exigencias capitalistas que los artefactos cargan en su esencia. La necesidad de los vínculos que adolecen, la soledad de la que habla Yensen (2019), se ve retratada en las estrategias que toman con tal de no perder el contacto creado.

Por su parte, Alina se acerca a su kentuki depositando en él una serie de prejuicios que la conducirán a comportarse de manera violenta ante el aparato, anulando de esa manera cualquier posibilidad de establecer un vínculo con la persona que se encuentre detrás. Igualmente, cada vez que apunta a la humanidad del usuario lo hace con el fin de vejarlo. De esta forma, lo que el personaje busca es ocupar un lugar de superioridad en la jerarquía de poder que subyace a las relaciones mediadas por tecnologías digitales que plantean Yensen (2019) y Venturini (2022). Estas características comienzan a perfilarse desde el primer contacto realizado con el dispositivo encendido, demostrando la desconfianza del personaje hacia el anónimo usuario:

—¿Quién sos? —preguntó Alina.

Necesitaba saber qué tipo de usuario le había tocado. ¿Qué tipo de persona elegiría «ser» kentuki en lugar de «tener» un kentuki? Pensó en que también podía ser alguien que se sintiera solo, alguien como su madre, en la otra punta de Latinoamérica. O un misógino viejo y verde, o un depravado, o alguien que no hablaba español (Schweblin, 2018, p. 27).

Al mismo tiempo, Alina comprende perfectamente qué es lo que está en juego detrás del aparato y sus posibilidades, hecho que la lleva a sopesar su situación antes de decidir no mantener un contacto directo con el «otro» que comanda al Coronel Sanders:

Entonces pensó que su cuervo podría picotear en su intimidad abiertamente, la vería de cuerpo entero, conocería su tono de voz, su ropa, sus horarios, podría recorrer libremente la habitación y en la noche conocería también a Sven. A ella en cambio solo le tocaría preguntar. El kentuki podría no contestar, o podía mentirle. Decir que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní (Schweblin, 2018, p. 28).

Sobre este aspecto, Venturini (2022) es lapidaria en su lectura: «Si como usuarios pensamos que en nuestras prácticas diarias de uso de las redes sociales podemos desarrollar ciertas estrategias de control a la vez que controlamos la divulgación de lo que compartimos, la novela destruye esta pretensión» (p. 291). Esta reflexión se desprende de su interpretación del texto desde el carácter prospectivo o pragmático de la ciencia ficción. En nuestro caso, lo entendemos compatible con el planteo desde lo satírico que proponemos, no anulándose el uno al otro. En este sentido, la misma trama del personaje de Alina se encarga de demostrar la imposibilidad de la reserva en los vínculos digitales.

El acceso a la intimidad del otro y la exposición de la propia es uno de los elementos que se encuentran en juego para los personajes de estos relatos. Además, la tendencia desenfadada de las personas que habitan el mundo de kentukis por participar de la vida de los demás a través de medios digitales, así como de exponerse en ellos, es, desde nuestra perspectiva, donde reside el centro del objeto satirizado. Con lo anterior nos referimos a que las situaciones que plantea el texto en torno a la exhibición de la vida privada, siempre ante identidades virtuales primordialmente anónimas, poseen vínculos reales con tendencias que atraviesan las distintas sociedades modernas. Sobre este punto, Sibilia (2009), en su trabajo «En busca del aura perdida: espectacularizar la intimidad para ser alguien», aporta la siguiente síntesis:

[...] las nuevas prácticas expresan un deseo de desbordar la propia intimidad, ganas de exhibirse y hablar de sí mismo para que todo el mundo vea y sepa «quién soy yo». Son muy fuertes, y cada vez más extendidas, esas ansias de forzar los límites del antiguo espacio privado para mostrar lo que se es, para hacer público y visible ese yo supuestamente íntimo (p. 318).

Un análisis pertinente sobre este fenómeno lo realiza la autora citada en su trabajo *La intimidad como espectáculo* (2008). En él, estudia la manera en que los avances en la web 2.0 habilitan la aparición y el desarrollo de plataformas que permiten a usuarios de todo el mundo exhibir material audiovisual casero donde son protagonistas, por ejemplo, YouTube. Además, subraya las estrategias que dichas compañías proponen para incentivar la participación en ellas, siendo la posibilidad de obtener una ganancia económica la principal. En consecuencia, identifica que ciertas características propias de estos medios logran permear la realidad de los individuos, llevándolos a incorporar elementos propios de estos formatos en sus relatos vitales. Por otra parte, rastrea el origen de esta tendencia del público en la demanda creciente de relatos de no ficción, en la proliferación de publicaciones de libros de testimonios, biografías y autobiografías, o sus equivalentes en programas de

televisión y otros medios similares. En la novela, este afán por ingresar en la vida de los otros se puede apreciar de manera clara en los deseos de Emilia sobre su incorporación en la vida de Eva:

[...] lo que a ella realmente le interesaba era ver las cosas que la chica tenía en el departamento. Se asomaba con ella cuando acomodaba las cosas en el armario frente a la cama. Miraba sus decenas de zapatos mientras Eva se preparaba para salir (Schweblin, 2018, p. 42).

De la misma manera, Sibilia (2008) propone que, así como los individuos incorporan en sus vidas elementos propios del espectáculo, este comienza a realizar la misma acción de forma inversa, es decir, la ficción busca parecerse cada vez más a lo establecido como real. Esto se plantea así ya que

todo indica que esta inyección de dramatismo y estilización mediática que se apropió del mundo a lo largo del siglo XX ha ido nutriendo un anhelo de acceder a una experiencia intensificada de lo real. Una realidad aumentada cuyo grado de eficacia se mide, paradójicamente, con estándares mediáticos (Sibilia, 2008, p. 223).

En tal sentido, vemos dentro de la obra de Schweblin a los kentukis como la materialización de ese anhelo, como la posibilidad de romper la barrera digital de las interacciones vía internet para obtener la capacidad de incidir de forma corpórea en la vida e historia de los otros. Sin embargo, acceder a este plano de participación implica incorporar las demás características del «yo espectacular», al que Sibilia (2008) define como: «Espectacularizar el yo consiste precisamente en eso: transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos» (p. 223).

A su vez, lo planteado por la autora retoma y amplía lo que Debord (1995) propuso en su texto *La sociedad del espectáculo*, en el que identifica la relación existente entre el mercado de consumo y la sociedad, siendo esta la recreación de imágenes de la realidad producidas por el propio sistema: «El lenguaje del espectáculo está constituido por los signos de la producción reinante, que son, al mismo tiempo, la finalidad última de esta producción» (p. 10). De esta forma, la realidad queda alienada por sí misma en tanto se espectaculariza y crea los elementos necesarios para hacerlo. En el mismo sentido, Baudrillard (1978), en su trabajo *Cultura y simulacro*, emplea el concepto de simulacro en el que, de manera equivalente, propone que es una «[...] suplantación de lo real por los signos de lo real [...]» (p. 7).

Dentro de la novela, podemos apreciar cómo la mayoría de los personajes presentados fluctúan dentro de esta tendencia, manifestándose principalmente en las acciones que toman para mantener activos sus vínculos con los kentukis. En tal sentido, se prioriza la pertenencia al mundo creado para los kentukis y sus usuarios, es decir, por el mercado que los promueve. Degradando así su capacidad de «ser» para «parecer» reales dentro de sistema, realidad creada por sí misma basándose en sus necesidades de producción. Ya hemos mencionado algunos ejemplos de lo que sucede con Eva, especialmente cómo esta última acondiciona su hogar y rutina a la presencia de la peruana. Al mismo tiempo, serán apreciados por Emilia hasta el punto en que los imitará cuando ella misma posea su propio aparato. Sin embargo, a medida que el hilo argumental de estos personajes llegue a su momento de quiebre, podremos ser espectadores de diversas formas de resolver los vínculos mediados por la tecnología. En el caso que venimos tratando, estos acaban derribando los límites de lo moral para la protagonista, desestabilizando su sistema de creencias y su confianza sobre las relaciones mediadas por el kentuki. Esto se da cuando se materializa la posibilidad del sexo explícito como forma de vouyerismo.

En el caso de Alina, el tema del sexo y la exhibición del cuerpo se encuentra latente desde un principio, ya hemos mentado los prejuicios que ella proyecta sobre el usuario anónimo de su peluche. En consecuencia, la construcción de su relación con el kentuki y de su propio yo (espectacular) se traza desde una falsa negación. Es decir, al mismo tiempo que ella participa de las interacciones, niega toda posibilidad de contacto y de satisfacción de la curiosidad mediática que se encuentra intrínseca en el contrato establecido entre «ama» y «ser». Por otra parte, la barrera en la comunicación, la degradación sobre la humanidad del usuario y los tratos crueles sobre el aparato pueden verse como una proyección de su inconformidad dentro de la relación con Sven, llegando a establecerse un paralelismo entre kentuki y novio, ambos observadores. Sin embargo, desde su completo desconocimiento, ella se vuelve un objeto mediático a través de la exposición que realiza el artista, ya que forma parte de esta ocupando un lugar central junto al peluche. De tal forma, su pareja logra concertar un relato en el que su crueldad con el artefacto se vuelve un producto perfectamente consumible

para algunas personas. Por si fuera poco, este se ve enfatizado con el recurso efectista de revelar la identidad infantil del usuario que mayormente comandaba al Coronel Sanders junto con su abuelo.

Atendiendo a lo anteriormente planteado, podríamos establecer una relación de equivalencia entre Eva y Sven como personajes adaptados a las dinámicas y espacios habilitados por el sistema espectacular capitalista que prima en la sociedad. Así, cada uno es un miembro activo que se encarga de alimentar su funcionamiento. Por otra parte, Emilia y Alina representan a participantes más vulnerables, susceptibles de verse afectados por dichas lógicas al no comprender su funcionamiento.

Desde nuestra perspectiva, ambas posibilidades se extienden como objeto de la sátira. En tal sentido, la obra visibiliza las consecuencias que conlleva la exposición propia o ajena de la intimidad, denunciando a su vez los motores comerciales que pueden existir detrás de tales dinámicas. Con relación a lo último, se presenta a los kentukis como el innovador aparato sin marca o representantes comerciales que se extiende por las distintas sociedades sin siquiera otorgar garantías legales para quienes los utilizan, los distintos organismos reguladores que se mencionan vagamente legislan de forma improvisada a medida que surgen problemas con ellos. Además, se manifiestan las acciones de ciertos usuarios funcionales a sus requisitos que se encuentran dispuestos a sobrepasar cualquier límite personal o ajeno (Eva y Sven), así como aquellos otros que, sin ser plenamente conscientes de a qué se están enfrentando, los utilizan sin medir consecuencias (Emilia y Alina).

Para finalizar, cabe agregar que no vemos en la obra un objetivo censor como podría esperarse de un texto subrayado como satírico. Al contrario, identificamos un texto que plantea una discusión y una revisión sobre un tema tan fresco y abrumador como el que implica la exposición de la propia intimidad y los vínculos mediados por la tecnología. Bajo este propósito, realiza un despliegue argumental admirable y demuestra un gran manejo de los recursos asociados a la parodia y la sátira. De la misma manera, logra identificar y acceder a una serie de sutilezas en la descripción de sus personajes que los dota, aun en los episodios menores, de una profundidad psicológica que vuelve sencilla la tarea de comprenderlos.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del «sexo»*. Santiago de Chile: Paidós.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Hutcheon, L. (2006). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En Jitrik, N., & Hutcheon, L., *Para leer la parodia* (pp. 173-193). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Osorio-Restrepo, V. (2021). Intimidades en red: exhibición y vigilancia en *Kentukis* de Samantha Schwebelin. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12(24), 87-104.
- Schwebelin, S. (2018). *Kentukis*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Sibilia, P. (2009). En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien. *Psicoperspectivas*, 8(2), 309-320. <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/83>
- Venturini, M. (2022). Ciencia ficción e intimidad: *Kentukis* de Samantha Schwebelin. En *Ficción y ciencia, Volumen III* (pp. 284-297). Borgoña: Éditions Orbis Tertius.
- Yensen, G. (2019). Relaciones mediadas por tecnologías digitales. Reseña del libro *Kentukis* (2018, Random House) de Samantha Schwebelin. *Revista Hipertextos*, 7(12), 139-155.

El canon y las cuentistas hispanoamericanas: Elena Garro, Cristina Peri Rossi y Samanta Schweblin

Selena Ortiz Saldamando

Centro María Espínola de Salto

Recibido: 8/11/2023
Aprobado: 30/11/2023

Resumen

En la cuentística hispanoamericana, la abundancia de grandes nombres delata la supremacía del hombre. Pero, como lectoras, y a pesar de la innegable calidad de la narrativa de los grandes, hemos de preguntarnos: ¿qué sucede con las mujeres y los cuentos?, ¿a qué se debe su ausencia en los cánones oficiales? La respuesta de primera mano podría ser: las mujeres no han logrado alcanzar la excelencia en este subgénero y por eso no conforman los cánones.

Sin embargo, dicha respuesta es insostenible si pensamos en la cantidad de mujeres que han logrado, históricamente, los laureles de la narrativa. Aun pensando en términos de Cortázar (1969), quien iguala el cuento a la poesía, encontramos grandes referentes coronadas con la legitimación del público y de la academia.

Por tanto, nos proponemos en las siguientes páginas adentrarnos en la investigación de la siguiente hipótesis: la exclusión de las escritoras hispanoamericanas del canon oficial no es una mera cuestión de excelencia. En los cuentos —de y sobre mujeres— confluyen aspectos que son admirados en la narrativa canónica con nuevos elementos aportados por el imaginario femenino. Las escritoras seleccionadas conjugan ambas dimensiones, expresando su mirada de lo femenino desde personajes-narradores que escapan a la estética tradicional.

Palabras clave: cuentistas; canon; Peri Rossi; Garro; Schweblin.

The canon and the storyteller from Hispanic American: Elena Garro, Cristina Peri Rossi and Samanta Schweblin

Abstract

In Hispanic American short stories, the abundance of great names reveals the man's supremacy. But, as readers and without questioning the undeniable quality of the great writers' narrative, we must question ourselves: What happens to women and short stories? What is the reason for their absence in the official canons?

A provisional answer could be that women have not been able to achieve excellence in this subgenre, therefore they are not part of the canon. However, it is evident that this answer is unsustainable if we think about the number of women who have historically achieved the laurels of narrative. By the other hand, even thinking in terms of Cortázar (1969), that equates the short story with poetry, we still find great references crowned with the legitimation of the public and the academy.

Accordingly, in the following pages we propose to delve into the investigation of the following hypothesis: the exclusion of Spanish-American women storytellers from the official canon is not a mere question of excellence. In the short stories —by and about women— there are aspects that are admired in the canonical narrative with new elements, contributed by the feminine imagination. The select

writers combine both dimensions, expressing their feminine point of view from character-narrators that escape traditional aesthetics.

Key words: storyteller; canon; Peri Rossi; Garro; Schwebelin.

La mujer tal vez esté comenzando
a usar la escritura como arte,
ya no como método de expresión personal

VIRGINIA WOOLF

Repensando el canon

En las aulas de nuestro país, la transformación educativa es un hecho y, gracias a ella, los docentes de literatura nos hemos encontrado con una reestructuración de los programas de trabajo. Ahora bien, cualquiera que se proponga leer los documentos se encontrará con afirmaciones de la siguiente índole: «Procuramos una distribución más equitativa entre textos de escritores y escritoras» (Administración Nacional de Educación Pública, 2023, p. 11). No obstante, el cumplimiento de dicha voluntad es parcial, como veremos, pues efectivamente se agregan nuevos nombres femeninos a la selección de textos, especialmente en poesía y teatro. Empero, esta iniciativa se debilita en la cuentística y, a partir de esta desilusión personal, surge la pregunta inicial: ¿qué sucede con las mujeres y los cuentos? Asimismo, esta invitación a repensar el canon se enmarca en una corriente de la crítica contemporánea que, heredera del siglo XX, cuestiona los grandes macrorelatos.¹

Para reflexionar sobre una temática tan compleja como el canon, es imprescindible comprender tanto su concepción tradicional —observando la importancia que tiene para el ámbito literario y para el escritor— como su recepción. Es decir, es esencial repensar el canon como un espacio crucial para el lector. Principalmente si tenemos en cuenta a nuestros lectores, los estudiantes de educación media que, en su mayoría, valoran la clase de Literatura como un ámbito singular, a veces el único, para acercarse a los textos contenidos en los programas.

Queda de manifiesto, entonces, que por canon no comprendemos únicamente un conjunto de libros seleccionados y destacados por un grupo de intelectuales y especialistas por su valor estético o literario. Como señalan Picallo et al. (2014), el canon es un metarrelato. Es decir, una categoría preestablecida que «construye parámetros de pertinencia y esencia, y contribuye a la conformación de una tradición literaria a la que subyacen proyectos culturales particulares» (p. 27).

De esta forma, cuando pensamos en un conjunto de obras preestablecidas, como aquellas que conforman los programas educativos, reconocemos que su selección responde a ciertos fines. Primero, su lectura debe motivar a los estudiantes a transformarse en hábiles lectores y, en segundo lugar, debe formarlos como ciudadanos con valores y principios. En este sentido, cabe subrayar la postura de Bloom en los autores antes citados, en sus palabras, el concepto de canon en la actualidad se ha transformado en una serie de reglas o sugerencias sobre cómo escribir y, esencialmente, cómo y qué leer.

Los cánones, entonces, nos acercan a construir nuestras preferencias. No obstante, estas valoraciones no son completamente personales, pues muchos investigadores han afirmado que el gusto se forma. Munro (1967), por ejemplo, explica que el gusto entendido como el «buen gusto» es moldeable, no solo por la experiencia, sino también por la educación y, en nuestros sistemas, predomina una tradición masculina en casi todas las áreas.

Especialmente hemos de centrarnos en la cuentística, ya que, como han afirmado varios autores, en Hispanoamérica hay una tradición del cuento. El propio Cortázar, en *Clases de literatura*, señala:

La explicación en broma que he escuchado en Buenos Aires es que los latinoamericanos escribimos cuentos porque somos muy perezosos: como lleva menos tiempo y menos trabajo escribir un cuento que una novela, y como los lectores son tan perezosos como los escritores, los cuentos

¹ En esta línea, hemos de subrayar la labor de las editoriales y los críticos al momento de rescatar cuentistas. En este sentido, la UNAM ha publicado *Vindictas. Cuentistas latinoamericanas* (2020), que parte de una observación de la constante masculina en las antologías de narrativa breve. Por otro lado, son igual de importantes las investigaciones que se dedican a recuperar parte del legado silenciado, como las de Rosas Lopátegui sobre Elena Garro.

son muy bien recibidos porque da muy poco trabajo leerlos y uno los lee cuando quiere o como quiere (2013, p. 45).

Por otro lado, el enraizamiento del cuento en tierras americanas puede explicarse en términos históricos. En este sentido, Rodríguez Monegal (1966) plantea que, naturalmente, surge como hijo del relato oral, esbozado y hasta pulido en la rueda del fogón o en las mansas tardes de lluvia pueblerina junto al mate. De allí parten, entonces, algunos de sus caracteres: el esforzado aprovechamiento del tiempo, la preocupación del narrador por mantener en vilo al espectador, entre otros. Empero, todavía queda una tercera explicación, más pragmática tal vez. Lo cierto es que el mercado editorial se mantuvo alejado de América hasta no hace mucho, por tanto, la circulación de la literatura escrita se dio gracias a los diarios o revistas en cuyas páginas los caracteres estaban contados. El cuento era sencillamente más fácil de publicar.

Cualquiera sea la explicación en la que nos centremos, es innegable que la cuentística ha marcado la literatura hispanoamericana de tal forma que es reconocida como uno de sus pilares. Sin embargo, su importancia se proyecta en el lector, pues la propia Peri Rossi (2006) ha reconocido: «Como todas las niñas del mundo anterior a la televisión y a internet (que, a su manera, también narran), amaba los cuentos [...] sufría, lloraba y aprendía a vivir escuchando y leyendo cuentos» (p. 10).

Es significativo, entonces, la falta de mujeres en la conformación de los cánones del cuento porque, al negarlas, se niega su contribución a la identidad literaria de la mujer, que incide en aquello que somos y hemos aprendido a través de las letras. Pues, el problema no es que las mujeres no escriben, como denunciaba Virginia Woolf hace un siglo, sino que su palabra es desmerecida si escapa a los parámetros de lo considerado como «femenino». Esto es, las mujeres pueden escribir y ser canónicas, generalmente, en poesía. Sin embargo, en la cuentística no hay espacio para la mujer, pues esto significaría el traspaso definitivo del rol de musa al papel de artista. Como señala una de las autoras que convoca este estudio: «Se trata de todo un sistema de comportamientos que aplasta cualquier anomalía o intención de cambio» (Del Campo, 2022, p. 7).

De musas a artistas: Cristina Peri Rossi y Elena Garro

Las primeras cuentistas debieron fundar su propia forma de escritura, retomando o versionando la tradición masculina y explotando, a su vez, todos los polos inexplorados de su experiencia femenina. Podemos pensar en la corporalidad, el erotismo, pero más allá de ello, hay toda una psicología que despierta formas de percibir y de explicarse el mundo, un imaginario femenino. En este punto, cabe destacar que, como explica Selden et al. (2010), adherimos a la postura materialista de Woolf sobre todo lo que respecta al inconsciente o imaginario femenino. Es decir, entendemos que no hay cualidades innatas, sino, al contrario, las mujeres escriben diferente porque poseen experiencias vitales diferentes: «Sería una verdadera lástima que las mujeres escribieran como los hombres [...] porque si dos sexos ya son pocos, considerando la vastedad y variedad del mundo, ¿cómo nos las arreglaríamos con uno solo?» (Woolf, 2013, p. 120).

Los mundos esbozados tanto por Elena Garro como por Cristina Peri Rossi son particulares porque consolidan espacios donde lo femenino se desenvuelve con espontaneidad. De esta forma, en estos cuentos se transgrede el modelo femenino que se sostiene en la estética tradicional en la que, según Peri Rossi, predominan los «seres vistos a través de sus cuerpos, poco pensantes, tan ornamentales como las mayólicas o los gatos persas» (Deredita, 1978, p. 138).

Entonces, partimos de la ruptura como voluntad creadora. Para esto, consideremos que Leli y Alicia, las protagonistas de «Antes de la guerra de Troya» y «La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias», son niñas. Por un lado, tenemos a las pequeñas protagonistas del libro *La semana de los colores* de Garro —Eva y Leli—, que se presentan en este relato para continuar con una serie de aventuras por un universo tan extraño como usual, compuesto por la casa familiar y el jardín paradisíaco. Por el otro, Peri Rossi, en *La tarde del dinosaurio*, retoma el tópico del exilio para enfrentar a Alicia, una niña, en la lucha por restablecerse en España con su papá, perseguido por su labor intelectual. Curiosamente, destaca entre sus «crímenes» la mera publicación de algunos artículos, entre ellos el que da nombre a la historia.



Fig. 1. Elena Garro

En ambos cuentos, excediendo la concepción tradicional de la infancia asociada a la inocencia, este período es presentado como un espacio en el que la imaginación y la fantasía tienen rienda suelta. Allí, las niñas se desenvuelven a su antojo, pues los límites entre lo admitido y lo prohibido, lo real y lo imaginado, son difusos. La propia Peri Rossi ha admitido: «[Yo] las utilizo [a las niñas] como figuras decorativas, como referencia a un mundo más libre, frente al mundo adulto. Funcionan como provocación: es el mundo de la libertad» (Calafell Sala, 2009, p. 135).

En esta libertad conquistada, ninguna temática escapa a la pluma de estas mujeres que, por ejemplo, proponen preguntas acerca de religión o política. Garro (2022), sobre los dioses indios, se pregunta: «¿Cómo sería una cruz para clavar a Kali?» (p. 84), referenciando a la clásica crucifixión del cristianismo transpuesta a la diosa asociada a la sexualidad y la violencia. Mientras que Peri Rossi (1976) denuncia: «La gente en Europa estaba mejor educada; siempre podían nombrar hasta cinco o seis de sus generaciones anteriores, nunca hacían la revolución y casi todos los países poseían Parlamento» (p. 31).

Al intercalar cuestionamientos viscerales con el humor, evidentemente, estamos frente a una mirada particular del mundo. Las niñas no comprenden la realidad como algo dado, sino como un espacio a descubrir y, en esta búsqueda de los significados, el cuestionamiento es esencial. Precisamente, este es uno de los rasgos más quebrantadores de estas pequeñas protagonistas: tienden a la pregunta como medio para deconstruir la realidad.

Así, el simple pedido de adelantar la hora hecho por el capitán del buque en el que viaja Alicia es cuestionado: «—Me gustaría saber qué sucedió con las cuatro horas que me robaron en el barco [...] No es que yo esté atrasada, son ellos que están adelantados» (Peri Rossi, 1976, p. 28). Esta pequeña presenta un ímpetu curioso que puede vincularse con la obra de Lewis Carroll. Asimismo, comparte con ella algunos rasgos cuidadosamente trazados: el vestido azul, el cabello largo, el cutis claro. Ahora bien, el deseo de saber se encuentra condicionado por la extranjería, ya no en el País de las Maravillas, sino en la España de finales del siglo XX.

En un principio, esta condición protege a Alicia de interiorizar las normas, valores y tradiciones ajenos. A su vez, desarrolla su personalidad, exigente de respuestas frente a lo desconocido. Sin embargo, las réplicas obtenidas son interpretadas bajo una mirada lúcida y desencantada, en las que se evidencia el cincel del escultor. «El orden de las cosas era el orden de los dueños de las cosas, y toda rebeldía individual estaba condenada al fracaso» (Peri Rossi, 1976, p. 29), dice cuando accede al cambio horario.

A diferencia de Alicia, las características transgresoras en Leli se forjan a lo largo del relato, pues: «Antes de la guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era

tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo» (Garro, 2022, p. 82). En un principio, la pequeña se comprende como una sola con todo lo que la rodea —los animales, las sierras, los árboles, el viento— y, de este modo, la construcción garreana hace confluír a la niña con la naturaleza en una simbiosis. Hecho que amplificará el impacto de la guerra de Troya, es decir, la lectura de la *Iliada*.

Leli es una habitante de su país, de su tierra y de su casa. Toda la estructura social, familiar y tradicional se pone en juego desde su niñez, destacando aspectos como el rol de la mujer, los estereotipos y los hábitos domésticos. No obstante, luego del descubrimiento de un libro, todo será objeto de cuestionamiento para la pequeña, expulsada del paraíso infantil como la mujer con el que la crítica asocia su nombre: Lilith.

Por otro lado, es destacable el personaje de Elisa, la madre, porque es la referente de Leli y por quien obtiene el libro. Elisa se ocultaba para leer y, como mujer, responde a una constante en la narrativa garreana, señalada ya por Hernández Reta (2001): «Mientras sus niñas están en búsqueda, sus mujeres están en huida» (p. 48). Es decir, aquellos rasgos que son constitutivos y memorables de las niñas, como la curiosidad y la reflexión sobre su entorno, serán reemplazados por la evasión al crecer y hacerse mujeres.

Sin embargo, todavía la curiosidad es el signo de Leli y su hermana, Eva, cuyos nombres revelan el símil bíblico que subyace al cuento. En el momento en que se encuentran con el tesoro oculto, las niñas en búsqueda transmutan en mujeres en huida:

Eva me mostró una bolsita de besos y frutas cristalizadas. Sacamos dos besos y los comimos. [...] Nos fuimos de prisa, sin los dulces y con el libro. Buscamos un lugar seguro donde hojearlo. Todos los lugares eran peligrosos. Miramos a las copas de los árboles y escogimos la más verde, la más alta (Garro, 2022, p. 85).

El libro, símbolo del conocimiento y la virtud, se encuentra vinculado con la fruta y el árbol, construyendo un universo semántico que expone la clara referencia al Edén y al Génesis. La lectura, por tanto, resulta una revelación y un pecado. Siguiendo la etimología del término, una «mancha» para las niñas cuyo castigo es la expulsión del paraíso infantil.

Ahora, la *Iliada* de Homero, el clásico fundador de la literatura occidental, será el lente con el que las niñas analizarán el mundo adulto, pero también a sí mismas, su vínculo, su corporalidad y el propio lenguaje. De esta forma, la visión garreana expone y explicita que la literatura es una herramienta para repensar y deconstruir el mundo. Dicha perspectiva también se presenta en Peri Rossi, pues para sus personajes leer implica tomar conciencia de las palabras y de su importancia a la hora de sustentar la realidad.

Por consiguiente, el lenguaje es un problema para Alicia porque oculta, contiene o expone ideas, partes esenciales de la construcción del «orden» aludido más arriba. Así, cuando la Aduana se refiere a ella como «criatura», responde: «No soy una criatura —contestó Alicia, indignada—. Soy una mujer en potencia (lo había aprendido en el libro de lectura)» (Peri Rossi, 1976, p. 27). Sobre esto, la propia autora señala: «Las palabras [...] no solo dicen lo que dicen, sino, sobre todo, lo que no quieren decir. Una palabra, puesta en juego con otras, tiene un diferente poder de evocación» (Gorenberg citado en Calafell Sala, 2009, p. 129).

El reconocimiento del poder de la palabra recupera un tópico primitivo, propio de los relatos fundadores como la Biblia o el propio Popol Vuh. Asimismo, implica una mirada del lenguaje como algo estructurante, pero también delimitante, no es lo mismo ser «niña» que ser una «mujer en potencia».

Al mismo tiempo, la lectura es una forma esencial de reconocerse y de reafirmarse como mujeres, enfrentadas a un mundo ajeno y hostil, paradójicamente, del que solo toman conciencia gracias a ella. En este sentido, Garro señala, a través de Leli:

Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaca, Paris y Helena. Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches; luego el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso (2022, p. 85).

Leer les abre los ojos a estas mujercitas. Le otorga a Leli la lucidez que Alicia gozaba desde el comienzo y, para ella, significa la ruptura con todo aquello que la rodeó y consigo misma. De esta manera, tanto en Garro como en Peri Rossi, se presenta una mirada desintegradora de la realidad. Todo esto sin franquear los límites del cuento, pues el impacto que provoca la lectura para las protagonistas es mayúsculo en el plano

argumental. En el caso de Garro, es significativa la división de la pareja Eva-Leli, pues mientras una está con Aquiles, la otra empatiza con Héctor.



Fig. 2. Cristina Peri Rossi

De esta forma, la soledad es la consecuencia directa para las lectoras: «El mundo a solas únicamente era sensaciones [...] las palabras fueron inútiles, porque también ellas se habían vaciado de su contenido» (Garro, 2022, p. 86). Queda claro, entonces, que Leli se ha transformado en mujer y las mujeres transgresoras de Garro, como hemos señalado, son enajenadas y encarnan el desarraigo. Por otro lado, la transformación se consolida a través de la aparición del sueño como único espacio de encuentro con los héroes, evidencia de que lo real y lo fantástico se han separado. Siguiendo la línea del surrealismo, la autora plantea que solo en los dominios de lo onírico pueden volver a ser lo que fueron.

En este sentido, la mirada en Peri Rossi es más esperanzadora. El personaje de Alicia se mantiene en perpetua colisión con la realidad y, sin embargo, no se rinde. En esta línea, el narrador sigue la mirada de su padre, en las que esboza una de las descripciones más bellas de la mujercita:

Concebidos en noches amargas, en noches de pena, persecución, incertidumbre, miseria y terror, concebidos en casas que eran como calabozos o en calabozos que eran tumbas, en camas que eran ataúdes, los sobrevivientes de esas noches de torturas y de dolor, nacían con el signo de la resistencia y de la fortaleza (Peri Rossi, 1976, p. 32).

De esta forma, podemos decir que el despertar de las mujeres a través de las lecturas siempre implica un choque con la realidad. Una toma de conciencia del entorno opresor que pretende encerrarlas en el rol de niñas, de hijas y luego de madres. Pero, a partir de allí, las escritoras promueven la evasión o la resistencia.

¿Y después? Las conquistas al límite: la cuentística de Samanta Schweblin

Con el siglo XXI han asomado diferentes herederas del vocativo «cuentista», no obstante, es Samanta Schweblin quien, definitivamente, lleva los planteos de estas dos mujeres al límite. En sus diferentes antologías retoma figuras inherentes a este estudio como la madre y la hija, pero, a su vez, las hace dialogar con lo extraño o sobrenatural, e incluso con el gótico, acercando a las letras hispánicas un estilo importado de la narrativa sureña

de los Estados Unidos, cuyas máximas exponentes son Flannery O'Connor y Carson McCullers. Su mirada, como veremos, más que desintegradora es distorsionadora de realidades.

A partir del cuento «Olingiris», podemos repensar ambos papeles —madre e hija— a través de la narración de un hecho concreto: el encuentro de ocho mujeres en una sesión de depilación poco usual. Allí, la voz narrativa detiene el tiempo de la gran ciudad y traslada al lector a la infancia de las dos protagonistas, la mujer de la camilla y la asistenta. Destaca el uso de esta técnica de narración fragmentada —que ya aparecía en Peri Rossi— en Schweblin, porque les otorga a sus niñas el poder de habitar infancia y adultez en simultáneo, según destaca Vázquez (2020). Ahora, veremos que estos períodos ya no son espacios cerrados de aislamiento, sino que adultez e infancia mantienen diálogos, conviven en personajes que no terminan de ser niñas ni mujeres.

Ambas protagonistas, pese a las diferencias socioeconómicas, vivieron de forma muy similar en el esquema final. La niña que habitaba en el campo o el suburbano debe irse a la ciudad a ganarse la vida, una vez en ella consigue trabajo y se aliena en una rutina, si no monótona, por lo menos aburrida. En su adultez, toda su singularidad se suprime en pos del rol que desempeña en la microsociedad del Instituto.

Ahora bien, este anonimato de las protagonistas también las hace universales, pues tanto la mujer de la camilla como la asistenta pueden reflejar la vida adulta de cualquier mujer del siglo XXI. Pero, entonces, ¿dónde está lo memorable de estos personajes? Pues en su pasado que, hacia el final de la historia, volverá sobre ellas con una simple pregunta para poner en jaque todo lo asimilado. En esta línea, podemos decir que la autora continúa el legado de la estética de Peri Rossi en los siguientes términos: «[Son] Maestra[s] del desaprendizaje de todo lo que sea convencional, conveniente, conventual, consabido, consensuado, consagrado» (Stefanoni, 2022, p. 65).

Así, Schweblin retoma el vínculo con la interrogante que trasciende la infancia y llega a la adultez. En primer lugar, aparece el cuestionamiento en uno de los pocos diálogos de la mujer de la camilla en su infancia:

Ella preguntó si su madre les había preparado algo para desayunar, pero el pescador le chistó y le hizo una seña para que permaneciera en silencio. Entonces preguntó si tenía algún abrigo de más en el bote. El pescador volvió a chistar.

—¿Usted es mi padre? —preguntó ella al fin.

El pescador se quedó mirándola y a ella se le dio por sonreír. Pero él dijo:

—No.

Y no volvieron a decirse nada (Schweblin, 2014, p. 170).

No obstante, aquello que mueve a estas niñas a preguntar no es solo la voluntad de deconstrucción de la realidad, sino que Schweblin va más allá: problematiza los vínculos humanos. Ahora, con la negativa del hombre a una pregunta que expresa el grado de vulnerabilidad de la pequeña —quien la arroja sin anestesia, cargada de ansiedad y expectativas—, aparece el silencio. Ante la ilusión de encontrar en ese hombre, que ha aparecido en su vida como venido de la creciente, un padre y referente masculino. La decepción se traduce en silencio y, luego, se sostendrá en una perpetua evasión de vínculos con cualquiera que se desempeñe como pescador.

Por otro lado, la pregunta también es el comienzo de la historia de la asistenta. Nacida en un entorno significativamente diferente, pues: «La asistenta nació en el campo, en una familia que vivía de siembras y viñedos. Tenían un casco de estancia rodeado de jardines y una pequeña fortuna» (Schweblin, 2014, p. 173), la solidez económica de su familia no aisló a esta pequeña de situaciones amargas. En torno a la pregunta de si puede tener un pez como el de los libros, aparecerán emociones o estados como la soledad, el dolor por la ausencia de su padre o la tristeza imperante en la casa que, en un primer momento, solo es percibida por la madre de la pequeña.

Ahora, la lectura —que aparece nuevamente— se convertirá en antecesora para la escritura, un lugar donde la niña vaciará sus deseos, obsesiones y penas:

Escribió una poesía sobre los peces, pero peces inventados, sobre lo que sentía a veces a la mañana, cuando recién se despertaba y a veces no sabía bien quién era, ni dónde estaba. Sobre las cosas que la hacían feliz, sobre las que no, y sobre su padre (Schweblin, 2014, p. 174).

El reclamo por la figura paterna se reitera, volviéndose otro punto en común de la vida de ambas mujeres, que deciden evadirse a los estudios o a las letras, como en este caso, para soportar el abandono. En este punto, a través de la asistente se da una evolución del modelo de la niña/mujer lectora —presente en Garro y en Peri Rossi— al modelo de la niña/mujer artista. Lo dicho no es casual, pues coincide con un momento de revalorización de la escritura femenina que puede vincularse, a su vez, con un reconocimiento del valor de la literatura para el público actual. Después de todo, como ha señalado la propia Schweblin: «La literatura sucede en la cabeza del lector [...] la carga emocional del lector redimensiona todo con una potencia que para mí es incomparable» (Del Campo, 2022, p. 10). Las reflexiones de esta índole sobre la tarea del escritor hablan, a su vez, de una labor sumamente consciente, que busca mecanismos a través del lenguaje para hacer efectivo el impacto literario.

En este sentido, destaca el uso y abuso de la imagen del pez y sus derivados, como el río-pescador, tanto atravesando ambas historias, tanto por su simbolismo que no podemos dejar de subrayar. En términos de Cirlot (1992), el pez es un símbolo de movimiento psíquico, que puede asociarse a este transcurrir de la niñez a la adultez, pero también de fecundidad o incluso masculinidad, figuras que destacan en el cuento por su ausencia.

De este modo, en estas narraciones se retoma aquello que exploraban Peri Rossi y Garro, pues el imaginario femenino ya no es solo descubierto y descrito, sino que incluso puede ser reinterpretado a través del símbolo. Recordemos, en nuestra cultura este es de suma importancia, como subraya el autor antes citado, porque el símbolo es el acceso a un reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos.

En esta línea, coincidimos con lo señalado por Cárdenas Sánchez y Parra Londoño (2021):

[Schweblin] ha asumido la tarea de reordenar el mundo desde la experiencia de la mujer, desde la apropiación del lenguaje, para sacar a la luz las vivencias femeninas en un mundo donde las instituciones, a partir de las prácticas y los discursos, se han construido desde la perspectiva, los intereses y las necesidades de los hombres (p. 10).

Esta misión, como vimos, comenzaba con la ruptura de la estética femenina tradicional, la preocupación por la palabra literaria y la reivindicación de la lectura desde los propios textos. Empero, también aparece un reclamo de la palabra como acto de comunicación, de comprensión, de complicidad entre las mujeres.

El final del cuento, con ambas protagonistas en el Instituto, revela un desmoronamiento de la soledad, el protocolo, la apariencia de bienestar, la alineación mediante una simple y profunda pregunta: ¿estás bien? Allí, en el cuestionamiento, ambas mujeres se desarmen para fundirse en una, tan tristes y solitarias como iguales. La aparición de la otra como una extensión del yo nos recuerda a Leli y Eva, y torna cíclico este estudio. No obstante, también es reflejo de una nueva conciencia relativa al siglo XXI, en el que los discursos feministas han calado hondo en el imaginario femenino, con sus marchas multitudinarias y sus discursos universalizantes. Ya no es lo mismo ser mujer.

De esta manera, los personajes femeninos de Schweblin ya no se encuentran del todo aislados, han superado aquella soledad que azotaba a Leli o a Alicia. Podemos pensar en el comienzo y el final del «Olingiris», con las mujeres llegando y yéndose de la sesión de depilación. Aunque «Mujeres desesperadas» también es un claro ejemplo, pues allí aparece la multitud en su mayor expresión para comprenderse y apoyarse o, a la inversa, para perseguir y reprimir. Puesto que, como sabemos, la tradición patriarcal aún se conserva y, en gran medida, es gracias a la reproducción de este modelo por las propias mujeres. Así, resultan doblemente oprimidas, por la sociedad dominada por las premisas venidas del punto de vista masculino y por la voluntad conservadora de las propias mujeres, que actúan como verdugas, las unas de las otras.

En última instancia, los cuentos de Schweblin también develan el funcionamiento del mundo, pero a través de temas concretos: el vínculo o no-vínculo moderno, la incomunicación, la soledad, la alienación, el capitalismo, entre otros. A través de la aparición y puesta en escena de estas narrativas imperantes en la actualidad, en realidad, se vuelve a la voluntad inicial: cuestionar el mundo para comprenderlo y para comprendernos. Así como, a través de su producción literaria y teórica, nos invita a la reflexión sobre algunos temas, entre ellos, los que convocaron este estudio.

Antes de finalizar, es imprescindible hacer hincapié en que la exclusión de cuentistas de nuestro canon educativo solo hace vigentes los reclamos de estas escritoras. El valor de estas narraciones es incuestionable por su calidad literaria, pero, esencialmente, por la recuperación del poder de la palabra para construir realidades donde la mujer ya no es definida, únicamente, desde la mirada del otro. En este sentido, hemos de reivindicar

la cuentística femenina en términos de una de sus protagonistas, quien capta la voluntad medular de este estudio: «No es un boom. Esto no es un boom como el latinoamericano que lo fue, sobre todo, de ventas —afirmó—. Esto es lo que escribe la otra mitad de la humanidad» (Artusa, 2023, párr. 11).

Referencias bibliográficas

- Administración Nacional de Educación Pública. (2023). *Programa de Educación Básica Integrada. Arte-Literatura. Tramo 6. Grado 9.º*. <https://www.anep.edu.uy/sites/default/files/images/te-programas/2023/finales/creativo-artistico/Arte-Literatura%20-%20Tramo%206.pdf>
- Artusa, M. (20 de febrero de 2023). Samanta Schweblin: «No hay nada más amenazante que algo extraño en lo familiar». *Clarín Cultura*. https://www.clarin.com/cultura/samanta-schweblin-amenazante-extrano-familiar-_0_JgReqoQUxz.html.
- Calafell Sala, N. (2009). Atopías de ficción: El tratamiento del exilio en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi. *Études Romanes de Brno*, (30), 129-139. https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/114792.pdf.
- Cárdenas Sánchez, N. S., & Parra Londoño, J. I. (2021). Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 42(124), 202-225. <https://doi.org/10.15332/25005375.6064>.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cortázar, J. (1969). Del cuento breve y sus alrededores. En *Último Round*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Del Campo, F. (2022). Entrevista a Samanta Schweblin. *Cuadernos hispanoamericanos*, (864), 4-11. https://issuu.com/publicacionesaeacid/docs/n_864_junio_2022_baja.
- Deredita, J. F. (1978). Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi. *Texto Crítico*, (9), 131-142. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6798>.
- Hernández Reta, V. (2001). Las pequeñas mujeres de Elena Garro: la mirada infantil en *La semana de colores*. [Disertación de maestría Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.8.2001.tde-02092022-172345>.
- Garro, E. (2022). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Munro, T. (1967). El valor estético y los principios de la crítica. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (2), 17-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009553>
- Peri Rossi, C. (1976). *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Planeta.
- Peri Rossi, C. (2006). *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen.
- Picallo, X., Borquez Ciolfi, C., & Gallardo, G. (2014). *Teoría y crítica literaria: algunos problemas e itinerarios teóricos-metodológicos*. Chubut: Ediciones del Gato Gris. <https://www.delgatogris.com.ar/wp-content/uploads/2016/12/Picallo-et-al-Teor%C3%ADa-y-cr%C3%ADtica-literaria.pdf>
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- Schweblin, S. (2014). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P. (2010). *La teoría literaria contemporánea*. Planeta.
- Stefanoni, A. (2022). Cristina Peri Rossi. Que no se acabe nunca. En Cañete Ochoa, J. (ed.), *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Vazquez, C. (2020). Mujeres extrañas: infancia, deseo y perversión en los personajes femeninos de Silvina Ocampo y Samanta Schweblin. En Maristany, J., Oliveto, M., Pellegrino, D., & Redondo, N. (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina. Tomo 1*. (pp. 379-385). <https://www.teseopress.com/literaturasde-la-argentina>
- Woolf, V. (2013). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Mundos en descomposición: *La azotea* y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías

Magdalena Pérez Facio

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 10/11/2023

Aprobado: 20/11/2023

Resumen

Este trabajo propone un acercamiento a dos novelas de la escritora uruguaya Fernanda Trías que imprimen en el lector, por motivos notoriamente distintos, la sensación de que el mundo que rodea a las protagonistas se va descomponiendo. Sus entornos se transforman en una amenaza, más o menos real, y sus relaciones con la ciudad —que podríamos asumir como Montevideo—, con la naturaleza, con el propio cuerpo y con los otros están marcadas por la angustia y el miedo. Abordaremos ambos textos desde el deterioro del paisaje urbano, de los cuerpos que lo habitan y de los vínculos entre los personajes, planteando que esa ciudad degradada es el escenario propicio para dejar en evidencia vínculos enfermos.

Palabras clave: descomposición; ciudad; naturaleza, cuerpo, vínculos.

Vanishing Worlds: *The Rooftop* and *Pink Slime* by Fernanda Trías

Abstract

This work proposes an approach to two novels by Uruguayan writer Fernanda Trías that leave the reader, for clearly different reasons, with the feeling that the world surrounding the protagonists is falling apart. Their settings become a more or less real threat and their relationships with the city —which we could assume to be Montevideo—, with nature, with their own body and with others are marked by anguish and fear. We will address both texts from the deterioration of the urban landscape, the bodies that inhabit it and the bonds among the characters, suggesting that this degraded city is the perfect setting for revealing sick ties.

Keywords: vanishing; city; nature; body; ties.

Casi veinte años transcurrieron desde la publicación de *La azotea* (2001) hasta la de *Mugre rosa* (2020), la última novela de Fernanda Trías. Entre ambas, vieron la luz dos volúmenes de cuentos y una tercera novela, *La ciudad invencible* (2014),¹ esta última ambientada en una definidísima ciudad de Buenos Aires, que la protagonista recorre en trayectos plenamente identificables. En contrapartida, ni en *La azotea* ni en *Mugre rosa* se encuentra un emplazamiento claro y, sin embargo, en ambas percibimos la atmósfera de una deteriorada Montevideo. Desde esa ciudad indefinida y reconocible a la vez, las protagonistas de ambas novelas viven la descomposición de sus mundos: del paisaje, del cuerpo —propio y ajeno—, de sus vínculos.

«Todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados», plantea Kevin Lynch (2008, p. 9). En las novelas de Trías, a medida que el mundo exterior se va tornando peligroso —por motivos más o menos palpables—, esa ciudad se resignifica en el

¹ Publicada por primera vez en 2013 bajo el título *Bienes muebles*.

recuerdo, a falta de la posibilidad de volver a transitarla. La rambla, las avenidas, los almacenes, los parques o plazas construyen el paisaje urbano que se recorre, se recuerda o se observa desde la seguridad de una azotea, o la ventana de un quinto piso. Junto con la pérdida del mundo exterior como lugar seguro, se consolida el deterioro de las relaciones —por lo general insanas desde su origen— y del cuerpo con el cual se *es* en el mundo y se viven esos vínculos. Ciudad, naturaleza, cuerpo y vínculos conforman los cuatro pilares sobre los que fundaremos el abordaje de la descomposición de los mundos.

La ciudad como espacio hostil

La azotea ha sido definida por Trías como su novela más montevideana. Desde su propia experiencia vital, esto está marcado por el hecho de que cuando la escribe es aún una jovencísima narradora que no ha salido de su país. Sin embargo, no hay en esta primera novela ninguna referencia explícita a la ciudad. Tal vez está tan impregnada de Montevideo que toda mención resulta innecesaria, algo similar a lo que planteaba Borges a propósito de la ausencia de camellos en el Corán: «Yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Corán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe» (Peicovich,² 2006, p. 174). La no mención de Montevideo es, precisamente, lo que la vuelve tan montevideana. Un solo elemento —sobre el que volveremos más adelante— basta para hacer reconocible el paisaje: la rambla.

En la novela «se representa el mundo restringido de una mujer joven que vive autoconfinada en su apartamento en un espacio urbano amenazador, junto con su padre y una hija pequeña» (Fonné, 2013, p. 226). El título nos ubica en un lugar fronterizo. La azotea es un punto dentro de la ciudad que, a la vez, permite tomar distancia de ella; es un lugar de contacto con el mundo exterior, pero desde el cual Clara, la protagonista, parece sentirse a salvo de sus peligros. Salir a la calle implica exponerse a los autos, que pueden, o no, ceder el paso, a «las líneas blancas de la cebrá» que disparan «haces de luz como chispas» (Trías, 2001, p. 113) y, sobre todo, a la gente que se acerca, que hace preguntas incómodas, que murmura. Esa misma gente que, «desde arriba, parecía tan alejada que no resultaba en absoluto una amenaza» (Trías, 2001, p. 62). No obstante, a medida que avanza la novela, también llegar a la azotea se convierte en un desafío, el espacio habitable se reduce y la atmósfera se torna cada vez más asfixiante. La imagen de la ciudad casi se restringe a la evocación. El exterior de la iglesia, que proyecta su sombra sobre el apartamento, dispara un recuerdo del interior con olor a madera y a barniz y un aire «líquido y pegajoso» (Trías, 2001, p. 9). La luna que antes se veía sobre los techos, ahora solo se imagina.

Clara no es la única habitante del encierro. Esa especie de casa tomada en la que se refugia es compartida con el pequeño grupo familiar que se completa con su padre y su hija, Flor. Los tres están «enterrados vivos» (Trías, 2001, p. 73) porque, para la protagonista, fuera de ese núcleo y su espacio, todo es peligroso: «Le tengo miedo a todo lo que está afuera, mucho más miedo que antes. Todo lo que está afuera significa todo» (Trías, 2001, p. 119). La casa, sostiene Bachelard (2000), es nuestro espacio de protección, «nuestro rincón en el mundo» (p. 28), fuera del que «se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo» (p. 30). Para la protagonista de *La azotea*, la percepción de la hostilidad del mundo exterior se va intensificando hasta que llega a asociarse con la muerte: «¿Querés que nos maten?» (Trías, 2001, p. 90), grita desesperada ante el pedido de su hija, que quiere «ir afuera» (p. 89).

Antes del nacimiento de Flor, también su padre había intentado liberarse del encierro. Sepultado en una habitación en la que no puede siquiera abrir la ventana, suplica volver a ver la rambla, añora el muelle donde iba a pescar, no quiere morir sin ver gente. La respuesta de Clara ya contiene el germen de lo que, mucho después y con mayor desesperación, le contestará a Flor, porque, en términos de Bachelard, lo que para su padre es un recuerdo de protección, para ella simboliza el espacio hostil por excelencia, en el que se conjugan el miedo al afuera, a los otros y a la muerte:

Dijo que estaba pensando en la rambla, en los muros y las olas golpeando ahí, como cuando iba a pescar al muelle. Para qué pensar en eso, contesté, los muros están todos herrumbrados y el agua tiene olor a podrido.

—Los que pescan ahí mueren intoxicados (Trías, 2001, p. 10).

² Peicovich recoge comentarios de Borges en periódicos, revistas, reportajes televisivos o radiales, para compilar las sentencias orales que no han quedado registradas en la obra escrita del autor, pero sí en su paso por los medios de comunicación.



Fig. 1. Fernanda Trías

A diferencia de la innominada ciudad de *La azotea*, *Mugre rosa* se ubica en la costera ciudad de San Felipe, por lo que la referencia a Montevideo es más explícita. Encontramos, además, una serie de mojones³ que permiten la identificación: el Hospital de Clínicas, no muy lejos del obelisco, el puerto, la presencia dominante del cerro y, por supuesto, la rambla. También en *Mugre Rosa*, el río —y su rambla, esa senda tan fácilmente identificable para el montevidiano— se transforma en punto de referencia asociado al deterioro y la putrefacción:

Unos meses después, las algas fueron tomando el río y la superficie se tiñó de morado. Un fenómeno bello. Íbamos a la rambla a verlo; no lo creíamos peligroso. [...] Pero la euforia no duró. Unas semanas después aparecieron los peces muertos. Fue entonces cuando el ministerio mandó a los buzos a inspeccionar el lecho del río (Trías, 2022, pp. 72-73).

En este caso, el motivo del miedo al exterior es claramente identificable: el viento rojo. La peste comienza manifestándose en las algas que toman el río y se convierte, rápidamente, en un viento que, al entrar en contacto con la piel, produce su descamación hasta que el enfermo queda en carne viva y, en la mayoría de los casos, muere. Por lo mismo, el miedo es compartido por todos los personajes. Mientras que en *La azotea* la protagonista se excluye a sí misma y a su familia de la ciudad amenazante que la rodea, en *Mugre rosa*, San Felipe expulsa a la mayoría de sus habitantes, que huyen buscando alejarse de la costa. La peste subvierte el ordenamiento de una ciudad construida de cara al río, en la que, de pronto, su mayor valor se convierte en peligro: «Los drones del canal del Estado [...] mostraban imágenes de los barrios desolados, la espuma sucia del río rodando como manojos de pelos por la rambla» (Trías, 2022, p. 207). La contaminación del agua y del aire cambia radicalmente el paisaje. La emigración de las aves y la muerte de los peces están íntimamente ligadas a la huida masiva de la población de San Felipe, que queda reducida a una ciudad fantasma, amenazada por el desastre ambiental.

Una naturaleza en descomposición

El paisaje urbano no excluye, por supuesto, a la naturaleza. En ambas novelas encontramos árboles y animales —fundamentalmente pájaros y peces— sometidos también a la destrucción. Los peces se mueren, ya sea por

³ Manejamos la terminología utilizada por Lynch en *La imagen de la ciudad*, según la cual el mojón es «un punto de referencia» exterior al observador: «Por lo común se trata de un objeto físico definido con bastante sencillez, por ejemplo, un edificio, una señal, una tienda o una montaña» (2008, p. 63).

las algas infectas que pudren el río o por la ira de un padre desesperado ante el encierro que, como gesto de rebeldía, rompe la pecera con la que su hija ha querido conformarlo. La pecera es un ridículo sucedáneo de ese río que le está vedado. Aquellas tardes en el muelle pertenecen a un pasado irrecuperable, ahora «no hay rambla ni plaza ni iglesia ni nada» (Trías, 2001, p. 11). De manera análoga, en *Mugre rosa* la peste comienza a manifestarse en los peces muertos: «Un día aparecieron los peces. Ese fue el comienzo. Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o fragmentos de vidrio» (2022, p. 45). Ese podría ser el comienzo de la epidemia, el reconocimiento de que «las cosas han cambiado», pero la narradora elige también un punto de inicio para su relato «un día cualquiera a una hora cualquiera» (Trías, 2022, p. 17), a partir de un recuerdo muy nítido que podría interpretarse como el anuncio del desastre: «En el invierno de la rambla sur no se veía saltar ni una lisa. Los baldes de los pescadores estaban vacíos; la carnada inútil dentro de las bolsas de nailon» (Trías, 2022, p. 16). Si, como explican Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*, «en el elemento agua, [las] fuerzas vivas son los peces» (1969, p. 239), la descomposición comienza por la destrucción de estas fuerzas vivas.

Algo similar sucede con los pájaros, aunque en este caso sin «muertes innecesarias»:

Todos esperamos que con los pájaros pasara lo mismo que con los peces, que un día empezaran a caer del cielo, como frutos maduros. Todos creímos que un día, sin más, los veríamos estrellarse contra el piso. Pero no. Los pájaros dejaron de verse (Trías, 2022, p. 95).

Las aves abandonan paulatinamente la ciudad invadida por la niebla que precede al viento rojo. «El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra —sostienen Chevalier y Gheerbrant—. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo» (1969, p. 230), pero los habitantes de San Felipe no interpretan con claridad el augurio, hasta que un día toman conciencia del silencio que ha dejado en los parques la ausencia de su canto. Solo un pobre canario enfermo permanece enjaulado en una habitación de un edificio abandonado. Es inevitable la asociación con *La azotea* y el canario que el padre de Clara tiene dentro de una jaula en su dormitorio, y con el que parece estar íntimamente unido en el encierro, la enfermedad y la muerte.

Un último elemento que quisiera destacar como rasgo distintivo de ambas novelas es la presencia de un sol que ha perdido toda luminosidad. El apartamento de *La azotea* se levanta a la sombra del paredón de la iglesia, que impide la entrada de luz y vuelve imposible saber la hora del día, salvo para la protagonista, que ha aprendido a adivinar la presencia del sol, paradójicamente, por las sombras:

Me levanté cuando distinguí el reflejo del amanecer. Un reflejo que solo yo podía notar, porque me había convertido en una experta en matices de luz. Este amanecer, aplastado por la iglesia, consistía en un gris ceniza más claro; la grieta sobre el lado derecho del muro se acentuaba con una sombra enorme y negra que formaba un triángulo oscuro, como los relojes de sol. Es asombroso cuántos tamaños diferentes podía tomar el triángulo de la grieta; cada unos minutos crecía un poco más. Al final desaparecía por completo y, al atardecer, volvía a formarse, pero del lado opuesto (Trías, 2001, p. 120).

En *Mugre rosa*, encontrar el sol entre la espesa niebla que cubre la ciudad se convierte también en un acto de adivinación. Hay en las dos novelas algo lúdico en esta búsqueda, aunque en la última el juego sea más explícito:

Le dije que jugáramos a encontrar el sol, otro de sus juegos favoritos.

—A ver, Mauro, ¿dónde está el sol?

Él se acercó a la ventana, apoyó sus manos pegajosas sobre el vidrio y analizó el cielo. Buscaba una zona clara, una mancha de mercurio fundido. A veces no era fácil; la bola blanca quedaba oculta tras los árboles de la plaza, o la niebla era tan espesa que el sol no alcanzaba a taladrarla con su único ojo. Otras veces no podía encontrarlo, o lo confundía con la luz de una de las grúas del puerto, mucho más pequeña y brillante, o señalaba algo tenue que se movía a lo lejos, una luz lenta, tal vez un helicóptero del ejército en el segundo o tercer anillo (Trías, 2022, pp. 108-109).

Si bien su simbolismo es muy amplio, el Sol está estrechamente vinculado a la fecundidad, «es la fuente de la luz, del calor y de la vida» (Chevalier & Gheerbrant, 1969, p. 1.466), tres elementos ausentes o amenazados en las novelas. «El Sol es ante todo la gran Luminaria del Mundo» (Bachelard, 2000, p. 153), que permanece encendida solo para recordar que algo se ha interpuesto entre la luz y lo iluminado. No es exactamente la ausencia de sol lo que caracteriza el interior del departamento de *La azotea* ni la Montevideo fantasmal de *Mugre rosa*, es su debilitamiento. Su desaparición evocaría la muerte, en cambio, su luz atenuada y mortecina propicia y acompaña el deterioro del paisaje y de los cuerpos.

El cuerpo despreciado, el cuerpo frágil, el cuerpo ausente

«Cuando miramos un cuerpo podemos descubrir marcas e intuir qué las causaron, qué paisaje habita ese cuerpo y cuál es su lugar (pertenencia social) en la ciudad» (Swistun, 2018, p. 100). El agua podrida o escasa, el aire pestilente por la niebla o el encierro, la mala alimentación —a consecuencia de la falta de recursos económicos o de la inutilidad del dinero cuando no hay dónde comprar— y la poca luz solar dejan marcas físicas. Clara siente cómo su piel se va volviendo mustia: «Cada mañana me inspeccionaba la cara en el espejo y veía cómo se iba poniendo más macilenta y la piel perdía elasticidad» (Trías, 2001, p. 78), hasta terminar adquiriendo un color verde que le genera la impresión de que se ha cubierto de moho. La Real Academia Española recoge como una de las acepciones de «descomponer», con relación a un organismo: «Corromperse, entrar o hallarse en estado de putrefacción». Es lo que sucede con el cuerpo de Clara, que se mimetiza con la atmósfera pútrida que lo rodea, de manera que se convierte él mismo en amenazante. Clara rechaza el mundo exterior percibido como hostil; el afuera la rechaza a ella y a su cuerpo, inquietante, abyecto, oloroso:

La mujer se llevó la punta de la chalina celeste a la nariz y, me atrevo a decir, se alejó un poco de nosotras. Me pareció que todos los ojos se detenían en Flor y luego en mí. Una y otra vez. Decenas de pupilas fijaron la atención en nosotras, juzgándonos en silencio (Trías, 2001, p. 114).

En *Mugre rosa*, el deterioro del cuerpo se manifiesta en las encías sangrantes de la protagonista: «Sentí el gusto metálico en la boca; otra vez me estaban sangrando las encías» (Trías, 2022, p. 40). El cuenco en el que alguna vez hubo fruta está vacío. Las tierras afectadas por la peste producen verduras «marchitas, con marcas de gusanos, de colores apagados y extrañas malformaciones» (Trías, 2022, p. 125) a las que es difícil acceder. El cuerpo deja en evidencia la falta de nutrientes, aunque la propaganda estatal insista en las propiedades de la mugre rosa, ese amasijo de carne procesada con el que se alimenta a la población: «Un alimento seguro, completo y nutritivo» (Trías, 2022, p. 49).



Fig. 2. *Mugre rosa*

Además de los cuerpos de las protagonistas, existen otros cuerpos frágiles que se corrompen como el mundo circundante: el padre y Flor en *La azotea*; Mauro y Max en *Mugre rosa*. Son cuerpos enfermos y condenados. Los adultos, el padre de Clara y Max, confinados a una cama. Los niños, Flor y Mauro, víctimas de una condición que no han elegido. Hay algo monstruoso en estos cuerpos infantiles, incapaces de suscitar agrado en los adultos. Flor es un «animalito rosado» con «cáscaras en la cabeza», indefensa ante la mirada enjuiciadora del afuera: «Nadie hubiera soportado verle esas cáscaras. La gente es así» (Trías, 2001, p. 132).

También la visión de Mauro se vuelve insoportable para los otros:

Parecía un niño inflado a la fuerza, inflado como una llanta que no puede ceder un milímetro más de caucho, los cachetes rechonchos, un ojo que se le cerraba a media asta y la boca diminuta, pero capaz de abrirse para devorar cualquier cosa que tuviera enfrente sin siquiera masticarla. Una boquita de piraña, rápida e imparable (Trías, 2022, p. 59).

Portador de un síndrome que lo hace sentir hambre permanentemente, su incapacidad de saciarse lo bestializa, come con voracidad, a toda hora, incluso de la basura. Para los dos niños, la relación con el mundo, desde esos cuerpos rechazados, es imposible. Ninguna mirada extraña sería capaz de ver más allá de sus cuerpos enfermos y perturbadores, como metonimias de su entorno.

Vincularse desde el miedo

Hay en las dos protagonistas una notoria necesidad de proteger. Clara se erige como elemento cohesivo de esa familia cuya libertad anulará en nombre de la protección. Víctima y victimaria, se aferra a la relación incestuosa con su padre y trata de salvar a su hija de las asechanzas del mundo, impidiéndole todo contacto con él. El dilema planteado por Max en *Mugre rosa* es aplicable también a *La azotea*:

—Y acá estábamos debatiendo qué es más importante, si la vida o la libertad... Pero es difícil, porque Patricio está empeñado en decir que la libertad, ¿viste? Y así no se puede, así es difícil ser un héroe de la patria.

—¿No es eso lo que hacen todos los héroes de la patria? —dije—. ¿Dar la vida por la libertad?

—Justamente —dijo Max—. Pero acá lo que se necesita, para llevarse la medalla, es dar la libertad por la vida (Trías, 2022, p. 154).

Convencida de que únicamente dentro del apartamento están a salvo, de que afuera solo existe «la desaparición segura» (Trías, 2001, p. 90), Clara está dispuesta a dar la libertad —la suya y la de sus seres queridos— por la vida. Y, cuando ya no sea posible salvaguardar la vida en la seguridad del hogar, la muerte es preferible a la crueldad del mundo: «Me llenó de horror la posibilidad de que [Flor] estuviera alguna vez sola ahí afuera: tan indefensa» (Trías, 2001, p. 132). Su cuerpo de madre sería el único refugio posible para su hija: «Quería metérmela otra vez en la panza y que no volviera salir, nunca más» (Trías, 2001, p. 90).

Los vínculos pasan por el cuerpo. El contacto físico puede evidenciar la violencia de una relación abusiva —como sucede con Clara y su padre—, o corroída por un miedo capaz de anular al otro. Puede, por el contrario, hacer sentir la ternura de quien, sin serlo, ejerce el rol materno: «Cómo me hablaba Delfa, cómo le hablaba yo. Le daba besos en las manos, y las manos me peinaban, gruesas, pesadas, la sensación de ese peso sobre mi cabeza me anclaba al presente. El cuerpo era nuestro secreto» (Trías, 2022, p. 172). Delfa es la niñera que, en la infancia de la protagonista de *Mugre rosa*, compensa con sus caricias la ausencia del cuerpo materno, con el que el contacto es tan limitado que hasta los besos se dan en el aire. La imagen de la niña que está todo el día colgada de las piernas de Delfa será reproducida cuando sean sus propias piernas, ya de mujer adulta, las que le brinden refugio a Mauro, que se niega a abandonarlas para irse con su madre. La madre no es la que cuida, es la gran ausente: tanto la madre de la protagonista como la de Mauro se presentan como mujeres que se toman *vacaciones de la maternidad* y que delegan su rol en otras, que lo desempeñan como un trabajo, aunque puedan sentir verdadero afecto por esos niños.

Aunque el miedo se sitúe en el mundo exterior —en esos «otros» que están al acecho «expectantes, igual que el resto de la ciudad, empujándose para pegar la oreja a la pared» (Trías, 2001, p. 132), o en el viento rojo que acarrea la destrucción del cuerpo—, lo verdaderamente descompuesto en ambas novelas son los vínculos

más cercanos. El padre y la madre, como figuras de autoridad y protección, están ausentes o degradadas. Cuando Clara, que no ha tenido un modelo a imitar, quiera ser la madre protectora, terminará destruyendo lo que ama:

La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; es también, por contra, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: la genitrix devorando al futuro genitor, la generosidad tornándose acaparadora y castradora (Chevalier & Gheerbrant, 1969, p. 1.039).

En los mundos en descomposición, la protección se vuelve imposible y el obstinarse en ella es enfermizo: «No se puede desear tanto el bien de otra persona; es monstruoso, agresivo incluso» (Trías, 2022, p. 27). La atmósfera asfixiante a la que están condenadas las protagonistas y quienes las rodean es inevitable, porque el encierro no es solo físico: «El miedo iba unido a un ahogo, una especie de claustrofobia de un lugar del que no podría salir, y ese lugar era yo misma» (Trías, 2022, p. 227).

Richard Sennett sostiene, en la introducción a *Carne y piedra*, que «una experiencia angustiada e infeliz de nuestros cuerpos nos hace más conscientes del mundo en que vivimos» (2021, p. 33). Asimismo, podríamos decir que la hostilidad del mundo circundante expone la fragilidad de nuestros cuerpos, y que la imposibilidad de proteger y de sentirnos protegidos, efectiva y amorosamente, deja en evidencia la corrosión de los vínculos.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1969). *Diccionario de los símbolos*. Editor digital Titivillu. Disponible en: <https://ww3.lectulandia.com/book/diccionario-de-los-simbolos/>
- Real Academia Española. (s.f.). Descomponer. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 28 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/descomponer>
- Fonné, A. (2013). Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías. *A Contracorriente*, 11(1), 219-233. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/665/1293>
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Peicovich, E. (2006). *El palabrista. Borges visto y oído*. Buenos Aires: Editorial Marea.
- Sennett, R. (2021). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Swistun, D. (2018). Cuerpos abyectos. Paisajes de contaminación y la corporización de la desigualdad ambiental. *Investigaciones Geográficas*, (56), 100-113. <https://doi.org/10.5354/0719-5370.2018.51995>
- Trías, F. (2001). *La azotea*. Montevideo: Trilce.
- Trías, F. (2022). *Mugre rosa*. Montevideo: Literatura Random House.

Nostalgia por el futuro perdido: ficción paranoica, distopía y cuerpo en *La azotea* (2001) y *Mugre rosa* (2020), de Fernanda Trías

Blas Rivadeneira

Universidad Nacional de Tucumán

Recibido: 31/10/2023

Aprobado: 30/11/2023

Resumen

Proponemos una lectura crítica de las novelas *La azotea* (2001) y *Mugre rosa* (2020), de Fernanda Trías. Sostenemos que la escritura de la uruguaya se inscribe en el marco de un «estremecimiento vacío» que emerge por la última dictadura militar. Partimos del planteo de Blixen (1996), cuando postula que el advenimiento del golpe clausura el antagonismo «realismo versus imaginación» que, según Rama (1966), había caracterizado el entramado del sistema literario uruguayo. La categoría da cuenta tanto de la derrota del proyecto revolucionario de los setenta como de la influencia de Mario Levrero en los escritores de la nueva generación. Ante el desvanecimiento del imaginario revolucionario, escritores como Trías indagan en la nostalgia por el futuro perdido (Fisher, 2018). Las novelas de la uruguaya asedian esta falta a partir de la construcción de una espacialidad donde lo siniestro se sitúa en la frontera del adentro y el afuera. *La azotea* se configura como una ficción paranoica en la que la protagonista acompaña el encierro y la decadencia de su padre y su pájaro frente a una inminente amenaza del exterior. En *Mugre rosa*, esta operación escrituraria se compone mediante una distopía pandémica que desuella a una población que transita en un tiempo suspendido.

Palabras clave: Fernanda Trías; literatura latinoamericana; estremecimiento vacío; ficción paranoica; distopía.

Nostalgia for the lost future: paranoid fiction, dystopia and the body in *The Rooftop* (2001) and *Pink Slime* (2020) by Fernanda Trías

Abstract

We propose a critical reading of *The Rooftop* (2001) and *Pink Slime* (2020) by Fernanda Trías. We maintain that the narrative of the Uruguayan writer is part of the framework of an «empty shudder» that emerges from the last military dictatorship. We start from Blixen's (1996) approach when she postulates that the advent of the coup closes the antagonism «realism versus imagination» that, according to Rama (1966), had characterized the Uruguayan literary system. The category accounts for both the defeat of the revolutionary project of the 70s and the influence of Mario Levrero on the writers of the new generation. Faced with the fading of the revolutionary imaginary, writers like Trías delve into nostalgia for the lost future (Fisher, 2018). Both novels address this loss through the construction of a spatiality where the sinister is located on the border of inside and outside. *The Rooftop* is configured as a paranoid fiction where the protagonist accompanies the confinement and decline of her father and her father's bird in the face of an imminent threat from the outside. In *Pink Slime* these writing operations are composed through a pandemic dystopia that skins a population that passes through a suspended time.

Keywords: Fernanda Trías; Latin American literature; empty shudder; paranoid fiction; dystopia.

Todos esperamos que con los pájaros pasara lo mismo que con los peces,
que un día empezaran a caer del cielo, como frutos maduros.
Todos creímos que un día, sin más, los veríamos estrellarse contra el piso.
Pero no. Los pájaros dejaron de verse.

FERNANDA TRÍAS, *Mugre rosa*

De la nostalgia por el futuro perdido a la emergencia del estremecimiento vacío

Ángel Rama, en el prólogo de *Aquí. Cien años de raros*, afirma que el realismo es la vertiente hegemónica dentro del campo literario (Bourdieu, 1997) de su país, pero que «[...] desde hace cien años —exactamente desde la obra del franco-uruguayo que firmó con el seudónimo de “conde de Lautréamont”— hay una línea secreta dentro de las letras uruguayas» (1966, p. 8): la de los raros. Posteriormente, realiza un nuevo movimiento crítico en su artículo «El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya» (1972), en el que formula la continuidad de la genealogía, destacando la particularidad de la emergencia de una nueva generación, «la de 1969» o «de la acción». Para Rama, se trata de un estremecimiento cuya relevancia es comparable a la que tuvo la emergencia del modernismo a finales del siglo XIX. Como ya hemos afirmado en otras publicaciones, el uruguayo postula un pronóstico político-cultural: «Si el modernismo dio cuenta del ingreso de América Latina al mercado mundial y a la literatura de la autonomía, los raros de finales de los sesenta emergen como parte de las transformaciones revolucionarias en curso» (2020, p. 74). No obstante, el proceso se clausura por medio de la violencia al precipitarse el golpe militar. Nos interesa reconstruir este itinerario que se inicia en el margen, pasa por la generación de 1969, que deviene —por la represión militar— en generación fantasma (Moraña, 1988), y asume en la posdictadura (Gerbaudo, 2020) la forma de un estremecimiento vacío (Rivadeneira, 2020), debido a la nostalgia por el futuro perdido (Fisher, 2018) ante el desvanecimiento del proyecto emancipatorio en poéticas como la de Fernanda Trías.

Mientras escritores de la generación precedente, como Tomás de Mattos, se proponen la reescritura del pasado a partir de los protocolos de la novela histórica (Basile, 1997), Trías indaga en la pérdida del futuro mediante relatos distópicos, máquinas de leer el mundo en términos de Anna Forné (2013, p. 226), que habilitan la crítica sociopolítica. Además, si el relato testimonial (Nofal, 2022) y las ficciones de encierro (Daona, 2008) fueron dispositivos usados por escritores militantes como Mauricio Rosencof y Carlos Liscano para asediar la derrota del imaginario revolucionario, la narrativa de Trías indaga en el imaginario catastrófico para dar cuenta de la ausencia de un proyecto alternativo. En este sentido, sostenemos que durante la posdictadura se produce una reorganización del campo literario con la emergencia de escritores como Trías, que articulan nuevas relaciones con la tradición, dentro de las cuales se destaca la importancia que adquiere la figura de Mario Levrero.

Asimismo, nuestra hipótesis plantea que las escritoras de la corriente de *los raros* (Armonía Somers, Marosa di Giorgio, Mercedes Rein y la propia Trías, entre otras) reformulan, con sus poéticas y políticas del cuerpo, los límites con los que la crítica ha delimitado los alcances de esta. Rama (1966; 1972) formula la genealogía para iluminar «literaturas divergentes» (Cornejo Polar, 1982; Nofal, 2021) con el realismo hegemónico mediante una propuesta formal, sustentada en un «libertinaje de la imaginación» (Rama, 1972) que, en el caso de las figuras más visibilizadas de la vertiente (Ducasse, Hernández, Levrero), se aleja del espesor político de la literatura comprometida. Sin embargo, la articulación de este constructo desdibuja los matices distintivos de los procedimientos escriturarios de las autoras que componen una politicidad vinculada al género, el lugar de la mujer y otras problemáticas sociales. Si en Levrero el cuerpo femenino se construye como un objeto de deseo que habilita y clausura un posible acceso a lo sublime (Rivadeneira, 2021), para las raras se integra a un sujeto deseante a la vez que cuestiona las formas de representación binarias y cristalizadas. Además, lo articulan como un territorio de disputa, señalando las violencias simbólicas y materiales a las que es sometido. Situadas en el margen del margen, las raras asumen una posición ética y estética que amplía y tensa los bordes de la «ciudad letrada» (Rama, 1984) uruguaya. Entendemos el margen, entonces, como divergencia en el marco de las relaciones de poder del campo, pero, a su vez, como plantea Jacques Derrida (1994), como el espacio de apropiación del afuera de la escritura: en la inscripción del cuerpo reside el desborde y la apropiación para sí de lo divergente.

En este trabajo nos detendremos en la lectura de *La azotea* (2001) y *Mugre rosa* (2020), de Trías. Inscribimos la escritura de la uruguaya en el marco de un «estremecimiento vacío» que hace referencia, por un lado, a que en la posdictadura se produce la clausura del debate «realismo versus imaginación» que organiza el sistema literario uruguayo hasta principios de los setenta (Blixen, 1996) y, por el otro, a la figura fantasmática de Mario Levrero, indispensable para pensar las posturas estéticas de las nuevas generaciones. Frente al desvanecimiento del proyecto revolucionario de los sesenta, los escritores de la posdictadura dan cuenta de la nostalgia por el futuro perdido (Fisher, 2018), que en el caso de Trías adquiere una modulación distópica. Las novelas de la uruguaya que abordamos, publicadas ya en el siglo XXI, asedian la falta de futuro a partir de la construcción de una espacialidad en la que lo siniestro se sitúa en la frontera del adentro y el afuera. *La azotea* se configura como una ficción paranoica en la que la protagonista acompaña el encierro y la decadencia de su padre y su pájaro frente a una inminente amenaza del exterior. En *Mugre rosa*, esta operación escrituraria se compone mediante una distopía pandémica que desuella a una población que transita en un tiempo suspendido.

Los pájaros y la ficción paranoica

La imagen del pájaro como símbolo del espíritu es analizada por Ignacio Echevarría (2008) en relación con la obra de Levrero. El español señala que, en «Diario de un canalla», el pajarito es apenas una silueta esquiva; en *El discurso vacío* irrumpe a modo de un cadáver en la boca del perro Pongo; y en *La novela luminosa* es ya una osamenta. En el caso de la narrativa de Trías, la imagen adquiere un espesor más inquietante. En *Mugre rosa*, los pájaros han desaparecido, se han ido sin dejar rastro. Ya no se trata de la muerte del pájaro como inscripción del crimen de lo trascendente, sino de su ausencia, su constitución como vacío. En *La azotea*, en tanto, la protagonista, Clara, se propone proteger a su padre luego del fallecimiento de su mujer, lo que deviene en una serie de desplazamientos en los que ella intenta ocupar el lugar de la mujer muerta y el padre, encerrado, superpone su figura con la de su canario enjaulado:

Esa misma mañana le había dicho que en cualquier momento iba a transformarse en un canario de tanto comer verdura, que iba a escaparse volando por la ventana [...] A veces me daba miedo que pudiera transformarse de verdad. Esos días cerraba los postigos y hasta me venían pesadillas. Le veía crecer plumas, primero detrás de las orejas, como pelos canosos, después debajo de los brazos y en el resto del cuerpo. Siempre me despertaba antes de que la metamorfosis se completara (Trías, 2018, p. 13).

Gabriel Giorgi (2014) delimita la noción de animalidad en términos de su potencia divergente, pues manifiesta la ruptura con las políticas de representación socialmente aceptadas. En la novela, la presencia de lo animal, mediante una operación escrituraria de montaje que supone casi una metamorfosis, es una matriz de la atmósfera enrarecida del relato. La configuración del padre y el canario, a modo de personajes cuyas vidas están sincronizadas, habilita la composición del departamento donde viven como un espacio siniestro. *Mugre rosa* indaga en el contrapelo de la idea de hogar protector, construyendo dicha espacialidad en paralelo a la jaula. Asimismo, cuando en un momento, en el que parece intentar salir de su prolongada depresión, el padre le pide a Clara que, por favor, lo lleve al aire libre, a la zona lindante al mar, la hija decide evitar otra vez el riesgo del afuera, compensándolo con un sustituto: una pecera, que al poco tiempo es destruida, muriendo los dos peces que Clara escogió especialmente. El intento de salida se frustra y se profundiza la degradación de la casa y sus habitantes:

—Sentate, por favor. ¿Te parece que podés caminar por la rambla con este frío y el pelo mojado? Si apenas podés estar parado.

—Puedo —dijo.

Dio unos pasos hacia atrás, se sentó en la cama y se agarró la cabeza, con los codos apoyados en las rodillas.

—No puedo —dijo.

—¿Ves? ¿Te das cuenta de que es por tu bien?

Él no me miró; revolvió la cabeza entre las manos, alborotándose el pelo que un minuto antes había sido como un tobogán sedoso.

—¿Quién soy? —dijo bajito—, ¿quién soy yo?

Estaba hablando solo (Trías, 2018, p. 40).

La presencia de lo animal, además, da cuenta de los desplazamientos de las poéticas y políticas de la representación de *La azotea a Mugre rosa*. En dicho movimiento, pasamos de la idea de cárcel y pérdida de libertad a través de las imágenes de la jaula y la pecera en la primera novela, a la aniquilación masiva de peces que flotan muertos y la ausencia de pájaros en la segunda. Este pasaje implica, a su vez, un cambio de perspectiva, desde un enfoque centrado en lo privado a uno que se despliega a lo social.



Fig. 1. *La azotea*

En *La azotea*, el afuera de lo social apenas está esbozado a partir de una serie de trazos que dibujan una silueta amenazante. Para Forné, se trata de una «peste social» (2013, p. 228) el fantasma que aterriza a Clara y la impulsa al encierro. El espectro asume formas concretas en las figuras de empleados estatales de tribunales, de la policía o médicos con los que toma contacto, expandiéndose, a modo de un hiperbólico complot, a los vecinos del edificio donde vive y, en particular, a Carmen, uno de los pocos personajes que la ayuda y a la que identifica como la cabecilla de la conspiración contra ella y los suyos:

El plan era tan sutil que no pude descubrirlo hasta que nos hubo devorado por completo. Las mujeres del 302, el policía y el resto de los vecinos tuvieron su parte, no queda duda. También la limpiadora, el administrador y hasta los funcionarios del juzgado. Todos, por supuesto, bajo las órdenes de la termita Carmen (Trías, 2018, pp. 83-84).

La termita es el insecto social elegido por Clara para dar cuenta del modo de operar de la amenaza del afuera, un accionar subterráneo pero implacable, que implica un peligro para ella y su familia. La noción de «ficción paranoica» es diseñada por Ricardo Piglia para delimitar una matriz del policial que hace referencia tanto a su origen y devenir posterior como al tipo de lectura que habilita el género: «No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa» (Piglia, 2015, p. 174). En *La azotea*, Trías construye una ficción paranoica en la que el afuera es una dimensión conspirativa, y el mundo social una peste que intenta invadir y quebrar la aparente seguridad del adentro del departamento. En un nuevo desplazamiento respecto a la ficción paranoica que organiza este relato, en *Mugre rosa* la peste

asume la materialidad de una pandemia que desuella los cuerpos. Sin embargo, en ambas novelas está presente la idea de desastre, pues «la ficción paranoica es una forma que adquiere la imaginación catastrófica» (Rivadeneira, 2022, p. 173). La poética de la uruguaya indaga en las modulaciones de la imaginación catastrófica, los relatos hacen serie por el asedio en la nostalgia por el futuro perdido.

Si para la protagonista la amenaza se sitúa en el afuera, para los lectores lo inquietante sucede dentro del departamento. Alumna en los talleres literarios de Levrero, Trías recrea en la novela la atmósfera pesadillesca de los textos del maestro para construir el espacio doméstico como «el lugar» de lo siniestro, esa frontera donde lo conocido se torna extraño. Para ello se vale de la ambigüedad, lo no dicho y los intentos de sustitución en las relaciones entre los personajes de la familia. Respecto al personaje de Julia, no queda claro el parentesco con la protagonista. Para acentuar esta indefinición, Clara no logra encontrar fotos suyas de bebé cuando indaga en su armario. Asimismo, su muerte implica un vacío imposible de llenar, a pesar de los intentos de la protagonista por sustituirla: «El cuarto de Julia se mantiene idéntico a como antes de su muerte: la misma colcha calada y descosida, la mecedora, las bolsas en el ropero. Las pantuflas siguen debajo de la cama y parecen dos gatos disecados» (Trías, 2018, p. 25).

En relación con el personaje del padre, lo siniestro se configura en la frontera entre la decrepitud de su cuerpo y la fascinación de Clara. Postrado en la cama, en sincronía con el canario enjaulado, el padre (sobre) vive en una oscuridad que contrasta con el nombre de la protagonista y con sus intentos de protegerlo de los peligros del afuera. A modo de marco, un pasado idealizado por Clara y un vínculo incestuoso son apenas inscriptos en estado de latencia para religar a ambos personajes. Fruto de esta relación, al menos según Clara, nace Florencia, quien habilita un porvenir posible frente a tanta muerte y decadencia, como la azotea funciona a manera de opción alternativa respecto a la amenaza del afuera y el encierro del adentro. Empero, resultan salidas ilusorias y frustradas. La protagonista, agobiada por la penuria y sus fantasmas persecutorios, deja de ir a la azotea y decide matar a su hija como forma extrema de protección.

El asesinato de su hija, Flor, por parte de la propia Clara da cuenta, de manera trágica, de los alcances de esa nostalgia por el futuro perdido. Como señala Forné: «Con el infanticidio se trazan las últimas consecuencias nefastas de la distopía del presente al cancelar el futuro como acto de voluntad» (2013, p. 228). Asimismo, esta clausura de un futuro posible se produce cuando la fantasía de (re)construcción de un pasado idílico con su padre se frustran de forma definitiva por su fallecimiento. En paralelo a la muerte del padre tiene lugar la del canario, esa especie de espejo con el que está sincronizado. Esta pérdida doble, la del padre como sinécdoque de un pasado a recuperar y la del pájaro como símbolo del espíritu, convierte sus intentos de proteger la casa de la amenaza del afuera, de la «peste social» (Forné, 2013, p. 228), que son los otros en la articulación de la ficción paranoica, en vanos. En ese contexto, no existe futuro imaginable, no hay porvenir posible para el crecimiento de ninguna Flor.

El vacío y el monstruo

Como ya señalamos, si en *La azotea* la imaginación catastrófica se despliega a partir de una ficción paranoica que expone el encierro de una protagonista que siente que han organizado un complot en su contra, en *Mugre rosa* el escenario adquiere el espesor material de la catástrofe ambiental. La imagen metafórica de los pájaros da cuenta también de este desplazamiento de lo individual y lo privado a lo colectivo y lo social: ya no se trata de indagar en la jaula de un canario en paralelo a la figura de un padre, *Mugre rosa* asedia narrativamente la ausencia de los pájaros como expresión de la voracidad social:

Al contrario que los peces, los pájaros deshabitaron el cielo sin graznidos ni muertes innecesarias. Desalojaron el aire, y un día se sintió el silencio en los parques, en las mañanas, y alguien dijo en la televisión: las aves migraron, y fue como si nos hubieran dado el permiso de notarlos. La gente se enloqueció; salían a los parques con binoculares, llenaban las plazas de migas de pan. Nadie volvió a ver un pájaro, ni siquiera una paloma. Se organizó un panel de expertos en la televisión. El programa se tituló ¿Volverán las aves? y batió récords de rating. [...] El set tenía un dibujo enorme de una gaviota sobre la pared de utilería. [...] Se habló mucho, pero el silencio ya se había apoderado del cielo. Varias veces, después de eso, me parecería ver un gorrión en alguna rama, oír un graznido o un aleteo. Pero no. Los pájaros nos dejaron solos con el viento rojo (Trías, 2021, p. 95).



Fig. 2. Fernanda Trías

Mediante ese agujero, ese vacío, se configura esta ausencia de lo trascendente que se asocia a lo que Derrida (2012) postula como la forma de habitar de los fantasmas. En este sentido, Mark Fisher (2018) se apropia de la noción de *hauntología* formulada por el francés para indagar en las características de los procesos creativos en la cultura pop, asociados a la (re)creación de fantasmas de experiencias o corrientes artísticas de otras épocas como manifestación de una nostalgia por un futuro perdido. El concepto de «realismo capitalista» diseñado por el británico se articula a través de esta persistencia de lo que no es/fue y nos asedia como pauta cultural contemporánea, en la que el desvanecimiento del futuro es una condición que surge a partir de la falta de alternativas al capitalismo luego de la caída del muro de Berlín y la URSS.

En *Mugre rosa*, este vacío por la ausencia de lo trascendente se construye, entonces, a través de esta nostalgia, este adelgazamiento del futuro, un tiempo suspendido que yuxtapone diferentes capas y temporalidades. Un transcurrir alejado de la idea de futuro que, al contrario, lo niega en su constante sumergirse en el diálogo con los fantasmas del pasado, como un tantear a ciegas en un pozo vacío:

Al final, Max y mi madre se parecían bastante. Años, casi mi vida entera esperando, mendigando, ¿qué? No es que ellos se negaran a darme algo, sino que simplemente no lo tenían, y yo, empecinada, seguía tanteando a ciegas dentro de un pozo vacío (Trías, 2021, p. 142).

En esta indagación, la novela asedia, además de las fronteras temporales, los límites entre lo real y lo onírico, lo humano y lo monstruoso, lo natural y lo artificial. Mediante estas operaciones escriturarias, Trías cuestiona las formas políticas de representación asociadas a la mimesis, lo que la emparenta a la corriente de los raros uruguayos (Benítez Pezzolano, 2016, 2020; Rivadeneira, 2020). El traspaso de esas fronteras, a su vez, adquiere en la novela la tensión del género de terror: en la pantalla del televisor la protagonista y su madre miran a un «biólogo del Estado», como lo llaman, quien anuncia que «las algas no son algas, son bichos» (Trías, 2021, p. 140); o Max, su expareja, cuenta una visión alucinada que vincula la cara de la infancia de la narradora, momento fundante de su relación, con la naturaleza de lo monstruoso:

—Vos sos el envoltorio —dijo—, pero abajo hay otra cosa. Abajo está esa cara. Una niña disfrazada de monstruo.

—¿O un monstruo disfrazado de niña?

—¿Importa? —dijo.

—A mí sí me importa.

—El monstruo y la niña eran la misma cosa (Trías, 2021, p. 101).

La amenaza que articula la anécdota en *Mugre rosa* asume, también, esta condición fantasmal: se trata de un viento cuyo efecto material son los cuerpos desollados de la población, siendo Max uno de los afectados. A este peligro espectral que recorre la territorialidad de la novela debe sumarse el accionar de las fuerzas represivas y la histeria colectiva que despierta la pandemia.

Sin embargo, en *Mugre rosa* estas amenazas situadas en el afuera no se contraponen a la seguridad de un hogar, de un adentro protector. Por el contrario, la imagen de la casa aparece tan asediada por fantasmas como la de la ciudad. Se trata de espacialidades en cuyos límites se concentra el espesor narrativo de la obra. Las relaciones personales y los espectros de problemas irresueltos se componen a modo del reflejo de un espejo quebrado, a escala, del accionar tóxico de la humanidad que habilita la emergencia de la pandemia. En ese procedimiento de contaminación entre las esferas de lo social y lo íntimo se configuran las tensiones que articulan *Mugre rosa*.

El revés material de este tiempo suspendido y la amenaza del viento espectral se compone en las poéticas y políticas de lo corporal. En los límites entre el adentro y el afuera, el cuerpo también se erige en territorio de disputa. Por un lado, aparece el cuerpo desollado de Max, a modo de constatación de esa presencia del viento como amenaza y de un transcurrir concreto: el de la catástrofe. Por el otro, el cuerpo de Mauro, el niño que cuida el protagonista, afectado por un síndrome que convierte a su propio cuerpo en una amenaza, es este su propio monstruo. Leemos en la novela:

Mi trabajo consistía en eso, en verlo engordar y finalmente (¿cuándo?) verlo morir, sin el dolor de las madres.

Mauro volvió a decir que no quería quedarse solo. Arrugó los ojos, hizo como que lloraba, pero solo alcanzó a soltar un ruido seco. Después tiró el palito al piso, corrió a su cuarto y cerró la puerta de un golpe. De adentro lo oí gritar: ¡no!, ¡no! Al abrir la puerta, lo encontré sobre la cama, con la almohada apretada entre las rodillas y tres dedos dentro de la boca (Trías, 2021, p. 128).

Un cuerpo signado por la falta, Max, y otro por el exceso, Mauro. *Mugre rosa* expone las fronteras porosas en la oposición binaria. En este sentido, Lina Barrero Bernal (2022) afirma: «El exceso y el hambre constituyen dos polos semánticos de la novela que se materializan como síntomas de un modelo autodestructivo en sus dinámicas de producción y consumo» (p. 17).

La autofagia es la forma que adquiere la poética del cuerpo cuando este se convierte en monstruo. Cuando se pasa del cuerpo amenazado a la amenaza del cuerpo. Sin embargo, la autofagia es solo la expresión extrema de un sujeto colectivo que ejerce la antropofagia y la coprofagia, un sujeto que parece devorarlo todo:

—No me hagas contar hasta tres. —Y por dentro empecé a contar, pero me interrumpió la imagen de Mauro devorándose a sí mismo, clavando los dientes en su propia carne—. Sacate la mano de ahí. Mirá que te pongo en penitencia.

A veces me preguntaba si de verdad podría llegar a tanto, a comerse sus propios dedos, a beber su propia sangre. ¿Qué haría el síndrome abandonado a sí mismo? El cerebro de Mauro nunca diría basta. Huevos podridos, hongos, cal; podría comer hasta ahogarse, hasta desgarrar el esófago como un trozo de tela vieja (Trías, 2021, p. 128).

Exponer esta voracidad es uno de los ejes de la novela. La mugre rosa, ese alimento sintético creado mediante un proceso industrial que aprovecha todo el animal, da cuenta de manera concentrada de este accionar depredador y de la falta de comida que circula en el mercado negro, subraya la devastación como el dibujo de la gaviota en el set de televisión, resalta más que disimula la ausencia irreversible de los pájaros.

La separación de Mauro se precipita con el incendio de la fábrica de mugre rosa, la procesadora nacional, ya que se acelera la evacuación de la ciudad. No hay espacio ni para esa carne artificial ni para su maternidad postiza con el niño, solo para el advenimiento de lo catastrófico. En este sentido, como señala Fernando Rosenberg (2023), que se refiera a Mauro como niño ballena o niño dinosaurio manifiesta esta idea de porvenir asociado al exterminio, «ya que la única promesa de futuro está dolorosamente inscripta no en la vida multiplicada y reproducida en esa mugre rosa, sino en las extinciones, las desapariciones, las catástrofes del presente» (p. 192).

Mugre rosa indaga en clave de distopía pandémica los regímenes de alimentación de los sujetos, revelando su condición de negocio insaciable: «Le trae provisiones de adentro, pero se las cobra al precio de acá. ¿Podés

creer? Hace negocio hasta con ella» (Trías, 2021, p. 139). Un negocio que, por su carácter depredador, convirtió a la propia comida en un mero recuerdo de un pasado feliz.

—O una buena pastaflora. Fijate que anoche soñé que me comía una empanada criolla. Una de verdad, con mucha carne picada y buen adobo. No como las de ahora.

—Carnemás — dije —: «la carne de todos».

—La soñé tan clarito que hasta el olor me subió por la nariz.

Nos quedamos en silencio y un rato después soltó como si nada:

—Soñar es gratis (Trías, 2021, p. 134).

Lo artificial se erige a modo de manifestación material del vacío, de lo que ya no es ni será, el dibujo de la gaviota, la carne que no es carne de verdad. *Mugre rosa*, entonces, escriturariamente trabaja en distintas escalas, como si se tratara de proyecciones de un espejo quebrado, reflejos que componen siluetas fantasmales: el afuera de la ciudad asediada por la amenaza de una pandemia que desuella los cuerpos y suspende las temporalidades, y el adentro de la casa, donde se revela que el mismo hombre amenazado es el gran depredador que se está devorando a sí mismo.

Cuerpos extraños

La narrativa de Trías inscribe su rareza mediante la construcción de cuerpos extraños que problematizan las formas políticas de representación. En *La azotea*, el cuerpo decrepito y encerrado del padre se superpone al de su canario enjaulado, en tanto que el de la protagonista intenta ocupar el lugar de su mujer muerta, cuya presencia fantasmática la atormenta y mandata. En *Mugre rosa*, el cuerpo se presenta mediante dos modulaciones atravesadas por la enfermedad que desarticulan la oposición binaria entre la falta y el exceso: desollado, en el caso de Max, a causa de una pandemia que desnuda, a escala social, la voracidad que padece Mauro, cuyo cuerpo, a su vez, se torna desbordante y monstruoso.

Se trata de cuerpos desplegados en relatos distópicos que cuestionan la lógica binaria de representación, y la diferencia entre lo animal y lo humano, lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo sano y lo enfermo. Los cuerpos extraños revelan matrices subversivas que plantean estrategias de desnaturalización para resignificar categorías que superen el modelo binario, vinculándose a la noción de animalidad (Giorgi, 2014) y a la ruptura con los regímenes políticos de representación propia de la corriente de los raros (Benítez Pezzolano, 2016, 2020; Rivadeneira, 2020). Su composición se aleja de los parámetros dicotómicos del verdadero-falso, situándose en una zona de borde marcada por la ambigüedad. En este sentido, se relaciona a la noción de «ética trans», formulada por Daniel Link (2009) a partir de su lectura de Copi, que da cuenta de las dinámicas de la guardarropía y la ficción en la construcción de identidades inestables e imposibles.

Publicadas en el siglo XXI, *La azotea* y *Mugre rosa* dan cuenta de una modulación particular de la nostalgia por el futuro perdido que atraviesa a diferentes narrativas de la posdictadura uruguaya. A través de una ficción paranoica que indaga en el reverso siniestro del hogar como espacio de protección y de una distopía pandémica que expone la voracidad ecocida de los regímenes sociales, Trías despliega los alcances de una imaginación catastrófica en la que no hay futuro posible. El infanticidio de Flor en *La azotea* y la monstruosidad de Mauro en *Mugre rosa* manifiestan esta ausencia de porvenir en relatos que inscribimos en un estremecimiento vacío que articula una zona del entramado del campo literario.

Referencias bibliográficas

- Barrero Bernal, L. (2022). El hambre como síntoma de la enfermedad social en *Mugre rosa* de Fernanda Trías. *Mitologías hoy*, (27), 14-24. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v27-barrero/927-pdf-es>
- Basile, T. (1997). Memoria y olvido en la narrativa histórica de la posdictadura uruguaya. *Orbis Tertius*, 2(5), 83-100. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n05a07/pdf_255
- Benítez Pezzolano, H. (2016). Presentación. Raros y fantásticos uruguayos: tres casos, tres perspectivas. *Revista Landa*, 4(2), 166-170. <https://revistalanda.ufsc.br>

- Benítez Pezzolano, H. (2020). Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría. *Telar*, (25), 27-48. <http://revistatarlar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatarlar/article/view/493/507>
- Blixen, C. (1996). Prólogo. En Risso, A. J. (comp.), *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario y antología (1957-1995)* (pp. 13-25). Montevideo: Linardi y Risso.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Daona, V. (2008). *Ficciones de Encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)*. [Tesis inédita de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, unt].
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Echevarría, I. (2008). Levrero y los pájaros. En Silva Olazábal, P., *Conversaciones con Mario Levrero* (pp. 93-102). Montevideo: Trilce.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Forné, A. (2013). Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías. *A Contracorriente*, 11(1), 219-233. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/download/665/1293/2827>
- Gerbaudo, A. (2020). Nuevas configuraciones de las posdictaduras en América Latina. *El taco en la brea*, 1(11), 2-5. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/9149/12506>
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Link, D. (2009). *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moraña, M. (1988). *Memorias de la generación fantasma. Crítica literaria 1973-1988*. Montevideo: Monte Sexto.
- Nofal, R. (2021). La divergencia del entrelugar en los personajes de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago. *Heterotopías*, (4), 1-11. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33736/34022>
- Nofal, R. (2022). *Cuentos de guerra*. Santa Fe: Vera Cartonera, Universidad Nacional del Litoral. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/portfolio/cuentos-de-guerra/>
- Piglia, R. (2015). *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rama, Á. (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Rama, Á. (1972). El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya. En *La generación crítica (1939-1969)* (pp. 220-245). Montevideo: Arca.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rivadeneira, B. (2020). Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de «la generación de 1969» al «estremecimiento vacío» en la narrativa uruguaya de la posdictadura. *Telar*, (25), 69-94. <http://revistatarlar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatarlar/article/view/495/509>
- Rivadeneira, B. (2021). Escribir desde las catacumbas: terapia, ficciones del dinero y novela oscura, una lectura de *Fauna y Desplazamientos* de Mario Levrero. *Perífrasis*, 12(24), 69-86. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/view/4997/4750>
- Rivadeneira, B. (2022). Un policial contra el crimen de lo trascendente: Mario Levrero y un programa para la subversión del género. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 18(10), 152-188. <https://doi.org/10.5195/ct/2022.544>
- Rosenberg, F. (2023). Maternar: familiaridades extrañas en *Los niños* de Carolina Sanín, *La hija única* de Guadalupe Nettel, *La perra* de Pilar Quintana y *Mugre rosa* de Fernanda Trías. *Revista Iberoamericana*, 89(282-283), 175-194.
- Trías, F. (2018). *La azotea*. Montevideo: Hum.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Buenos Aires: Literatura Random House.

La poética del vaciamiento en *Mugre rosa*, de Fernanda Trías

María de los Ángeles Romero

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 10/11/2023

Aceptado: 20/11/2023

Resumen

La irrupción de la novela *Mugre rosa*, de Fernanda Trías, en el mercado editorial tuvo una repercusión significativa por partida doble: la obra exponía, de forma visionaria, una vivencia situada en una circunstancia paradójicamente real. Al mismo tiempo, la inevitable lectura desde la coetaneidad revelaba la coexistencia de dramas íntimos de la protagonista con la catástrofe medioambiental, poniendo en debate la reclusión impuesta desde los mecanismos del poder. La experiencia del duelo como pérdida es vivida por todos los personajes que transitan la novela entre la bruma de las cenizas, el viento rojo y la muerte, siempre latiendo, en un marco distópico para el que no parece haber salida. Se propone en este artículo una lectura a la luz del pensamiento de teorías ecocríticas y biopolíticas, que procuran darle un marco teórico transdisciplinar, con el objetivo de ampliar el campo hermenéutico desde la actualidad.

Palabras clave: Literatura uruguaya; Fernanda Trías; literatura latinoamericana, ecocrítica; biopolítica y literatura.

The poetics of emptying in *Pink Slime* by Fernanda Trías

Abstract

The apparition of *Pink Slime* by Fernanda Trías in the publishing market had a significant resounding in two ways: the work exposed in a visionary way an experience located in a paradoxically real circumstance. At the same time, the inevitable reading from contemporary times revealed the coexistence of intimate dramas of the protagonist with environmental catastrophes, bringing to light the seclusion imposed by the dynamics of power. The experience of mourning as loss is experienced by all the characters who trail through a mist of ashes, the red wind and death always beating in a dystopian framework for which there seems to be no way out. This article proposes a reading from the perspective of ecocriticism and biopolitical theories, this providing a transdisciplinary framework with the aim of expanding the hermeneutic field from the present.

Keywords: Uruguayan literature; Fernanda Trías; Latin American literature; biopolitics and literature; ecocriticism.

Pero ¿es eso a lo que llamamos vida? Dejemos que todo se derrumbe y, luego, veamos qué queda.

PAUL AUSTER, *El país de las últimas cosas*

El lugar de la literatura, y en particular de la narrativa latinoamericana de finales del siglo XX y en el XXI, parece compartir terreno con otras disciplinas y campos de estudio que colaboran en la interpretación de los nuevos tiempos. Cada vez más, el ámbito de lo literario se encadena a otros estudios disciplinares como son la filosofía, la sociología, la historia, la ecología, la biopolítica, entre otros. Pero hay algo que permanece inmutable, además del goce estético: la existencia de textos que siguen interpelando, creando espacios de intercambio y de debate sobre el presente, y que condicionan una inevitable lectura desde la contemporaneidad.

El fenómeno literario, en la actualidad, intenta trascender lo epistémico como categoría de conocimiento para adentrarse en lo ontológico y, al mismo tiempo, evidencia una necesaria transformación del aparato crítico, que queda obligado a posicionarse «fuera de sí para poder utilizar otra “caja de herramientas”, conceptual y metodológica que pondere la mutación de ciertas nociones críticas [...] porque son insuficientes para dar cuenta de la cuestión de la literatura hoy» (Gallego Cuiñas, 2021, p. 14).

A la luz de estas reflexiones tan necesarias para dimensionar la literatura actual, es pretensión de este artículo realizar una lectura de la novela *Mugre rosa* (2020), de la escritora uruguaya Fernanda Trías, desde la propia contemporaneidad, en un intercambio teórico con otras disciplinas y en consonancia con el tiempo en el que la obra se inscribe.

Mugre rosa (2020) expone, en un vaivén temporal de vivencias y recuerdos, la intimidad de una mujer que intenta sobrevivir a sus propias inseguridades y vínculos inarmónicos en un mundo caótico, sombrío y amenazante. Es una novela de búsquedas, encuentros y pérdidas que nunca logran romper el círculo cotidiano y obsesivo del deber ser femenino; la culpa y la nostalgia de un tiempo que en todo momento es el refugio de una errática y obsesiva ideación, en la voz protagónica de una joven mujer.

La preocupación ecológica está latente en el desarrollo de la trama; la catástrofe natural coincide y evidencia una profunda crisis personal de la protagonista, cuya soledad se ve agudizada en el marco apocalíptico que la rodea. La confusión temporal en el ordenamiento de los hechos y los conflictos íntimos se enlazan con el desorden de la naturaleza en la afectación de los cuerpos y las subjetividades. El estigma social que padecen quienes se han contagiado de un inexplicable mal, que se inicia en el mar y se difumina con el viento, radicaliza la lucha individual por la supervivencia en este mundo asolado por una inexplicable catástrofe ambiental.

Naturaleza indomable y ser humano doblegado son la ecuación que rige la tónica general del relato. Poco a poco, asistimos al vaciamiento de la ciudad, que se va transformando en un espacio fantasmagórico y en el que los vínculos humanos, signados por el miedo, impiden el desarrollo de las relaciones habituales de sus habitantes.

Se perciben en esta novela ecos levrierianos de *La ciudad* (1970) y de *El lugar* (1982), de José Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), de Paul Auster en *El país de las últimas cosas* (2011), por nombrar algunos antecedentes literarios en los que la crisis humana y personal se focaliza en un espacio geográfico acorde a la circunstancia padecida. La misma Fernanda Trías en la novela *La azotea* (2001) ya incursionaba en el tema de la supervivencia en un universo complejo y de significaciones vacuas.

Un mundo inhabitable: cruces ecocríticos y poderes biopolíticos

En la década de los noventa, en Estados Unidos, una disciplina emergía tanto en el horizonte de los estudios humanísticos como en los científicos: la ecocrítica. Según la investigadora Gisela Heffes, la definición con más consenso en este campo disciplinar corresponde a la expuesta en 1996 por Cheryl Glotfelty en el campo académico norteamericano e inglés. Esta consiste en «una propuesta centrada en la tierra y desde la cual se estudian, analizan y exploran los estudios literarios y culturales» (Heffes, 2013, p. 28).

Los estudios ecocríticos plantean la urgente necesidad de la toma de conciencia ambiental desde todos los campos disciplinares. El entramado que une el espacio físico con la vida en todas sus formas es la clave para procurar la existencia de un futuro sostenible para la humanidad, que a todas luces parece ya irreversible. El campo de estudio ecocrítico profundiza la importancia del medioambiente en la construcción identitaria del individuo. Las acciones antrópicas son determinantes para la preservación del medio; el descuido de estas con-

duce al ser humano, paradójicamente, a su propia autodestrucción. De ellas depende tanto el planeta como la existencia de un futuro para la humanidad.

Heffes advierte que los problemas medioambientales que aquejan a América Latina están insertos en las desigualdades sociales que los amplifican, creando espacios de segregación y autoexclusión, «un fenómeno medioambiental complejo, atravesado por una retórica de los desechos y caracterizado por las contradicciones constantes de una cultura global, donde la maquinaria productora de consumo y desechos permea la frágil condición de los que quedaron al margen» (Heffes, 2013, p. 73).

La ecocrítica pretende acoplarse a la dinámica de los cambios que ya poseen larga data; demanda una nueva mirada sobre lo literario, en consonancia con nuestro tiempo, mediante una literatura que sea capaz «de dar sentido al lugar humano en el que está inserta y se inscribe» (Heffes, 2013, p. 30).¹

En este marco teórico podemos inscribir una de las posibles lecturas de esta novela. Las representaciones literarias como *Mugre rosa* rescatan de un modo simbólico el cuestionamiento de las maneras de interacción entre el ser humano y el lugar que habita.

La decadencia enlaza el conflicto de los cuerpos con el espacio que los contiene, favoreciendo una relación simbiótica con el medioambiente: «Todo se podría, también nosotros» (Trías, 2021, p. 13), dice la joven voz protagonista al contemplar la rambla portuaria de su ciudad y el estado deplorable de las cosas.

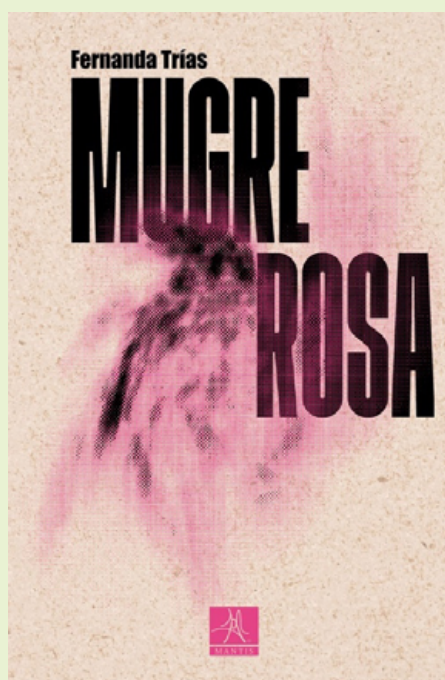


Fig. 1. *Mugre rosa*

La única opción posible para sobrevivir parece ser la huida del lugar. Ella se convierte en la aspiración general de los sombríos personajes de esta ciudad que va quedando desierta. Poco a poco van desapareciendo los seres que la habitan para ceder paso a casas abandonadas, supermercados y calles vacías. Hasta la fábrica de alimentos ultraprocesados Carnemás (panacea nutricional y orgullo de las autoridades) es presa de un voraz incendio. Nada resiste, todo el mundo representado va perdiendo su precaria solidez.

La distopía apocalíptica discurre entre las borrosas líneas de una realidad pesadillesca, en la que un virus letal altera por completo la vida de los habitantes de la ciudad. La naturaleza convulsionada en todos sus órdenes tiñe de gris, negro y rojo una historia que tiene como marco de fondo un mar inhabitable para su propia fauna, un mundo vaciado de vida vegetal y animal, un medioambiente inhóspito y agresivo que

¹ En su exhaustiva investigación sobre la ecocrítica en América Latina, Gisella Heffes recorre diferentes autores y textos que van intentando arribar a una definición y categorización de la ecocrítica. Esta cita es tomada por la investigadora de *Practical Ecocriticism* (2003) de Glen Love, quien a su vez propone al escritor Arnold Toynbee como pionero de los temas ecologistas con *Mankind and Mother Earth* (1976), obra que especula con el futuro de la humanidad, si la biosfera volviera al planeta un lugar inhabitable.

anuncia lluvias purificadoras que nunca llegan, y vientos rojos que destrazan la vida humana. La desolación va progresando en los distintos órdenes de la naturaleza:

Todos esperamos que con los pájaros pasara lo mismo que con los peces, que un día empezarían a caer del cielo, como frutos maduros. Pero no. [...] Al contrario que los peces, los pájaros deshabitaron el cielo sin graznidos ni muertes innecesarias. [...] Se habló mucho, pero el silencio ya se había apoderado del cielo. [...] Los pájaros nos dejaron solos con el viento rojo (Trías, 2021, p. 95).

Al omitirse la causa que origina el abrupto advenimiento de la catástrofe, se agudiza la sensación de temor a lo desconocido presente en toda la novela. Hay un inquietante vacío informativo, que tampoco es objeto de cuestionamientos que permitan racionalizar o explicar lo ocurrido, por lo que «vivíamos todos en estado de alerta» (Trías, 2021, p. 61). Un halo de misterio y horror se apodera de todos: «Nadie podía saber si el Príncipe era un fenómeno pasajero» (Trías, 2021, p. 114). Todos opinan en la televisión, en las calles, pero se desconoce el origen del evento depredador.

La gravedad de la situación condiciona radicalmente el desarrollo de la vida cotidiana. Las playas contaminadas y vacías, los peces enredados en una marea llena de algas sanguinolentas, el aire nauseabundo, el viento rojo, son el marco apocalíptico que acompaña el drama íntimo de la voz narrativa.

El lugar geográfico reconocible en su difuminada mimesis emula la rambla rioplatense. La protagonista deambula permanentemente, cuando no hay alerta de reclusión, por una ciudad casi fantasmal. Sus antiguos barrios, en otro tiempo habitados y habitables, y cuyos nombres recuerdan con un leve guiño de complicidad los nombres de barrios montevidéanos, son el marco de acción por el que transita.

El aislamiento es la única forma de evitar la contaminación. El encierro obligado instala un estado primitivo de alerta y miedo en defensa de la propia vida que, al mismo tiempo, es reprimida en su acontecer natural: «No me resulta fácil describir el tiempo del encierro [...] Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto» (Trías, 2021, p. 103), expresa, mientras intenta ordenar sus ideas en medio del caos cotidiano.

Las autoridades transmiten de continuo por los canales de televisión el estado de alerta, establecen los cuidados necesarios para evitar el contagio, imponen las reglas de comportamiento y el ordenamiento necesario de la población para cuidar la vida por encima de todo: «Durante el viento rojo, los camiones blindados de la policía patrullaban la ciudad. Su tarea consistía en rescatar a los audaces e impedir que los locos saltaran al agua» (Trías, 2021, p. 47). La actividad estatal se resume en la represión continua de los disidentes, difundiendo el temor al tiempo que declaran las virtudes y preocupación por el bienestar de los ciudadanos.

Yo vi al presidente en cadena nacional anunciando la evacuación de los barrios costeros. Ante todo, calma, dijo, el Ministerio de Salud está trabajando. Pero la gente ya no lo escuchaba. [...] Y cuando la cadena nacional se terminó y empezó a sonar el himno, la gente estaba cargando los autos, tapiando ventanas [...] abrochando el cinturón de seguridad de sus bebés [...] (Trías 2021, p. 205).

El desconcierto reinante por la irrupción del enemigo invisible, que acecha desde el misterio de lo inexplicable y del que no se conoce su origen ni alcance a futuro, no es sino un reflejo casi profético de lo que fue una vivencia globalizada en los tiempos pandémicos.

Las ciudades latinoamericanas en la ficción narrativa de las últimas décadas —las «islas urbanas», en la terminología de Josefina Ludmer (2010)— son espacios/territorios demarcados por la degradación y las ruinas. Contienen en su interior divisiones en áreas, zonas, habitaciones, con límites a la vez que borrosos, precisos. «De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación» (Ludmer, 2010, p. 132), aludiendo a una ruptura, mutación o cualquier acción transformadora que siempre irrumpe desde un «afuera», imponiéndose abruptamente para alterar el territorio en forma de accidente, enfermedad, peste, hambre, o cualquier evento devastador (2010, p. 132). Estas islas, según la crítica argentina, contienen grupos humanos genéricos reunidos por categorías: los enfermos, los sanos, los locos.

En la novela que nos ocupa, la decadencia es la tónica general del desdibujamiento social que entremezcla y fusiona a sus habitantes. Esbozos figurativos uniformizan los lugares y quienes los habitan,

seres que no parecen pertenecer a una sociedad concreta porque todo está diluido y ya no existen vínculos sociales ni familiares.

La catástrofe natural es la peripecia que transforma la vida de los personajes, subvirtiendo sus vidas. Esta «isla urbana» espectral que observamos en la novela está habitada por personajes tan sombríos y grises como la ciudad que habitan. En el Hospital de Clínicas, donde los enfermos son separados en sectores según su gravedad, los seres espectrales que deambulan por los corredores y esperan su turno en la sala de emergencias tienen un signo común que los identifica: «Era curioso cómo el pánico igualaba las caras —los ojos muy abiertos, rasgando la tela fina de los párpados, mejillas ahuecadas—, y nos daba a todos un aire de familia» (Trías, 2021, p. 196).

En el enjambre de locos, enfermos y desolados, con una ciudad colapsada por las caravanas de autos que buscaban huir hacia un indefinido «adentro», como espacio de salvación para el infierno ciudadano, transcurren los días de los escasos habitantes «sitiados por las algas, hundidos en un pantano de niebla» (Trías, 2021, p. 207). Los lugares se reconfiguran, y aquellas zonas geográficas que no siempre son las más requeridas se transforman en las más codiciadas.

Giorgio Agamben y Zygmunt Bauman han teorizado sobre el destino de los seres humanos como si fuesen objetos desechables o descartables, en los discursos relacionados con la higiene sociopolítica. Agamben (1998), en la misma línea comenzada por Michel Foucault, se refiere a la vida biológica de todos los seres vivos, entendida como *zoé*, en oposición a *bíos*, la forma de vida de los individuos en la comunidad. Llama la atención la importancia que la vida nuda, la biológica, fue ganando particular interés en el mundo de la política desde la modernidad (Agamben, 1998, p. 4). Tanto lo individual como lo grupal se transforma paulatinamente en entidades controlables y pasibles de reglamentación por el poder estatal. Aquello que estaba fuera de los márgenes normativos, incluidos los estados de «excepción», también pueden reglamentar la vida nuda integrando tanto *bíos* como *zoé* a los intereses políticos (Agamben, 1998, p. 9).

El borramiento de las fronteras fue para el filósofo una instancia decisiva para definir las biopolíticas de los Estados totalitarios en el siglo XX. A propósito de las recientes vivencias de la pandemia, Agamben destaca la relevancia que estas han adquirido en el siglo XXI, llevando al extremo el avasallamiento de las libertades individuales:

[...] no solo las personas se encuentran confinadas en sus viviendas y, privadas de toda relación social, reducidas a una condición de supervivencia biológica, sino que la barbarie no perdona tampoco a los muertos: las personas fallecidas en este período no tienen derecho a un funeral y sus cuerpos son quemados. Soy consciente de que algunos se apresurarán a responder que se trata de una condición que durará solo un tiempo, tras lo cual todo volverá a ser como antes. Es de veras singular que esto no pueda repetirse más que de mala fe, desde el momento en que las mismas autoridades que proclamaron la emergencia no dejan de recordarnos que, una vez superada, deberán seguir observándose las mismas directrices y que el «distanciamiento social», como ha sido llamado con un significativo eufemismo, será el nuevo principio de organización de la sociedad (Agamben, 2020, pp. 43-44).

La intervención de los mecanismos de poder, en los que la ciencia pareció ser una verdad incuestionable, es considerada por este filósofo (y un grupo considerable de científicos de distintas nacionalidades) como una de las formas de dominación propias del nuevo milenio. La historia parece darle la razón; el poder asume el dominio sobre la vida humana de una forma proteica.²

² Tanto Giorgio Agamben como Zygmunt Bauman, Hanna Arendt y, anteriormente, Michael Foucault han realizado investigaciones sobre el destino de la vida humana y el lugar que se le confiere a los individuos en los discursos relacionados con la higiene sociopolítica. Agamben distingue entre dos conceptos: *zoé* y *bíos* para referirse (en el primer caso es la vida biológica en su forma primitiva a la que llama vida nuda, contrapuesta a la segunda, referida a los individuos y las formas de vida grupal) al ingreso de la vida nuda en el centro de la escena política de la modernidad (Agamben, 1998, pp. 9-11). Para el filósofo, la politización de la vida nuda es decisiva en la transformación radical de categorías político-filosóficas dentro del pensamiento clásico, que ha evolucionado hacia las formas de ejercicio del poder en el siglo XX y perviven en la actualidad. Al convertirse en objeto de especulación del poder del Estado, este define las normas que regulan la vida humana legitimando, mediante estados de «excepción», la injerencia de las decisiones políticas sobre la vida biológica. Cuando estos estados excepcionales se institucionalizan y pasan a formar parte de políticas a largo plazo, la regulación de las vidas humanas (en el caso actual bajo la órbita de lo sanitario y el bien común), se legitima el derecho de incidir sobre la libertad inherente a los sujetos físicos, constituyendo un avasallamiento de los derechos individuales en aras de un bien común: la sanidad.

La memoria, espacio de resistencia afectiva en la inestabilidad

«La memoria es una vasija rota: mil pedazos y lascas de barro seco. ¿Qué partes tuyas quedan intactas?» (Trías, 2021, p. 169). El tiempo y sus avatares en la fragilidad de la memoria es uno de los temas que aborda la novela. La circularidad de este, la falta de precisión para poder entender racionalmente los acontecimientos y los estragos que ocasionan, forman parte de una bruma en «que los comienzos y los finales se superponen, y entonces una cree que algo está terminando cuando en realidad es otra cosa la que empieza» (Trías, 2021, p. 80).

La protagonista vuelve de una de sus fugaces visitas en el Clínicas al Pabellón de los Crónicos, entre los que se encuentra Max, quien fue su pareja desde la adolescencia y del que no hace mucho tiempo se ha divorciado. En la circunstancia actual, el pasado tiene su peso, encadenándola inexorablemente a regresar sobre sus huellas a pesar de sentir que el tamaño de su pie no encaja en las antiguas pisadas, porque ya no hay manera «de desandar el camino, pero tampoco me sentía capaz de seguir avanzando» (Trías, 2021, p. 179).

Estancada en un pasado al que se aferra, único elemento sólido que contrasta con el cenagoso presente, insiste una y otra vez en la dificultad de soltarlo: «Yo me sentía una especie de pulpo prehistórico, aferrada a todo lo que alguna vez había tenido» (Trías, 2021, p. 123). En ocasiones, asemeja su relación con Max a la de un elástico que se va tensando hasta que, al llegar a un punto límite, la vuelve a colocar en el mismo lugar de partida.

Atribulada por el cambio busca asirse, para no perder el rumbo, a aquello que en un momento significó estabilidad. Ante el desdibujamiento de la propia identidad, en un mundo revulsivo y cambiante hasta la exasperación, que diluye las posibilidades de pensar un futuro, la memoria funciona como espacio acogedor y familiar. Aunque las evocaciones no siempre sean felices, en ellas se resguarda.

Un niño con una extraña enfermedad, su expareja y su madre componen la triangulación de los afectos cercanos de la protagonista. Estos vínculos, inestables y enfermizos, pugnan alternadamente en el debate íntimo que cotidianamente la afecta. Mauro, Max, mamá, tal vez mera e irrelevante coincidencia nominativa, pero en definitiva esas tres M regulan, movilizan y dan forma a su informe vida.

Como la misma escritora lo declara, uno de los objetivos de la novela fue lo que es un centro de preocupación en su vida: la importancia de los afectos y los duelos ante las pérdidas. En todos ellos, la memoria (a la que considera un mecanismo poco confiable) juega un rol fundamental.³ A pesar de su imperfección, la reedición del pasado mediante los recuerdos es una forma de existir e interpretar el presente.

La sensación de vacío que embarga a la protagonista es permanente. La intimidad de la memoria personal actúa como protección frente a la actual inseguridad, es el ancla que la sostiene en el estado de convulsión vital.

Una vez, mi madre me dijo que Max no me había dado nada, excepto la continuidad de una pérdida [...] La ausencia era algo lo suficientemente sólido a lo que aferrarse, y hasta era posible construir una vida sobre ese sedimento (Trías, 2021, p. 268).

Materializando en el vínculo de pareja ya disuelto la raíz de una existencia nueva, la continua rememoración de la joven protagonista encuentra un posible consuelo racional. En otros momentos, el defectuoso relacionamiento madre-hija, que tuvo su contrapartida en la relación con la cuidadora Delfa, sustituyó el afecto materno que no pudo experimentar.

Todos estos vínculos descentrados, amortiguados por otros afectos, constituyeron el sedimento de su personalidad y son hoy, paradójicamente, un espacio de solidez inapelable. Aunque fueron incapaces de colmar y dar plenitud en su momento a quien se sintió carente de afectividad, al traerlos al presente por medio de la memoria se transforman en escudo de protección frente a la realidad, aunque solo sea bajo la forma de recuerdos nostálgicos:

³ En el llamado «Conversatorio con Fernanda Trías», organizado por la Universidad de Illinois en abril de 2023, en el marco del 7th Chicago Graduate Conference in Hispanic and Luso-Brazilian Studies, la escritora explicita los motivos recurrentes en su narrativa y, en particular, la incidencia de los recuerdos como objetos de construcción individual, fundamentales para la creación de la novela que nos ocupa. La charla puede visualizarse en el link de Facebook que se adjunta en las referencias bibliográficas.

Al final, Max y mi madre se parecían bastante. Años, casi mi vida entera esperando, mendigando, ¿qué? No es que ellos se negaran a darme algo, sino que simplemente no lo tenían, y yo, empecinada, seguía tanteando a ciegas dentro de un pozo vacío (Trías, 2021, p. 142).

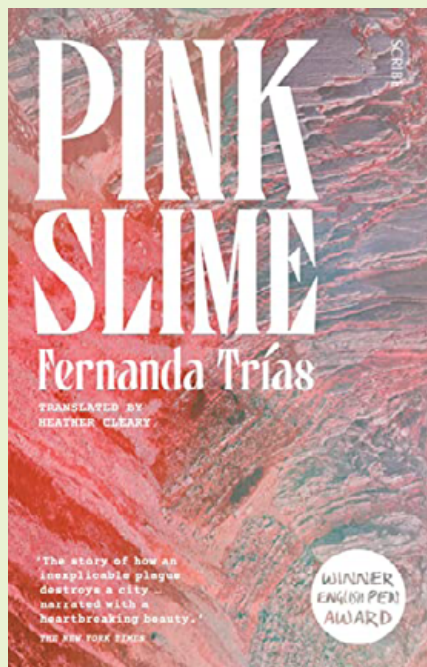


Fig. 2. Edición en inglés de *Mugre rosa*

La protagonista desempeña un rol femenino tradicional como sostenedora de vínculos. Paradójicamente, no se siente completa con sus afectos cercanos, pero, si están lejos, procura de todas formas acercarse: «Mauro era mi responsabilidad, y de a poco se fue convirtiendo también en mi obligación» (Trías, 2021, p. 91).

Es la voz desgarrada, el cuerpo activo y dispuesto a servir, la mirada compasiva hacia el que sufre, la máquina de trabajar y atender a los que considera desvalidos, olvidando su propio dolor físico y minimizando su evidente degradación. Busca a Mauro como escape al fracaso afectivo. Y el niño, al mismo tiempo que la necesita, la rescata; a pesar de su insanía, Mauro, en ocasiones, le aporta paz. También busca a Max para cobijarlo en su solitaria enfermedad, aunque esta cercanía la liga continuamente al pasado.

Similar situación es la que vive con su madre; la ausencia dolorosa en el ayer y en el hoy es una espina que no logra erradicar. El rol de hija queda diluido en la preocupación por el bienestar de su progenitora, aunque no sea una experiencia recíproca. Todos los vínculos encierran un signo de doble faz: por un lado, se sustentan en la necesidad de encontrar raíces que la sostengan, que la hagan sentirse protegida; por el otro, la imperiosa necesidad de proteger y amparar.

La memoria le devuelve recortes de vida que se van engarzando unos con otros; revelan añoranza de amor, protección y complicidad. La juventud está teñida de aires de libertad, baños de mar y naturaleza, ahora inexistente. La mirada retrospectiva deja en evidencia el vacío que se prolonga en el presente y explica, tal vez, la elección de vida actual. Junto con el pequeño Mauro, depositario de sus cuidados, se refugia en la intimidad del apartamento que habitan. Lugar de rutinas interminables que se cumplen meticulosamente, como un ritual sagrado.

La inocencia infantil, la lucha sin tregua que supone protegerlo de su enfermiza compulsión autodestructiva por llenar el vacío orgánico, establecen un notable paralelismo entre el niño y su cuidadora. Mauro es «entregado» junto a innumerables cajas de alimento y dinero a quien, por varias semanas, cumple el rol de maternar. Es visible la falta de afecto que unen al niño y su madre biológica, quien en todo momento evidencia el peso que supone ese hijo en su vida. Nuestra protagonista también fue una niña dejada bajo el cuidado solícito y cálido de Delfa, que constituye uno de los recuerdos más entrañables. El contacto físico, las manos que acariciaban su cabello, la protección recibida y el dolor de su pérdida son el reflejo en el que se mira desde el hoy y replica en el cuidado del niño enfermo, que se devora a sí mismo: «[...] había que cuidarlo, protegerlo de sí mismo» (Trías, 2021, p. 91).

La autofagia de Mauro es la manifestación visible del síndrome; la autofagia simbólica está presente en la voz narrante, quien se autodestruye con una historia personal no resuelta, en su hambre de afectos y ausencias no saciada. Mauro funciona desde esta perspectiva como un espejo de su propia insatisfacción vital.

A propósito de ello, Zygmunt Bauman (2017) considera que la desesperanza es un sentimiento inherente a la humanidad actual, tan lejana de la tierra feliz de Moro y de los fallidos proyectos iluministas de la modernidad. Entiende que el ser humano actual ha comprendido que su *locus* ideal no es una posibilidad medianamente alcanzable y la felicidad continúa siendo parte de una utopía cada vez más distante en términos temporales:

[...] surgen actualmente retrotopías, que son mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir, y no en ese futuro todavía por nacer (y, por tanto, inexistente) al que estaba ligada la utopía dos grados de negación antes (Bauman, 2017, p. 8).

Al hombre posmoderno o de la «modernidad líquida» (término acuñado por el autor) no le seduce ningún horizonte lejano porque el incierto futuro es neblinoso; no le es posible proyectarse en sueños que reemplacen el mundo en el que vive, porque ya no es posible imaginarlo. «Atribulados por la pérdida y el cambio, solo logramos mantener el rumbo aferrándonos a los restos de la estabilidad», el refugio que encontramos en nuestro pasado y en nuestros recuerdos (Bauman, 2017, pp. 45-46).

Volviendo a la novela de Trías, la expectativa sobre el futuro que tiene la protagonista deja en claro su permanente desazón frente a la realidad que experimenta. La certeza de un tiempo del fin es permanente, así como el deseo de emigrar en la búsqueda de un espacio contenedor, idealizado, no contaminado aún. No hay rumbos claros, todo es movimiento sin norte frente al encierro y la quietud que impone la inminencia del fin: «Temía que el mundo se me viniera encima si dejaba de moverme, y cuando digo el mundo me refiero al pasado, porque ese presente precario y tambaleante que había tenido hasta hacía unas horas ya estaba acabado» (Trías, 2021, p. 178).

La certeza es la incertidumbre y procede de la toma de conciencia de no tener el poder de controlar la vida, ni las circunstancias del mundo que se habita. Tampoco existen esperanzas de cambio, porque no hay forma de comprender lo que sucede. El destino escapa por completo al control humano. El refugio queda en los residuos de la memoria, esa permanente pendulación entre el presente y el pasado que observamos en el devenir de los pensamientos de la voz narrativa: «Pero no sé en qué orden pasaron las cosas. El recuerdo también es un residuo reciclable» (Trías, 2021, p. 53), esos recuerdos que le pertenecen en exclusividad y conforman el único mundo aprehensible.

No hay conclusión posible porque no hay inicios

La novela abre interrogantes de manera permanente y posibilita múltiples lecturas. Así como en *Mugre rosa* nunca hay una explicación para lo ocurrido porque la circunstancia epidémica se instala de manera abrupta, del mismo modo el discurrir del pensamiento de la joven protagonista tampoco tiene respuestas que satisfagan su permanente sensación de vacuidad. Las circunstancias están allí, solo resta enfrentarlas y sobrevivir. Ante la ausencia de explicaciones para la magnitud de lo ocurrido, tampoco hay nominaciones ciertas para lo desconocido cuyo efecto es arrasador; «eso otro» es el término usado por la narradora para referirse a la catástrofe que sobrevendrá.

El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han cambiado. Un día aparecieron los peces; ese fue un comienzo. Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o de fragmentos de vidrio. Brillaba, con destellos que herían los ojos. [...] Eso otro que habría de comenzar aún no había empezado (Trías, 2021, p. 45).

La desazón frente al vértigo de los cambios y la sacudida interior que ellos producen, potenciando las capacidades de supervivencia al límite, no permiten a la protagonista otra acción más que la de realizar actos de orden primitivo: sobrevivir y proteger lo propio. No solo debe desprenderse de sus pertenencias materiales

y de los vínculos afectivos. Los recuerdos, la memoria de lo que fue, la instalan en un ancla emocional para especular y rumiar el devenir de su historia personal.

Muchas preguntas para las que no hay respuestas dejan cuestiones latentes. ¿La circunstancia vivida en el período pandémico y que esta novela anticipa ficcionalmente responde a los mecanismos del poder como lo plantean los filósofos referidos?, ¿o es la consecuencia de las acciones antrópicas que irresponsablemente o por ignorancia la humanidad ha realizado durante siglos?, ¿o ambas interrogantes nos conducen a una misma respuesta, que aún intereses políticos y económicos de larga data sobre los que definitivamente ya se ha perdido el control?

La imagen del deterioro humano en un mundo inhabitable da cuenta de una certeza: la de poner en cuestión nuestro futuro planetario.

Pero tal vez los temas más potentes que introduce Trías sean los que se han elegido como título, el de poner en duda el origen de las cosas en cuanto principios y finales, creando en su obra una verdadera poética del vacío. El vaciamiento interior de quien bucea en el pasado buscando respuestas para el inexplicable presente; el vaciamiento de la ciudad por una inaudita epidemia local que impulsa a sus habitantes a la huida hacia «adentro» del país, o en su caso hacia Brasil; el vaciamiento de los vínculos, que quedan desdibujados de su rol tradicional; el vaciamiento de contenidos relevantes en la difusión de los medios de comunicación; el vacío de la vida en su totalidad. Vacío que se enmarca en un mundo que ya no da cabida a la vida humana. El medioambiente no es apto para la existencia, el hombre parece no estar en condiciones de salir victorioso de esta batalla y su única salvación es escapar, hasta de sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda. Vol. I*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, G. (2020). *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopía*. Buenos Aires: Paidós.
- Chicago Graduate Conference in Hispanic and Luso-Brazilian Studies. (21 de abril de 2023). *Conversatorio con Fernanda Trías*. [Video]. Facebook. <https://fb.watch/k2CgZrat5S/>
- Gallego Cuiñas, A. (coord.). (2021). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Montevideo: Literatura Random House.

La negritud como resistencia en la novela *Rompe la quietud*, de Lalo Barrubia

Cecilia Gerolami

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 8/11/2023

Aceptado: 5/12/2023

Resumen

A través de las peripecias amorosas de un músico, la novela *Rompe la quietud* describe la escena musical de fines de los años ochenta hasta entrado el siglo XXI en Uruguay. Este trabajo explora la ubicación interseccional del narrador protagonista como sujeto que renuncia a su blanquitud y se asimila a la negritud, entendiéndose esta como forma de resistencia en el Uruguay de fines de siglo. La negritud adoptada por el personaje se vincula con su renuncia al *ethos* capitalista definido por Bolívar Echevarría.

Palabras clave: Barrubia; candombe; negritud; resistencia; blanquitud.

Blackness as resistance in Lalo Barrubia's novel *Rompe la quietud*

Abstract

Trough the love adventures of a musician, the novel *Rompe la quietud* describes the music scene from the late 1980s until the 21st century in Uruguay. This work explores the intersectional location of the protagonist narrator as a subject who renounces his whiteness and assimilates to blackness, understanding this as a form of resistance in Uruguay at the end of the century.

Key words: Barrubia; candombe; blackness; resistance; whiteness

En este trabajo se abordará la representación de la negritud en la novela *Rompe la quietud*. Para esto, se estudiarán las ideas de negritud y blanquitud que se desprenden del texto, a la luz de las ideas expuestas por teóricos como Bolívar Echevarría. El significado que estos conceptos aportan a la obra será considerado en relación con la producción de la autora.

La novela *Rompe la quietud*, publicada en 2018 por Criatura Editora, es la última de la escritora Lalo Barrubia. Esta autora, nacida en 1967, puede ser ubicada dentro de la escena alternativa que floreció en Montevideo tras la apertura democrática. Su obra poética, con la que se dio a conocer en los años ochenta, estaría ubicada en la que Luis Bravo (2007) llama segunda camada de la generación poética del ochenta, y que estaría conformada por aquellos que fueron jóvenes en la última dictadura cívico-militar y dieron sus primeros pasos artísticos en el contexto de un Uruguay marcado por la censura, la represión y el miedo. Estos jóvenes se abrieron camino a gritos y empujones, al ritmo del rock y el punk a veces, dando la espalda a las tradiciones siempre, en una sociedad tiesa y quebrada por el miedo. En la escena cultural de aquella década, el movimiento artístico al que perteneció Barrubia fue considerado una «contracultura subterránea», ya que los canales de circulación y presentación eran marginales y fugaces: revistas como *La Oreja Cortada* o publicaciones como *Viva la Pepa*, festivales de la talla de Arte en la Lona, el Palermo Boxing Club en 1988 y también recitales experimentales que, ya entrados los años noventa, se realizaban en el boliche Amarillo. Hugo Achugar (1994) describe este fin de siglo caracterizado por

[...] mucha desesperanza, en particular entre los jóvenes que siguen emigrando y también entre aquellos que no pueden o no encuentran los recursos o las fuerzas para hacerlo [...] desesperanza gris, mediocre, de clase media, que no surge de una catástrofe sino del desgaste que la crisis económica, la dictadura y la falta de un proyecto dinámico ha producido en los sueños del ciudadano medio (p. 42).

Esta grisura de época, pero sobre todo los instantes de luz que en ella aparecen, son muchas veces la materia narrativa de la novelística de Lalo Barrubia. Los ciudadanos comunes, el proletariado a secas y sus miserias cotidianas, pero más aún las bocanadas de aire fresco, los gestos placenteros y vitales que evidencian sus intentos por apartar la mediocridad, es lo que caracteriza a buena parte de los personajes que dibuja la autora. Los seres que habitan la obra narrativa de Barrubia son sujetos que representan diversas formas de alteridad: mujeres, individuos caídos del sistema, desposeídos, borders, voces que se saben fuera del orden, subalternos.

Rompe la quietud

El título de la novela se refiere a la letra de «Canción del tamborero», de Eduardo Mateo, y que se encuentra en el disco *Mateo y Trasante* de 1976. La letra de la canción alude al sonido del tambor y a su ejecutante, es una invitación a actuar, a despertar de la siesta a un pueblo que duerme, es un pedido de amparo al hombre tambor, a su sangre, de quien la voz lírica se identifica heredero. En la tapa del libro se aprecia el dibujo de un tambor visto de arriba y, sobre la lonja, una hoja y un lápiz en tonos ocre o arcilla. La ilustración, hecha por Tunda Prada, permite visualizar sin dificultad la relación entre tambor, sonido y escritura. El golpe del tambor será aquí la página escrita, esta novela que pretende ser una canción de amor es el sonido que quiebra la monotonía.

El narrador y protagonista de la novela es un músico de sesenta años, percusionista. Cuenta la historia que tiene con una mujer a la que conoce desde hace treinta años y con la que mantiene una relación intermitente que se prolonga hasta el presente de la narración. El período abarcado es el que va desde la salida de la dictadura hasta mediados de la segunda década del siglo XXI y, al tiempo que se recorre parte de la historia nacional, se muestran cambios significativos en la música uruguaya. El relato describe el proceso que hace el Uruguay, el lugar que ocupa la música y las transformaciones asociadas a la cultura popular. En esta serie de cambios también tiene una importancia relevante el lugar que ocupa la negritud en la sociedad, según la mirada del narrador, y las alteraciones que se producen en una de sus mayores manifestaciones populares: el candombe.

El narrador, al comienzo de la novela, describe su lugar de enunciación:

Soy un privilegiado. Soy un músico. Estoy vivo. Salí casi sin rasguños visibles de tantos años de baqueta. Tengo casi todos los dientes y un lugar caliente para aguantar el viento de la rambla. Una mujer divina, amigos, hijos. El tambor. Soy de una generación valiente y también rota, por las mismas razones tal vez (Barrubia, 2019, p. 12).

La novela ofrece a primera vista pocas incertidumbres acerca del lugar de enunciación, pues encontramos a un individuo que ha realizado una labor reflexiva sobre sí, que se juzga con una perspectiva de clase, que se sitúa en un mundo y sabe ver al mundo que lo rodea. Tiene la suficiente humildad para saberse privilegiado y saber que los privilegios en el tercer mundo pueden ser algo tan simple como un techo, algo de cordura, un cuerpo medianamente sano. Su definición como músico coloca a este personaje en una cierta jerarquía (de hecho, esa autoproclamación como músico aparece inmediatamente a continuación del hecho de ser privilegiado), pues se dedica al arte; en un lugar que ha dado pocos incentivos a los artistas, decirse músico —serlo— permite entender que ejerce esa profesión, que puede vivir de ella y que la valora. Esto lo ubica en un lugar social y sensible, poseedor de un patrimonio cultural. Los «tantos años de baqueta» son algunos de los años que se intentará presentar en la narración. Corresponden a la infancia, juventud y primera adultez del narrador: la llegada de la dictadura, el regreso de la democracia y los años previos al fin de siglo, son aquellos en los que fue difícil sobrevivir y en los que los jóvenes parecían no tener nada a lo que aspirar. Dentro de las posesiones afectivas que este sujeto reconoce, aparecen vínculos de amistad y el instrumento: el tambor, que actúa como símbolo; más que elemento de trabajo, se transforma en emblema de una cultura y un grupo social.

El relato comienza ubicando dos tiempos, presente y pasado. En el presente, la anécdota está vinculada a un encuentro con la mujer amante y la posibilidad de continuar viéndose. El pasado, «aquel otro siglo», presenta fragmentada y desordenadamente el tiempo en que conoció a esta mujer, entre otros episodios aislados vinculados a su paso por distintas agrupaciones musicales, su historia familiar, su pertenencia a un barrio y una comunidad.

El pasado: malestar general y negación de blanquitud

Mediados y fines de los ochenta se describen con imágenes como: «Todo florecía menos yo. [...] la magia del mundo volvería a llenarnos una vez restablecida la democracia» (Barrubia, 2019, pp. 12-13). Estas expresiones transmiten la idea de una época en la que había sueños, ilusiones. Se ubica al país en el estado promitente de una primavera cultural, aunque el personaje no participa de esa alegría y observa ese optimismo con amargura, ha sido estafado en sus sueños. Al respecto, conviene recordar que Achugar señala, en *La balsa de la Medusa*, que en el Uruguay posdictadura no existió un proyecto unificador de nación, lo cual dejó la sensación de un andar sin rumbo. En este sentido, ese Uruguay que se proyecta y que intenta rearmarse deja afuera a muchas sensibilidades que no son consideradas dentro del nuevo paradigma y que, como minorías (y no tanto), no encuentran un lugar que les sea propio en el plano social o cultural.

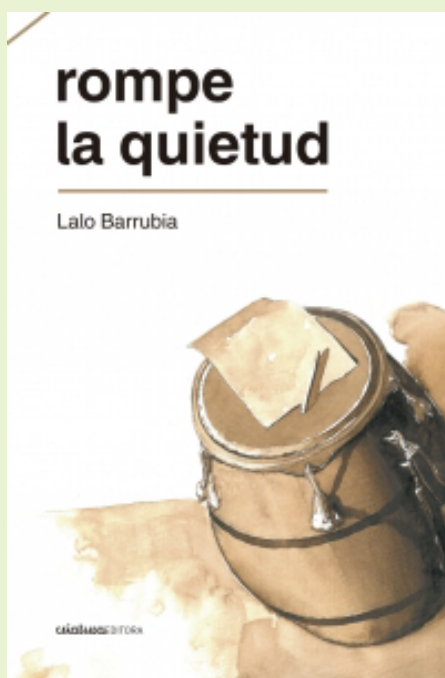


Fig. 1. *Rompe la quietud*

Los cambios en el narrador, la percepción de su identidad y la reflexión sobre sí están asociados a sus intereses musicales y a los grupos que integró y los estilos que tocó, las maneras en las que se ganó la vida muestran los intereses culturales del pueblo. De esta forma, la trayectoria individual se va hilando con la historia cultural: qué cambios manifestó el Uruguay a partir de la atención, recepción y consideración que se le dio a los diferentes estilos musicales «populares».

«Con casi treinta años queríamos tocar rock» (Barrubia, 2019, p. 14), nos dice el protagonista; tras la caída de la dictadura, el rock era la música universalizadora, globalizadora, grito de euforia luego de un par de décadas de represión. La música es un lugar en el que «meter todo lo que había pasado en el rock y en nuestras vidas en todos esos años» (Barrubia, 2019, p. 14). La música, en este relato, es el elemento canalizador de emociones, tiene un efecto comunicador y transformador. El rock era una salida, pero no se sabía cómo manejar. El narrador aparece buscándose y buscando un sentido, buscando una forma de expresión, pero en ese buscar es justo cuando aparece una primera reflexión sobre su racialidad:

Y en eso doy con estos botijas que querían hacer reggae, de casualidad, charlando. No fue que me buscaron ni que yo los busqué a ellos. Yo no me había puesto a escuchar reggae, así, digamos, en serio, pero lo que conocía me copaba (Barrubia, 2019, p. 14).

El cliché del que el Pálido (este es el nombre con el que conocemos al narrador protagonista) se hace eco es el de referirse al reggae como música de origen jamaquino, asociada a la militancia de Bob Marley y a su conciencia de pueblo oprimido, que ocupa un lugar de resistencia pacífica y que es un estilo musical con una cadencia rítmica tranquila.

«Y estos locos me dicen así al boleó que están buscando un percusionista de raíces negras. *Yo soy un percusionista de raíces negras*, les dije. Se quedaron un poco de cara» (Barrubia, 2019, p. 15; cursivas añadidas). El personaje se autodefine como alguien de «raíces negras», así como Ildefonso Pereda Valdés se decía «poeta negro de raza blanca». ¹ La expresión hace referencia a una condición genética o cultural. La sorpresa de los interlocutores muestra el intersticio entre ambas categorías. Debe entenderse que, a mediados o fines de los ochenta, *ser de raíces negras* suponía ser negro o tener ascendencia negra. En el caso del Uruguay, el reconocimiento de una filiación étnica múltiple no se llevó a cabo de manera general por parte de la población. Sí se considera la coexistencia de grupos raciales, pero no es frecuente la conciencia de fusión entre esos diversos grupos. No se supone que las raíces hagan referencia a un conocimiento o posesión cultural o musical. Es curioso ver cómo el caso a la inversa sí sería posible, no existe un conflicto en ser negro y tener influencia de la cultura dominante blanca, ya que se acepta el predominio de esta última y la imposición de su vigilancia cultural. Los músicos de reggae a los que el narrador sorprende con su declaración funcionan como un espejo social, mostrando asombro ante un caso de asimilación de una racialidad que no se tiene. El concepto de racialidad no es entonces algo genético que se traduzca en rasgos físicos, sino que aquí comienza a manejarse una nueva noción de los componentes raciales. En las primeras catorce páginas de la novela, el narrador, además de ubicarse en una generación, está manifestando cuál es la posición que tomará frente a los lugares dados y preestablecidos. Su inquietud acerca de la raza, esta ubicación en un espacio aún no definido, fronterizo, o según sus propias palabras el sentirse «un poco como en dos lugares a la vez» (Barrubia, 2019, p. 17), irá trazando una reflexión sobre el concepto de racialidad y el derribamiento de nociones estancadas. ² Podría considerarse un paralelismo el lugar interracial del narrador y el devaneo entre dos amores: la oscilación entre mujer y amante ocasional, entre la pareja hegemónica, segura, y la mujer que aparece cada tantos años en su vida y que funciona como disparador de la sexualidad y el erotismo. Así como entre estos dos amores, se mueve respecto al lugar cultural/racial que ocupa: un blanco criado por negros pasea por distintas bandas de distintos estilos, pero siempre vuelve al recuerdo del tambor colgado del brazo. La raza es un tema que le inquieta de manera constitutiva: «Me parecía una forrada lo de las raíces negras, el concepto de negro y blanco que yo mismo me había cuestionado tanto y que volvía a cuestionarme después» (Barrubia, 2019, p. 15). Los músicos de reggae, a su vez, buscan una presencia-actitud de reggae que funcione como llamador o conexión a través de la imagen: precisan un músico de raíces negras (*genéticas, no culturales*) para vender discos, ser famosos, tener una imagen que presente diversidad (recordemos que este momento es el del furor de Mano Negra y Manu Chao, como aparecerá mencionado más adelante en la novela, es decir de la música de raíces negras que se globaliza y es aceptada mundialmente como asimilación de la diferencia), pero no han participado de la experiencia de lo que el narrador entiende por ser negro: «Nunca habían cargado sudando tambores en un bondi, como todos habíamos hecho siempre, ni tenían la menor sospecha de que eso pudiera ser la ruta a recorrer» (Barrubia, 2019, p. 15), experiencia que por cierto conlleva una fuerte carga de sacrificio y sufrimiento. Sería interesante, y no ha sido dicho aún por el narrador, saber a quién comprende ese todos, en nombre de quién está hablando.

Con relación a este pasaje de la novela, debemos detenernos en ciertas cadenas semánticas que aparecen en el texto, ahora mencionadas con la banda de reggae, pero también respecto a los tambores y al candombe. La obra, aunque deconstruya una idea establecida a lo largo de más de un siglo de narrativa uruguaya que evidencia una sociedad racista, aunque se proponga otra visión de la raza negra y aunque aborde tipos sociales que van contra la corriente (recordemos lo rupturista de la generación a la que pertenece la autora), emplea también una serie de significados que incurren en estigmatizaciones, que terminan acudiendo a las cadenas de

¹ Martins, F. (2021). Escritura conquistada. Entrevista a Luis Bravo. *Mate Amargo*. <https://www.mateamargo.org.uy/2021/03/04/escritura-conquistada-luis-bravo-uruguay-1957/>

² Es interesante observar el paralelismo entre este espacio fronterizo entre dos razas propio del narrador y la noción de «in-between», de Homi Bhabha (1994), como de mediación entre culturas, que además es una característica de los intelectuales de tercer mundo, lugar en el que, en un estudio más profundo, se podría ubicar a este narrador.

estereotipos que pretenden romper. Así, reggae aparece asociado a fogón en la playa y porro; como tambores y candombe se asocia con vino y minas («Estuvimos tocando los tambores, fumando y tomando vino», se lee por ejemplo en la página 19 de la novela). Es de notar que estas cadenas semánticas se establecen en las primeras páginas del relato, dejando como universo estas ligazones y que no persisten a lo largo de toda la narración.

Al hablar del pasado, la novela hace hincapié en el hecho de que «treinta años atrás era otra vida», otra vida para el hombre protagonista, que alrededor de los treinta años siente que debe «sentar cabeza», pero otra vida del Uruguay, un lugar gris, sin oportunidades, angustiado, las dispersas escenas que se narran sobre esta época transmiten sentimientos de fracaso, de pérdida, de conformismo. Los escasos momentos de vitalidad están asociados al goce sexual, urgente, desbordado sí, pero sin futuro entre el narrador y la mujer morocha que es evocada desde el principio como la musa de esta novela.

La apertura democrática es observada como un momento donde «todo rejuvenecía», aunque paradójicamente ser un joven de veintisiete años en ese momento significara empezar a tomar un rumbo adulto, ya no ser joven. Esta clase de tensiones tiñen el relato, haciendo que la voz narrativa viva fuera de lugar, sintiendo un desajuste entre el exterior y el mundo interior.

La tensión se traslada también al campo de la palabra (además de las ya mencionadas cadenas semánticas), por ejemplo, en el uso estigmatizante y estereotipante del lenguaje que apreciamos en las elecciones que hace el narrador, al decir que alguien «negreaba», que trabajaba en negro, es decir, que su labor era invisible, que musicalizaba por otro y no figuraba en los créditos. Dado el carácter reflexivo y deconstruido del narrador, cabe preguntarse si tales expresiones son un descuido o hay una intencionalidad de la autora al seguir utilizando estos términos con connotación negativa, que continúan haciendo del lenguaje un elemento de poder para ubicar en posición degradada a la racialidad.



Fig. 2. Lalo Barrubia

Respecto a su situación personal y al proceso de reconocimiento como blanco y su carencia de negritud leemos: «En una época en que creía haber entendido que *nunca sería negro*, y que eso representaba alguna cosa, me dediqué al candombe de los blancos, o sea a tocar las tumbadoras con grupos de canto popular» (Barrubia, 2019, p. 21; cursivas añadidas). Las tumbadoras y el canto popular son el lugar al que puede acceder, no por elección, sino por no poder pertenecer al candombe de los negros, el mundo anhelado. El narrador se autopercibe excluido, y en este sentido el texto empieza a configurar este latente deseo de negritud, un deseo de pertenencia que choca con la realidad. El texto no lo dice, pero puede interpretarse sugestivamente el hecho de que el canto popular sea en Uruguay el emblema de la lucha de resistencia postdictadura: es la música de los blancos, cuyo instrumento característico es la guitarra, acompañada en ocasiones de la tumbadora en percusión, que tiene origen afro pero se vincula con otros ritmos latinos. La novela explicita estos cambios de sentido, estas luchas de significado: Luisito es el amigo negro del narrador, el de la infancia en Barrio Sur,

con el que «fuimos cambiando de idea sobre quiénes éramos, sobre qué era el candombe, sobre a quién le pertenecía...» (Barrubia, 2019, p. 21). La reflexión crítica del narrador sobre la racialidad se asocia con un rasgo predominante de la narrativa uruguaya en la década del ochenta: la autorreflexión y la metacrítica que suponen saberse sujetos subalternos. La generación a la que pertenece la autora, que puede fácilmente asociarse a la del narrador, se ve carente de modelos artísticos, son iconoclastas, parricidas, parias, por ende, no heredan máximas, van buscando significados: «Eran tiempos de nubarrones, de lazos rotos, de improvisar la vida» (Barrubia, 2019, p. 22), esta manera de no adorar artistas mayores promueve la admiración por los propios artistas de la generación, a quienes va descubriendo. La reflexión sobre el origen y la pertenencia ocurre en una época en la que la sociedad quebrada rompe las tradiciones, las uniones que se habían forjado se desarmen, el mundo que la modernidad había armado se destruye.

Ante la caída de los grandes relatos, «la memoria es la única verdad a la que tengo acceso» (Barrubia, 2019, p. 39), nos dice el Pálido. La memoria no marca fechas históricas, recuerda momentos insignificantes para la historia, pero graba gestos que son sumamente significativos para un sujeto. La historia de alguien nunca podrá abarcar aquellos aprendizajes que son los cotidianos, mínimos y, a la vez, los que forman a un individuo: «Aquel negro que al pasar me enseñó a calzar el tambor» (Barrubia, 2019, p. 40). La creación del Pálido, su identidad, está compuesta de imágenes mínimas, instantáneas, que entre otras cosas lo ubican en un barrio rodeado de negros que lo reciben y le enseñan, al tiempo que marcan una gran diferencia con el mundo de familia blanca en franca decadencia que tiene en su casa.

La blanquitud negada esencialmente por el narrador no es una condición racial, sino que es lo que Echevarría describe como «la pseudo concreción del homo-capitalisticus», si bien pueden incluir rasgos étnicos del hombre blanco, se asocia a todo un aparato ético vinculado al funcionamiento del mundo moderno y capitalista. Este modelo impone un modo de vida individualista, que considera natural el poder asociado a la posesión, que entiende al progreso asociado al sometimiento del individuo, que obliga a la institución del matrimonio,

es todo el conjunto de rasgos visibles que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos (Echevarría, 2010, citado por García, 2012, p. 65).

Es a partir de esta idea que se comprende el rechazo del narrador a su blanquitud, siendo un individuo que renuncia al cumplimiento de los preceptos civilizatorios asociados a su género (manutención de la casa, por ejemplo) y a su condición (productividad, ser asalariado, ser monógamo, etcétera). La *no-blanquitud* del narrador consiste en la incapacidad para reproducir riqueza. Es en cambio Verónica, su esposa, quien cumple a rajatabla con estas características que la sitúan en el paradigma de la blanquitud: tiene una profesión, cumple con los roles asignados a su género (es buena madre, buena esposa, cocina canelones y no se inmiscuye en los asuntos privados de su marido), mantiene el hogar y parece tener siempre las certezas para todo. La imagen que el narrador proyecta (la figura del vecino viene a ofrecer este espejo) es la de un pobre diablo, que escucha música en el altillo de su casa mientras toma mate y que es mantenido por su mujer: es decir, los rasgos que lo componen son los de un ser improductivo. A propósito de esta ubicación de Verónica, la esposa fiel, la que no pregunta, la que da hijos como representante del mundo moderno organizado blanco, es muy tentador situar en una posición enfrentada a la mujer amante, morocha, dueña de una «masa de pelos», artesana, que tiene una hija que no vive con ella, que también ha perdido embarazos, que vive una sexualidad libre, representando a la negritud deseada con la que el narrador coquetea, pero que no se anima a abordar definitivamente, que se quiere y se teme a la vez. La blanquitud, según Echevarría (2018) es un requerimiento de las naciones modernas para con sus miembros, esto se remonta a los orígenes mismos de estas, que fueron fundadas bajo los preceptos capitalista-puritanos. La blancura es racial cultural; en el caso del narrador de la novela, esta está representada en la figura de la madre: alcohólica, adinerada, culta y decadente, anhelante de una grandeza perdida, madre soltera. A ella le falta el ethos capitalista, su blancura no evidencia blanquitud, su dinero no produce más dinero, se agota, se bifurca: a la hija —hermana del narrador— le regala un apartamento cuando se recibe; al hijo le regala dinero para un piano y este compra un tambor piano.

La resistencia y la negritud adoptada

El tratamiento que se le dio al candombe durante la dictadura fue el de apagarlo, callarlo, disminuirlo, aunque su sonido escondido continuó latente: «El candombe tenía una sordina en el corazón». Los métodos de la represión para matarlo se enumeran «lo quisieron aislar, cambiarle las reglas, repartirlo por los barrios» (Barrubia, 2019, p. 22), lo que era unión, comunidad, agrupación, debía desperdigarse. El símbolo más evidente de este quiebre está en el acontecimiento del desalojo del conventillo Mediomundo, en diciembre de 1978:

No quise ver, no quise entender ni enterarme. Ya al final de la tarde vino Luisito a buscarme, fuimos a comprar cigarrillos y estuvimos sentados en el cordón de la vereda, en la esquina de Durazno, viendo salir los últimos ómnibus, la gente llorando, gente pobre abandonando sus pocas cosas porque no se podía con todo. Recién ese día, creo, aunque ya tenía más de veinte años me di cuenta que mi infancia había terminado hacía mucho rato y de que nada volvería a ser nunca como había sido (Barrubia, 2019, p. 230).

Este evento sitúa al relato en lo que Rita Segato (2007) ha llamado proceso de globalización, es uno de los operativos llevado a cabo por la dictadura, redireccionar lo local y particular, quitarle su espacio y otorgarle un espacio restrictivo dentro del sistema globalizado. El Estado, siguiendo el razonamiento de Segato está —a través de este acto— administrando la etnicidad. Si el Barrio Sur y los conventillos eran el territorio histórico de los negros, ese emplazamiento no aislaba al grupo, en cierta medida le daba fuerza, puesto que contribuía a su unidad. La dispersión y el realojamiento en barrios periféricos, formando asentamientos marginales, fue una gran obra de creación de otredad, una frontera trazada con alevosía por el Estado, en la que la nación (es decir organizaciones sociales, algunos sectores de la sociedad) estuvo ausente. Se quitó a una población de su lugar de origen, el que ocupó tradicionalmente. La estrategia de la dictadura militar fue intentar cambiar los símbolos, borrar identidades, invisibilizar. Esta rotura en el espíritu se traduce en el sonido también, «sonaba triste», cruzado, como con miedo.

Esa política racista de la dictadura de la que tan poco se habla. Un intento sostenido de quebrar, de sacar a los negros del mundo, de que desaparecieran en la masa de silencio. Echaron a la gente, separaron a las familias, los volvieron a despojar, después de dos siglos de rejuntrar los pedazos (Barrubia, 2019, p. 170).

Pero la intención de borramiento de la historia no se concretó, los tambores siguen sonando, a un pueblo que llegó sin nada, nada le pueden sacar.

Una nueva cadena de significantes traza familiaridades en la novela, una vez roto el candombe y rotos todos los grupos minoritarios y de resistencia en la sociedad, se comienzan a establecer redes. El texto se emparenta con el lenguaje de los pescadores, la relación es la red, el tejido social, el movimiento que se une invisiblemente «cada uno se había quedado con su aguja de pescador en el bolsillo». La locación es la rambla, los hilos son los lazos, los afectos. La imagen de los pescadores permite la identificación con Luisito, el amigo del narrador, cuyo padre pescador es quien lo introduce en el mundo del candombe. Este vecino y su familia que lo apadrina, le da un lugar y un grupo al que pertenecer. La referencia a los pescadores muestra que esta historia dará un lugar fundamental a los actores desplazados, invisibles: los jornaleros, proletarios, pertenecientes a la clase más baja, que es —como se ha dicho— el lugar de donde provienen muchas veces los personajes de Barrubia.

Dentro de este grupo de alteridades minoritarias, el narrador encuentra su lugar en el mundo, es admitido el niño sin padre, es invitado a la fiesta tradicional. Esta red que es el Barrio Sur, en el texto establece una forma de resistencia basada en la solidaridad y el cuidado, la comunidad que lo recibe rompe con la carrera individualista modernizadora: «El candombe me hizo la vida. No solo porque fue a lo que me dediqué. También porque me enseñó a estar con otros, a sentirme parte de algo» (Barrubia, 2019, pp. 199-200).

El crecimiento del Pálido y su ubicación en el mundo adulto se dan a partir de este sostén que, al tiempo que lo abraza, lo impulsa a mantenerse. Su desarrollo está asociado al tambor. El colectivo lo recibe y el niño blanco se vuelve testigo privilegiado de ese mundo negro. Si como sostiene Aníbal Quijano (2000), la raza es una estructura cognitiva que se aprende y se reproduce, podemos afirmar que el Pálido ha aprendido a ser

negro. Con su entrada en el mundo tamborero se da también el ingreso al alcohol, las mujeres, la música. Con los negros aprende a tocar el tambor, pero también a ser parte de un ritual que subvierte las posesiones: «Quien sabe si alguien es parte del candombe o el candombe es parte de nosotros» (Barrubia, 2019, p. 236). En esta etapa de crecimiento aparece la mención a las primeras figuras de peso, referente musical de la comunidad negra, y personaje histórico y simbólico por su vida y las condiciones de su muerte: Jorginho Gularte. La referencia a Jorginho se justifica en su calidad de músico, sin mencionar ningún otro elemento. Los valores, la humildad y el dominio del arte se unen en este personaje. Otra de las injusticias cometidas en la dictadura es también no haber dejado desarrollarse a un músico excepcional y haber privado a toda una sociedad la posibilidad de escucharlo masivamente. Se lo destaca por su aire distinto, su manera de sonar, teniendo tan solo al barrio como escenario. También al mencionar a Jorginho es que se da el conocimiento del apodo del narrador, el Pálido, nombre que refleja que la identidad del personaje está dada desde su lugar en el grupo racial: el pálido es el menos negro, el más blanco de los negros. La nominación lo incluye dentro del grupo a la vez que marca su lugar de exclusión.

Los años postdictadura también son percibidos desde el punto de vista de la música como un momento de mezcla, fusión y riqueza cultural: «Mi generación le hizo algo a la música uruguaya. Agarró todos los colores y los entreveró hasta convertirlos en una bola de plastilina color tierra que ya nunca más pudo separarse» (Barrubia, 2019, p. 25). La visión predominante es poscolonialista el narrador tiene una posición optimista respecto a las mezclas culturales, celebra el fin de la división entre grupos y cómo esto contribuye a la formación de una nueva identidad, en una nación que se autopercibía mayoritariamente blanca. Los tambores de los negros empiezan a mezclarse con otros estilos: el jazz y el candombe beat. Jorginho viene a representar el mestizaje cultural, la fusión de lo heredado con lo aprendido, hay una defensa de la hibridación cultural, se sostiene la vivencia de saberse en un país que es mezcla y, por ende, se cae la idea de dominio de una raza o expresión artística sobre otra. La revolución llevada a cabo por Jorginho Gularte en solitario fue la primera de una serie que afectó al campo cultural y musical. En la clandestinidad, prácticamente soterrado, ese músico hacía pruebas que cambiarían el rumbo de la música y entonces el de la cultura de un país y una raza. Este libro es, en cierta forma, un testimonio de esos cambios. El lugar que ocupa Jorginho en la resistencia es invisible pero imprescindible. Este libro es también un homenaje a Jorginho y a toda la gente que «cambió las reglas del juego».

Luego del desalojo del Mediomundo, en la novela se emplea la metáfora de la semilla para indicar que el silencio y la invisibilización que se buscó imponer a la cultura y a la raza negra funcionó como una forma de dispersión, que multiplicó el candombe, la cultura negra se expandió, trasladándose a distintos grupos, asociándose a otras minorías. A las comparsas se les había quitado el desfile por Isla de Flores, la calle histórica, aplicando otra forma de violencia simbólica y se hacían ahora en 18 de Julio, intentando tal vez dar un lugar central, reubicando y haciendo un uso perverso del poder. La novela describe un acontecimiento que es el punto más alto climáticamente en cuanto a imagen de resistencia: las comparsas vuelven a juntarse en Isla de Flores, de manera espontánea. Los tambores suenan y la gente baila, todo el barrio suena, la narración cobra dinamismo, hay movimiento, se habla de euforia y rebeldía, incluso se mencionan a figuras icónicas como Rosa Luna. En el relato comienzan a aparecer los antagonistas, camionetas, palos, milicos. Los militares arremeten contra todo, sin códigos golpean a mujeres, niños, ancianos, la multitud se organiza y tira bloques de cemento; «y los tambores apretados para no dejarlos pasar, tocando el se va a acabar hasta sangrar las manos» (Barrubia, 2019, p.171). En la narración de este enfrentamiento se observa la lucha a través de significantes, como en una gran masa amorfa, digna de batalla campal, el baile y los cuerpos se enfrentan a los uniformes, los caballos a los tambores, el texto se vuelve polifónico, los cantos se mezclan con los golpes y las palabras del narrador. A pesar de que esa noche varias personas terminan presas, el sentimiento del narrador es de esperanza, de que igual se podía vencer a la dictadura, los negros lo hicieron.

Quisiera cerrar este trabajo subrayando una idea de Bolívar Echevarría, quien afirma que las identidades tradicionales tienen un origen que se «hunde en la noche de los tiempos», es inalterable, resistiendo incluso la prepotencia conquistadora y los tiempos de penuria en los que debe someterse a otras identidades «transformada, reaparecería siempre». Así, en *Rompe la quietud* hemos observado cómo la negritud aparece vinculada a una forma de resistencia que, si bien se opone a la idea de blanquitud modernizadora y funcional al capitalismo, también tuvo un rol importante de lucha ante la última dictadura. Esta personalidad de la raza negra en el Uruguay de fin de siglo XX despierta en el narrador un deseo de pertenencia que lo lleva a renegar de su condición de blanco, al tiempo que lo hace reflexionar sobre su lugar y el lugar de su generación en la cultura.

La novela rompe con los paradigmas establecidos en cuanto al lugar que ocupan los negros en la literatura uruguaya, esta ruptura sin duda está vinculada al proyecto artístico de Barrubia, como autora que elige lugares de enunciación y personajes que se salen de las clasificaciones, habitando espacios discursivos poco explorados.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1994). *La balsa de la Medusa*. Montevideo: Trilce.
- Barrubia, L. (2019). *Rompe la quietud*. Montevideo: Criatura Editora.
- Bhabha, H. K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial
- Bravo, L. (2007). Huérfanos, iconoclastas, plurales: la generación poética uruguaya del 80. *Fornix*, (5-6), 105-120.
- Echeverría, B (2007). Imágenes de la blanquitud. En Lizarazo, D. (coord.), *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. Disponible en <https://introconquista.files.wordpress.com/2019/09/echeverrc3ada-imagenes-de-la-blanquitud.pdf>
- Echeverría, B. (2018). Blanquitud: Consideraciones sobre el racismo como un fenómeno específicamente moderno. En *Racismo y blanquitud* (pp. 5-18). Ciudad de México: Zineditorial. Disponible en https://zineditorial.files.wordpress.com/2018/08/bolivar_zineditorial_lectura.pdf
- García, C. (2012). Modernidad y blanquitud de Bolívar Echeverría. *Revista Mexicana de Orientación Educativa*, 9(22), 64-65. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-75272012000100012&lng=pt&tlng=es.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Génesis de cronista: Patricia Nieto, recorrido de memoria¹

Sandra Argenis Franco Ceferino

Servicio de Educación Pública de Medellín | Universidad de La Plata

Recibido: 26/10/2023

Aprobado: 09/11/2023

Resumen

La escritora colombiana Patricia Nieto, periodista y cronista comprometida con la memoria de su país, forja una sólida reflexión a favor de la identidad apoyada en la crónica como texto versátil, capaz de hilar el pasado con el presente y de albergar opiniones y puntos de vista de quien escribe. Con este artículo pretendo una aproximación a los comienzos creativos de una cronista que conjuga el talento innato, necesario para indagar la realidad, con la base formativa cimentada en la experiencia inherente a su desempeño como periodista. Se destaca al titular sus textos, punto de partida para atraer la atención del lector y se afina al recuerdo como insumo para rescatar el ayer y pensar sus huellas en el presente.

Palabras clave: crónica; memoria; identidad; titular; recuerdo.

Genesis of chronicler: Patricia Nieto, journey of memory

Abstract

Colombian writer Patricia Nieto, journalist and chronicler committed to the memory of her country, forges a solid reflection in favor of the identity supported by the chronicle as a versatile text capable of weaving the past with the present and housing opinions and points of view of who writes. With this article, I intend to address the creative beginnings of a chronicler who combines the innate talent, necessary to investigate reality, with the formative base founded on the experience inherent to her performance as a journalist. In her headlines, her texts stand out as a starting point to draw the reader's attention to memory as an input to rescue its past and think about its traces in the present.

Keywords: chronicle; memory; identity; headline; memory.

Buscar un tema de investigación para la construcción de mi tesis doctoral en letras ha implicado sondear la inmensidad literaria que baña nuestras naciones. Consideré pertinente anclar mis estudios sobre dos categorías para apuntar a mi objetivo general, relacionado con la valoración de la literatura como vehículo de identidad y memoria. La primera de ellas: Colombia, el país del cual soy oriunda y tan necesitado de resarcirse, mediante procesos de construcción o reconstrucción de identidad deformados por los efectos de la violencia y por el terror infundido por los actores armados, que pretenden sembrar su poder sobre los ríos de sangre que se riegan por todo el territorio. Quise formular una tesis que me permitiera ahondar en mi propia condición de colombiana a fin de reflexionar, teorizar y difundir una obra o producción literaria reciente y de calidad insos-

¹ Este artículo forma parte de una investigación más amplia que estoy desarrollando en la Universidad Nacional de La Plata, en la carrera de Doctorado en Letras, en el marco del convenio CEDALC para doctorandos de Colombia.

pechada. La otra categoría que quería que atravesara mi investigación es la voz femenina: la escritura y perspectiva de una mujer comprometida con la memoria, la identidad y los procesos de restauración de derechos.

Por esta ruta empezaron a aparecer nombres de potentes escritoras escalando la cumbre del reconocimiento nacional e internacional, entre los nubarrones del machismo imperante en la élite hegemónica de un país muy arraigado a las tradicionales firmas editoriales y abolengos letrados. La lectura intensa e intensiva me condujo a Patricia Nieto, periodista y cronista antioqueña, quien forja su estatus de escritora a pie, entre la población vulnerable, aquella que es ajena a la farándula, sin incidencia política, pero protagonista de historias acalladas con balas, desplazamientos forzosos, secuestros, extorsiones. Historias minimizadas por el Estado con el argumento de salvaguardar la calma y evitar una estampida de pánico. Historias precisas y dignas de ser enaltecidas a través de la crónica literaria. Busqué, entonces, identificar una línea de tiempo capaz de visualizar el origen y el proceso escritural de la cronista.

Propongo a través de estas líneas un acercamiento a esta notable escritora, con el foco puesto en su fase inicial, pues resultan reveladoras sus primeras puntadas, tan finas como la meritoria obra que continúa perfeccionando con su pluma, hurgando la cotidianidad, muchas veces desapercibida por el convulsionado mundo de la información.

Patricia Nieto: La periodista que se hace cronista

Gloria Patricia Nieto nació en Sonsón (Antioquia) el 8 de setiembre de 1968. Se graduó como comunicadora social en la Universidad de Antioquia (1990) y se especializó en literatura latinoamericana en la Universidad de Medellín (1992), formación que le permite hallar en las herramientas literarias la clave de escritura para trasegar entre la realidad, la memoria y el dolor condensados en una noticia o reportaje.² Cursó una maestría en ciencias políticas y construyó una tesis meritoria dedicada al tema del desplazamiento armado en Colombia (1998). Obtiene el título de Doctorado en Comunicación (2014) en la Universidad Nacional de la Plata (Argentina) con la tesis *Relatos autobiográficos del conflicto armado en Colombia. El caso reciente de la ciudad de Medellín*.



Fig. 1. Patricia Nieto

La trayectoria académica de Nieto se fortalece por su desempeño como profesora de comunicación social y periodismo de la Universidad de Antioquia. Ha procurado que sus estudiantes descubran el potencial del reportaje y la crónica como géneros propicios para palpar las historias de los «otros». Cultiva la escucha

² Con la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano cursa Técnicas del Reportaje (1996) como incentivo para indagar sobre los modos de ser periodista y asiste a un curso dedicado a La crónica, un género Latinoamericano (2001). Además, ingresa al Instituto de Estudios Políticos y logra acercarse al problema incesante de una violencia que desperdiga víctimas sin compasión.

con la convicción de la verdad y del respeto, infalibles principios para comprender los dramas del sufrimiento sin añadiduras.

Desde 1996 afina el rol investigativo,³ confiada en la fuerza de la palabra y en la responsabilidad de la comunicación en los procesos informativos y publica *El sudor de tu frente* (1998), obra que devela los rostros y los roles de distintos trabajadores que constituyen un colectivo estigmatizado de homogéneo y servil.

La creciente y cada vez más reconocida producción textual de Nieto se remonta a sus inicios en el periódico *El Mundo* (1990-1993), en el que se desempeñó a cargo de la redacción y edición de los textos a publicar, y en *La Hoja de Medellín* (1993-1996), cuya participación le ofreció un panorama sobre el que descubre la urgencia de escribir y confirma que la crónica, como género que se extralimita,⁴ resulta una herramienta eficaz, pues ante realidades desbordantes, queda el espesor de la palabra capaz de abrir dimensiones de significación que trascienden el umbral de la información y se convierte en contenedor de la memoria, de la verdad y en aliento para sanar las heridas de las víctimas, invisibilizadas por el estallido de los golpes incesantes de desplazamientos forzados, discriminaciones violentas, desarraigos y la impotencia silente cuando los pueblos se diezman a manos de un conflicto equívoco, alimentado por la ambición de distintos grupos armados y ante la impavidez del Estado colombiano.

Por el vínculo con la Alcaldía de Medellín crece su compromiso social tras liderar un colectivo enfocado en la localización, atención y escucha de las víctimas del conflicto armado en Antioquia, a través de talleres interdisciplinarios que le permitieron tejer antologías de una memoria herida, concretamente en las siguientes obras: *Jamás olvidaré tu nombre* (2006), *El cielo no me abandona* (2007), *Me gustaba mucho tu sonrisa* (2007), *Donde pisé aún crece la hierba* (2010), *Relatos de una cierta mirada. El acontecimiento, la fotografía y el sentido* (2011) y *Medellín en primavera: la transformación de la ciudad en nueve reportajes* (2011).

La capacidad de observación de Nieto y su celo por una escritura fidedigna, resultante de procesos investigativos documentados con tino, la han comprometido con su objeto de estudio: las víctimas de diversas violencias estatales y paramilitares; por esta línea, el Fondo Editorial Universidad de Antioquia le publica *Llanto en el paraíso. Crónicas de la guerra en Colombia* (2008) y la editorial Fundación Social Friedrich Ebert Stiftung la obra *Tácticas y estrategias para contar: historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia* (2010).

Su halo cronista se irradia y se engrosan sus líneas de memoria, a tal punto que, para el año 2012, publica *Los escogidos*, obra que presenta un conjunto de crónicas centradas en el fenómeno de los NN (muertos no identificados), por lo general, rescatados del río Magdalena a la altura de Puerto Berrío (Antioquia) y que refleja el fenómeno de los desaparecidos, condición multiplicada por el conflicto armado colombiano. Sílabas Editores impulsa este trabajo que se posiciona con éxito y en 2015 el compromiso de edición lo lidera la editorial Universidad de Antioquia. En 2018 se incluye en la colección Ficciones Reales, de Marea Editorial (Argentina), y para 2020, La Caja Books, con ayuda del Gobierno de España, edita de nuevo la obra, cuya notable recepción internacional se debe a la agudeza, sensibilidad y acierto con los que se asume la particularidad de ciertas historias, capaces de soportar los sentimientos y experiencias de una comunidad abrigada por el dolor y la impotencia que envuelven a las víctimas y a los testigos del conflicto armado colombiano. En la actualidad, suma siete ediciones, una de ellas en polaco.

Estudiar la producción escritural de Nieto exige ordenar el acceso a su obra, por lo que estructuro tres momentos centrales: el primero (sintetizado en este escrito) lo dedico a la búsqueda de sus primeros textos publicados, identificando su crecimiento como cronista en la revista *La Hoja de Medellín*. Estas crónicas descubren la óptica sensible de su pluma al acercarse a la gente que transita sin notoriedad; oír y transmitir sus voces son incentivo para hilar historias capaces de atravesar el papel y las mentes de múltiples lectores. El segundo momento corresponde al análisis de su obra culmen: *Los escogidos* (2012), con la intención de validar el compromiso vital de hacer memoria y de extender su abanico literario sobre algunas realidades de violencia que consumen al pueblo colombiano. Finalmente, me ocupo de la experticia de una cronista que se gana la confianza de cientos de víctimas, convencida del valor y el efecto de la escucha, que publica varias obras provenientes de la conjugación de voces de los colectivos dedicados a la reivindicación de comunidades vulneradas mediante un proceso que implica el rescate de recuerdos, la narración oral de testimonios y la construcción de la crónica como confrontación con el pasado, el dolor y la esperanza.

³ Entre 1997 y 1998 asume el cargo de investigadora en la Escuela Nacional Sindical.

⁴ Específicamente la crónica es un subgénero que se extralimita en el sentido de su amplitud híbrida, capaz de soportar variados pisos narrativos sobre los cuales se pasean diversas dimensiones de lo real con el fino tinte de la ficción. Ampliar en Koller, S. (2018). Otros relatos del mundo. Los nuevos cronistas latinoamericanos. *Mutatis mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 11(2), 458-466. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499273787009>

Primeras publicaciones de Patricia Nieto en *La Hoja de Medellín*

Vale la pena identificar la intención y proyección de la revista *La Hoja de Medellín*, a cuyo equipo se une Nieto al inicio de su carrera como periodista, para comprender el contexto en el que se gesta su crónica.

La Hoja de Medellín nace en agosto de 1992 siendo propiedad de Vía Comunicaciones, circula durante quince años y cierra su emisión publicando la antología *Ciudad Vivida*, que recoge lo mejor de sus entregas mensuales a través del Fondo Editorial Universidad EAFIT, ratificando la intención recta de sus fundadores, como lo afirma Ximena Forero Arango (2016) en su artículo «*La Hoja de Medellín* y su influencia en el periodismo local y el ejercicio de la ciudadanía»:

Desde su primer editorial se autodefinió como una opción periodística, que proponía nuevos temas y nuevas visiones de la ciudad a partir de una agenda propia sobre Medellín desde la historia, la cultura, las tradiciones, los personajes, la economía, las obras públicas, pero, sobre todo, desde la gente común, con secciones como: «El futuro lo construyen las personas» (p. 39).

Héctor Rincón (director) y Ana María Cano (editora) emprenden un proyecto periodístico con conciencia ciudadana y sentido de pertenencia a Medellín, con el objetivo de superar la estigmatización que sufre la región por cuenta de los imaginarios del narcotráfico. Medellín es rica en dinámicas sociales, potente en la calidad de sus habitantes, pero se invisibiliza por la rimbombancia del dinero fácil y la cultura mafiosa de unos pocos adjudicada a todos. Explica Forero Arango (2016):

La Hoja quiso recuperar la visión tradicional de Medellín como ejemplo de progreso, que se había perdido tras la época en que Pablo Escobar convirtió a la ciudad en el apellido de su cartel de narcotráfico. Esa coyuntura histórica influyó para que uno de los objetivos de la revista *La Hoja* fuera recuperar la identidad de la ciudad y sus habitantes, más allá de las noticias de violencia que se tomaron a todos los medios de comunicación a principios de los años noventa (p. 44).

Con este ímpetu, *La Hoja* se circunscribe a la franja de lo local, adueñada de un discurso que expone la preocupación por una ciudad urgida por expresarse y verse reflejada en los medios de comunicación, no por las ventanas del crimen, sino por las voces e imágenes de quienes sueñan, encarnan y promueven una ciudadanía auténtica y enaltecida por la pujanza atribuida desde antaño a la región antioqueña. Desde el poder que se les confiere a las letras, los editores de la revista promueven la construcción de una comunidad de lectores y de ciudadanos comprometidos con el progreso y el bienestar de la ciudad, como estrategia para contrarrestar el estigma de la violencia. La audiencia ideada por la revista corresponde a «profesionales o empresarios inteligentes, que cuestionan la realidad y están dedicados a generar cambios en su entorno a partir de su vida diaria» (Forero Arango, 2016, p. 50).

Máxime, se desbordan las expectativas, pues abundan lectores, sin distinción de clase social, que sienten la ciudad como propia y, por tanto, buscan ideas e incentivos para robustecer la esperanza que los faculte para construir la ciudad que anhelan. Continúa Forero Arango:

Héctor Rincón y Ana María Cano se dieron cuenta, a través de una encuesta, de que los lectores de *La Hoja* eran hombres y mujeres que participaban e influían en la ciudad, muchos de ellos dirigentes políticos o empresariales, pero otros anónimos. Eso sí, con una característica común: la de excelentes lectores y escritores (2016, p. 50).

A este ambiente periodístico se suma Nieto. Su perspectiva, que apunta a la construcción de la ciudad con la fuerza de la palabra, comienza a agudizarse. Su despliegue en el equipo de redacción permitió afinar su narrativa y explorar la crónica como posibilidad de trazar realidades (aún vigentes) con tinte literario.

La Hoja de Medellín representó la mejor escuela para el proyecto creador de Nieto.⁵ Pudo escribir con libertad y en nombre propio; además, visualizarse como escritora genuina y gracias a su apuesta firme por la verdad logró capturar voces acalladas, percibir matices, develar omisiones, interpretar los quiebres en las líneas

⁵ Según Julio Ramos, algunos cronistas nacen del periodismo, tal es el caso de Rubén Darío, quien a finales de la década de 1880 en la sala de redacción del periódico *La Nación* de Buenos Aires encuentra su primer laboratorio de escritura y su primer vínculo con un público lector más amplio (2021, p. 168).

de tiempo y hasta lo inverosímil. Se hace cronista a través de la escucha, el discernimiento y la construcción literaria de los acontecimientos cotidianos opacados por la impronta del narcotráfico, que crecía veloz como la ciudad que laceraba.

Vale preguntarse: ¿a qué lector impacta Nieto en su primera etapa como cronista? La respuesta coincide con la visión del receptor ideal que se traza *La Hoja* como proyecto de la prensa no convencional, interesado en el acontecer local, anhela un lector crítico, con injerencia ciudadana, amante de lo propio y de lo otro que le permite dimensionar su propia realidad, iluminada por las letras que informan y forman criterio. No se trata de un ideal populista ni descabellado, es una propuesta seria que fomenta el hábito lector, a tal punto, que logra solventarse financieramente, agrupar un significativo número de suscriptores y lanzar un semanario titulado *La Hoja Metro*⁶ en marzo de 1996.

Las crónicas de Nieto expuestas en *La Hoja* resultan de un proceso investigativo riguroso que va más allá del sentido técnico. Su objeto de investigación, generalmente, ocupa el campo de lo intangible al documentar realidades locales que implican reconocer lo vital y lo trivial, y esta distinción requiere abordar testimonios y acoger a los testigos como fragmentos de memoria, veracidad o pista que posibilite anclar cada relato a una línea de tiempo y a un contexto que aporte credibilidad.

Quiero señalar la génesis de la crónica de Nieto resaltando dos tópicos que caracterizan su producción escrita. Uno de ellos corresponde a los titulares y respectivos copetes, que superan la exigencia impuesta por la estructura periodística y se bañan del ingenio literario como garantes de la atracción de lectores. El otro es el recuerdo como fuente y recurso óptimo de acceso al pasado e hilo contextual de la crónica, vínculo primordial con la memoria que a posteridad hará parte del compromiso escritural de Nieto.

La virtud del titular: síntesis y vínculo con el lector⁷

La apreciación de titulares y copetes identifica el estilo conciso que Nieto imprime al nombrar cada objeto o temática en sus crónicas. A partir de un sintagma nominal simple, se focaliza la problemática o el personaje abordado, por lo general, cotidiano. Esto provoca una detención sobre lo desapercibido. En el artículo «El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época», Andrés Puerta asegura: «La crónica y el periodismo, en general, sirven para dejar testimonio de la época en la que se escriben. La escritura permite que esa huella se conserve, que no sea una sustancia etérea que puede evaporarse» (2011, p. 55), y en observancia a esta premisa, un barrio, un pueblo, un salón, anclados a significaciones populares cobran, a la altura de la narración, la riqueza del detalle que los hará sobresalir y ratificar el poder que la crónica les confiere. A continuación, presento dos titulares con sus copetes correspondientes a crónicas de la autora publicadas en *La Hoja*.

«El oro es triste»⁸

«Las desdichas de Tarazá, un pueblo que creyó que todo lo que brillaba era oro. Perdió sus tierras y su rumbo y se quedó con todos los problemas del mundo.»

Nieto propone titulares breves que caben en el imaginario de un amplio número de lectores, acompañados de copetes explicativos e inquietantes, en los que reside la carga literaria y la apreciación de la cronista. «El oro es triste» es una afirmación llamativa porque, a los ojos de la humanidad, y en especial de los latinoamericanos, el oro representa poder y solución financiera. Se construye mediante un oxímoron que moviliza la idea proliferada de riqueza igual felicidad y cuestiona los crueles procedimientos de la explotación minera, insinuados en el copete cuando alude a las desdichas del pueblo, sus pérdidas y problemas. Los contrastes que se intuyen a partir del paratexto exponen las razones de la tristeza que desvanece el brillo nacido del oro.

⁶ Según se publica en la edición n.º 52, a razón de celebrar su primer año de emisión: su interés es «hacer un periodismo que instruya, que se pueda leer, del que queden conocimientos» (1996, p. 9).

⁷ El formato periodístico impera en estas crónicas fundantes de Nieto, por eso cada titular está acompañado por su respectivo copete, con el fin de condensar la temática central de la crónica y atraer la atención del lector. Me sirvo de él para dimensionar la temática trabajada por la autora y apoyar el análisis que se propone sobre esta etapa inicial de la cronista.

⁸ Nieto, P. (1994a). El oro es triste. *La Hoja de Medellín*, (19), 26-28.

«La Remington»⁹

«Hace 80 años, cuando se fundó, a las mujeres se les abrió la vida. Y a la ciudad una escuela que es como una marca, que es como una vida.»

El titular «La Remington»¹⁰ refiere a una reconocida escuela técnica que nace y se consolida en la ciudad de Medellín. A lo largo del copete, se marca una línea de tiempo a favor de la población femenina que, accediendo a la educación, aprovecha la apertura profesional y se dignifica de la mano de la Escuela Remington. Resalta Nieto (1995a): «Sueñan con ser ejecutivas las chicas de vestidos a la media pierna y tenis pisa-huevo que hablan inglés y manejan máquinas electrónicas mirando al frente con los ojos como perdidos» (p. 12). Metas que concuerdan con la promesa reiterada de sus maestros fundadores, replica: «La taquigrafía hará independiente a la mujer antioqueña» (Nieto, 1995a, p. 13).

El formato periodístico fijado para atraer lectores exige ingenio al momento de redactar los titulares y copetes. Nieto aprovecha la funcionalidad de estos en sus crónicas, aunada a la virtud que ostenta el eslogan en la publicidad, puesto que, al lucir claros y sugestivos, logra que su carga semántica incida en la apreciación del lector, que decidirá comprometerse con la lectura a cabalidad. Más allá de esta intención superficial, el acierto del titular es la puerta de acceso a la memoria que yace tras las líneas de lo escrito. Nieto abre panorámicas a las expectativas de los lectores y brinda indicios, datos contextuales, información condensada que seguidamente cada crónica despliega, con el afán de acercarnos a distintas aristas de la identidad antioqueña.¹¹

Crónica y memoria: el tópico del recuerdo en crónicas de Patricia Nieto

Se reconocen varias estrategias eficaces para ensamblar la narración e impregnar de nostalgia aquellas crónicas alimentadas, en mayor medida, por la oralidad. En el caso de Nieto cito el recuerdo, reiterado recurso, fuente de información y canal de algunas voces de los personajes que enriquecen el presente de la enunciación con la evocación. La mirada hacia atrás es una manera de acercarse a la sensibilidad del otro, generar empatía y conciencia social, porque permite entender cómo el pasado no se borra, no se puede ignorar, hace parte de lo que somos, y ese ejercicio de recapitulación funge como reflexión a favor de la identidad.

En clave del periodismo investigativo, los conceptos de memoria y recuerdo expuestos en *Pistas para narrar la memoria: periodismo que reconstruye las verdades*, de Cardona et al. (2016), se consideran fuente obligada y oasis de respuestas provenientes de las huellas que, desde el ayer, ayudan a esclarecer el sentido del presente o dar luces para la construcción de un futuro más libre, sano y capaz de ofrecer equilibrio social y personal. Siguiendo esta línea, Nieto no escatima sus esfuerzos: observa, viaja, conversa, interroga, escucha y escribe con diligencia y sin afán, es decir, con la impronta del cronista, altamente sensible a su entorno y rumiante de recuerdos.

Considero que la autora coincide con el compromiso notarial de verificar la verdad y rescatar la memoria como primer paso para la reconciliación con el pasado, el reconocimiento de los ancestros y la obligada labor de aliviar las heridas de la violencia sufridas a granel por la población colombiana:

Que sea el momento de que los lugares comunes a los que tanto tememos los periodistas a la hora de titular o de narrar sirvan para poder hacer memoria, para ir a esos lugares comunes de la violencia en Colombia y desde la reconstrucción de la historia hacer la labor de notarios y verificar (Ramírez, 2016, p. 18).

⁹ Nieto, P. (1995a). La Remington. *La Hoja de Medellín*, (31), 12-15.

¹⁰ En el cuerpo de la crónica se aclara que el nombre Remington es elegido por el señor Vásquez simplemente por ser esta la marca de las primeras máquinas de escribir con las cuales asume la misión educativa que inspira su iniciativa de negocio: «Gustavo Vásquez colgó el letrero de la Escuela Remington, llamada así porque las diez máquinas que le compró a la Sociedad de Mejoras Públicas por 385 pesos oro llevaba esa marca» (Nieto, 1995a, p. 12). Es probable que la reiteración de una marca respetada y asociada a la calidad despierte confianza en la clientela interesada en novedosos aprendizajes para la época, como lo fueron la taquigrafía, mecanografía, mantenimiento de la máquina de escribir, entre otros oficios que tomaban auge en las ciudades.

¹¹ Nieto maneja con acierto titulares y copetes, el estudio de estos conviene para valorar su estilo y sello escritural. Pero me interesa más profundizar en el tópico del recuerdo por el peso de su significación en relación con un punto clave de su obra: la memoria.



Fig. 2. *La Hoja de Medellín*

El rol del cronista equiparado al del notario es llamativo, en tanto este último es una autoridad civil que da fe de las condiciones legales de los grupos humanos con métodos exhaustivos, asertivos y respetados por la sociedad. Se encuentra en Nieto la potestad del notario, que se cerciora meticulosamente de la realidad que percibe y se hace eco de la angustia, el dolor y la impotencia de algunos personajes de la sociedad civil, acallados por la indiferencia de los más poderosos.

Es importante comprender la relevancia y el uso del recuerdo en la misión de construcción de memoria, como lo plantea Todorov (2010) en su texto *La memoria amenazada*: «La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, este hará del pasado el uso que prefiera» (p. 8). Por esto la cronista escucha, recopila recuerdos y reconoce que

la operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte —y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública—, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección (Todorov, 2010, p. 11).

Y con el manto del respeto, Nieto aborda, desde la perspectiva de Todorov (2010), *el uso ejemplar*¹² del pasado, al que se accede por vía del recuerdo, acuñado por la noción de reconstrucción de Halbwachs (1995) en el capítulo «Memoria colectiva y memoria histórica»:

El recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados prestados al presente y preparada, además, por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores de donde la imagen de antaño ha salido ya muy alterada (p. 210).

¹² Todorov diferencia dos usos susceptibles con los que se puede abordar el pasado: «El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado» (2010, p. 12). Uso, por demás hiriente, que estanca toda posibilidad de reflexión. Mientras que «el uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro» (2010, p. 12). En este sentido, la cronista aprovecha los recuerdos de cada testigo para arraigar a su narrativa fragmentos de verdad a favor de la reivindicación. Para ampliar lo referido a estos usos ver *La memoria amenazada* (2010).

La cronista recolecta recuerdos que, por más disímiles que surjan, se prestan para hilar narraciones susceptibles de engrosar la memoria histórica, filigrana que exige escuchar, depurar y anclar los recuerdos como piezas fragmentadas al contexto de una narración vigente. Según Halbwachs (1995): «La memoria se enriquece así con esas aportaciones extrañas que, cuando se enraízan y encuentran su lugar, no se distinguen ya de los otros recuerdos» (p. 211). Es la cronista la encargada de enaltecerlos al plano de lo colectivo, de lo público y generar una mirada reflexiva de impacto al presente.

Propongo el análisis de tres crónicas de Nieto que permiten identificar en el detalle del recuerdo una fuente de gran valía, pues son ventanas de acceso a ese ayer que repercute hoy.

Medellín era una fiesta: recuerdo y parranda en «Con la manta en el hombro» (1993)

La crónica «Con la manta en el hombro» describe los escenarios festivos y de rumba en Medellín en la década de los setenta, la mirada retrospectiva abarca el recorrido físico y simbólico del impacto que estos lugares imponen en la ciudad, y lo que representan para la memoria de quienes participaron en esos eventos. Se devela el protagonismo de la parranda y la vida nocturna entregada al disfrute social, rodeada de licor y música. Son reiteradas las citas correspondientes a las voces de algunos personajes que evocan sus recuerdos, convertidos en el eslabón necesario para reconstruir la memoria colectiva de una ciudad a partir de referentes, prácticas y símbolos que intervienen el imaginario de identidad.

Nieto retoma algunos testimonios cimentados en el recuerdo como vía de acceso para comprender procesos que ya no son tangibles: «Hace solo veinte años —recuerda José Roberto Jaramillo— traer a los más cotizados desde cualquier país del mundo era muy sencillo. Yo mismo los buscaba por teléfono y viajaba hasta donde fuera necesario para cerrar el negocio» (Nieto, 1993, p. 13). En este caso, el recuerdo de un procedimiento empírico de negociación con los artistas invitados a los escenarios festivos de Medellín es el dato preciso que le permite a la autora, a través de la experiencia del testigo, explicar y describir ese ayer parrandero, cuya documentación fidedigna es escasa o inexistente.

Un recuerdo denota imprecisión, puede modificarse en el presente del relato por la distancia espacio-temporal o por el mismo modo como opera la memoria. No obstante, la conexión con los hechos coyunturales es innegable, confirma que la veracidad lo habita y, cuando perdura y coincide con otros, es insumo para la construcción de narrativas de memoria: «Según los difusos recuerdos de quienes pullaron la riña desde las barras —de eso hace ya 32 años— un insulto provocó la ira y el consecuente reto» (Nieto, 1993, p. 12). Nieto descubre, tras el velo del recuerdo, la causa de una antigua riña y sus consecuencias, y recrea la anécdota del duelo con la que se abre la crónica en mención. Esto nos lleva al borde imperceptible entre la realidad y la ficción, en tanto, la distancia entre el presente de la enunciación y el hecho recordado se ajustan a la huella que perdura, con incidencia alta de la imaginación. En el artículo: «La memoria como capacidad narrativa en los procesos de reconstrucción histórica», Maldonado et al. (2021) afirman:

La memoria es reflexión y por ende está supeditada a la capacidad narrativa del sujeto que recuerda. Cada recuerdo es una creación y por eso pende entre dos mundos: uno, el de la verdad objetual, fáctica de los hechos; el otro, hunde sus raíces en el fértil campo de la reminiscencia y la ficción (p. 278).

El interés por la construcción de un hilo narrativo histórico admite el recuerdo como nexo que corrobora las distintas voces de los relatos y lo afirma como recurso literario, con la potestad de matizar y recrear una vivencia cotidiana, en este caso, asociada a la vida citadina medellinense con respecto a la proliferación del ambiente de parranda.

«Que se recuerde pagaron 40 pesos por el derecho a ver Los Panchos¹³ y 200 pesos para bailar al ritmo de La Sonora»¹⁴ (Nieto, 1993, p. 13). Al son de la parranda se activan los recuerdos, la expresión impersonal que especifica los costos por el derecho de participación equivale, en una situación pragmática, a la chispa conversacional que enriquece algún recuerdo, sumado a otros que brotan de la memoria individual en un espontáneo proceso de reconstrucción del hecho histórico. Obsérvese también que el uso del modo subjuntivo sugiere una advertencia: *que se recuerde* implica omisión de datos o hechos y enfatiza un esfuerzo de la memoria por sacar a la luz información necesaria para afinar la narrativa. Se puede pensar que el sabor del recuerdo detona en el lector la añoranza, despierta el interés por el ayer ignorado o refugiado en el olvido y activa la curiosidad innata por aunar sus fragmentos, portadores de respuestas o claves para comprender y apreciar las tradiciones parranderas en el presente.

El recuerdo, alimento de Abriaquí en «Pueblo nadie» (1994)

La crónica «Pueblo nadie» esboza los detalles de Abriaquí, el municipio más pequeño de Antioquia, cuya población se diezma por el auge citadino. Las nuevas generaciones huyen de sus precarias calles y prominentes montañas dejando que la ganadería desplace la agricultura y que la industria acabe con sus bosques. Se ilustra también un pensamiento ancestral, contaminado de prejuicios y enriquecido por mitos e historias fabulosas. La autora luce su método descriptivo soportado por una línea de tiempo que ilustra con palabras el conglomerado mundo del pequeño pueblo, y se apoya en información documentada como fechas, nombres de lugares y apellidos de familias que le permiten desde el presente de la narración ir al pasado, al origen del pueblo y exponer a sus personajes ancestrales perpetuados a través del recuerdo.

En Abriaquí, el recuerdo es práctica cotidiana y colectiva de supervivencia: «Las vecinas empujan la puerta principal o aparecen por el solar y al lado de los fogones de carbón calientan los recuerdos y se adoban los chismes mañaneros» (Nieto, 1994b, p. 17). Calentar los recuerdos es resistir al olvido, aferrados al relato una y otra vez. En esta potente imagen, nacida de la práctica precaria de recordar, se ampara Nieto para cimentar su narración y cultivar en el lector la confianza en sus propios recuerdos, válidos y creíbles, piedra angular de su propia identidad histórica: «En el momento en que considera su pasado, el grupo siente claramente que ha seguido siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo» (Halbwachs, 1995, p. 218).

Nieto propone el estatus del recuerdo como criterio de verdad, es un bello gesto exponer los testimonios relacionados con los hechos centrales de las crónicas, más aún, validar los recuerdos personales y trasladarlos al recinto de lo colectivo (el texto escrito que se publica), como contribución al imaginario simbólico que se busca fortalecer en el proyecto de identidad cultural de la ciudad de Medellín y la región antioqueña. Esto se puede asimilar a lo que Roland Barthes (1987), en su obra *El susurro del lenguaje*, denomina «el prestigio del sucedió»,¹⁵ es decir, la estructura discursiva que busca develar la historia involucra marcadores (*sucedio* y sus equivalentes) que dan claridad y certeza sobre la realidad siempre distante; asimismo, considero que expresiones como *según los recuerdos*, *que se recuerde* y otras similares tienen como fin primordial crear el efecto de realidad y verdad, vitales para la esencia de la crónica.

El recuerdo también goza de un poder trascendental: «[...] monseñor Lucio María Pérez Aguirre “que estuvo aquí 51 años hasta que se murió en 1961” no ha podido morir del todo» (Nieto, 1994b, p. 17). Es decir, la imagen y acciones del personaje viven recreadas por las palabras en los relatos que protagoniza. Es el recuerdo un instrumento de acceso a la historia que empodera a quien lo alberga en su memoria:

¹³ En el imaginario popular se obvia la identidad del grupo musical, por lo que no se define. En un artículo titulado «La historia del último de Los Panchos, el rompecorazones que encantó a Rocío Jurado», Andrea M. Rosa del Pino aclara: «En 1944, los artistas Alfredo Gil, Chucho Navarro y Hernando Avilés formaron el trío Los Panchos en Nueva York. Los tres tocaban la guitarra y los tres tenían buenas voces, por lo que decidieron fundar un trío donde todos los integrantes fueran vocalistas y músicos». *El Mundo*, 3 de mayo de 2021. <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2021/05/03/608bf8b921efa034288b4611.html>

¹⁴ Humberto Vélez Colorado afirma en su artículo «Los 95 años con la Sonora Matancera» que, según Guinness, es la orquesta más antigua del planeta, «se fundó el 12 de enero de 1924, en Matanzas (Cuba), por iniciativa de Valentín Cané». *El Tiempo*, 18 de octubre 2019. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/los-95-anos-con-la-sonora-matancera-424674>

¹⁵ Según Barthes, prolifera el gusto por el efecto realidad y explica que este se acrecienta gracias al prestigio del *sucedio* evidenciado en «el desarrollo de géneros específicos como la novela realista, el diario íntimo, la literatura documental, el suceso, el museo histórico, la exposición de antigüedades, y sobre todo, el desarrollo masivo de la fotografía, cuyo único rasgo pertinente es precisamente el significar que el acontecimiento presentado ha tenido lugar realmente» (1987, p. 176).

Doña Oliva Zapata —una mamá capaz de contar la historia de Abriaquí desde 1940 cuando un alacrán la picó a la hora de hacer la Primera Comunión— resucita, cada vez que le da la gana, al Padre Pérez, único que alcanzó busto en la plaza al lado de Bolívar (Nieto, 1994b, p. 17).

Obsérvese dos detalles: la asociación semántica entre el poder del recuerdo y la significación de no morir, de resucitar, vínculo que otorga al relato la potestad de prevalecer la existencia de personajes o situaciones salvaguardadas en la memoria, merced a la voluntad de recordar: «Monseñor está vivo en el ritmo de su cantaleta, resucitado por los mayores, incapaces de pasar un día sin recordarlo» (Nieto, 1994b, p. 17). El otro es la sutil comparación que se sugiere entre contar la historia y el busto en la plaza, ambos entendidos como memoriales. No obstante, el busto, por su naturaleza estática, es limitado para activar la memoria e impactar la sensibilidad del interlocutor, mientras que la palabra viva, portavoz del recuerdo, puede remover sentimientos, propiciar estados de empatía o furor y facilitar el enlace con otros recuerdos, posible génesis de nuevas historias.

Rafael Quiroz, otro personaje de esta crónica, dedica parte de su tiempo a la predicación y se dibuja desde la perspectiva de Nieto como un ser capaz de reavivar, es decir, de recordar, aunque sea con su pequeña voz, cánticos sagrados: «El rayito de una linterna azul ilumina las letras de la Biblia de pasta roja y su vocecita débil resucita los versos de los salmos» (Nieto, 1994b, p. 17). Se infiere en este caso un juego inverso con respecto al recuerdo: la escritura condensa lo que se considera, desde algún canon, debe recordarse. El texto escrito protege la memoria a la espera de los lectores que la vivifican.

Luego, Nieto incorpora la historia de Andrés Ruiz, celador de Abriaquí, caracterizado como «amo y señor de las calles» (Nieto, 1994b, p. 17). Según el relato, los únicos inconvenientes que enfrentó en su labor de vigilancia fueron con brujas o entidades paranormales, «eso lo supo de oídas Roberto Cardona, tercera generación de la familia musical de Abriaquí» (Nieto, 1994b, p. 17). La cronista sabe que muchos relatos orales, como este, exponen las dinámicas culturales de los pueblos, pero se salvan solo a través de recuerdos, por lo que les halla, gracias a su capacidad escritural, recinto en la crónica, cimiento que funge como albacea de los recuerdos, pues siguiendo la reflexión que Halbwachs (1995) propone, la memoria colectiva tiende a desaparecer si solo se supedita a los recuerdos:

La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. No es por mala voluntad, antipatía, repulsión o indiferencia por lo que olvida tal cantidad de acontecimientos y personajes antiguos. Es porque los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido. Si la duración de la vida humana se doblara o triplicara, el campo de la memoria colectiva, medido en unidades de tiempo, sería mucho más extenso (p. 215).

El cierre del texto describe una imagen reveladora que condensa literariamente la implicación del recuerdo en la narrativa de Nieto, pues ella descubre que el aliento de vida de la población de Abriaquí se nutre de reminiscencias y de la imaginación, que recrea el tedio y el sopor de la realidad:

Antes de que la luz deje ver los picos de la Horqueta y Morro Gacho las ánimas vuelven a sus tumbas, los pastores al potrero y Juan Gabriel, con gorro que le tapa las orejas y casi que los ojos, vuelve a calentar su banca de madera y a vivir otro día al sabor de los recuerdos de arriería y de la embriaguez alucinante de tigres que se comen indios en el camino para Medellín, último remedio que se inventó para soportar el silencio de un pueblo frío y viejo que se está quedado solo (Nieto, 1994b, p. 18).

Los sabores del recuerdo como un modo de vida son una condición que engrosa la cotidianidad y, por tanto, son baluarte de la memoria, de la tradición, del equilibrio emocional y de la crónica como texto capaz de trazar líneas de tiempo significativas en el proceso de redescubrir la identidad cultural, valorar las raíces y comprender las dinámicas del presente, sin excluir la imaginación, ingrediente que baña el umbral del recuerdo y lo renueva.

Ola de suicidio, auge de depresión en «Epidemia depresiva» (1995)

En Guarne (Antioquia) se registra una ola de suicidio¹⁶ y se desata la angustia colectiva. La búsqueda de explicaciones conduce a comprender que el detonante es la depresión aunada a las incertidumbres económicas, a la pobre oferta sociocultural del municipio y a que sus habitantes suelen ahogarse en el alcoholismo, la drogadicción y la monotonía.

En la crónica «Epidemia depresiva»,¹⁷ Nieto se detiene en la descripción de cada víctima, expone detalles cotidianos que dejan percibir la impotencia y la vulnerabilidad del ser humano ante el flagelo de lo intangible que es la condición emocional, y siembra en el lector empatía al posibilitar la reflexión sobre una cuestión que afecta el entorno colombiano: la transformación y crecimiento ciudadano que apabullan a muchas zonas rurales, provocando aguda tristeza en los más jóvenes.

De nuevo, Nieto acoge el recuerdo como estrategia discursiva para dimensionar el problema focalizado. La crónica, de entrada, fija fecha y hora del hecho que inicia la secuencia de muertes por suicidio en Guarne, anclada indeleble en la memoria de la población, lo que permite intuir que el ejercicio de escritura de la cronista se fundamenta en la validación de los recuerdos venidos de distintas voces que han asistido a los acontecimientos:

A las tres de la mañana del miércoles 28 de junio, el inspector de policía atravesó la neblina que cubría el pueblo para llegar hasta el hospital. Esta vez, el nombre del muerto y los sucesos de los treinta y dos días siguientes se enquistaron en el recuerdo de los guarceños que de tiempo atrás intuían la tragedia (Nieto, 1995b, p. 40).

Nieto postula el recuerdo como garante de una realidad difícil de contextualizar porque los casos de suicidio distan entre sí, parecen acciones desligadas, pero que cobran sentido a partir de la pluma de una cronista que logra hilar finamente un texto incapaz de traicionar el recuerdo y muy potente para resarcir el dolor, equilibrar las emociones y facilitar la mirada al pasado desde nuevos ángulos. Cabe apreciar uno de los principios de la crónica a partir del modernismo en la obra *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* de Julio Ramos (2021):

Inventar la tradición, el origen, «recordar» el pasado de la ciudad, mediar entre la modernidad y las zonas excluidas y aplastadas por la misma: esa será una de las grandes estrategias de legitimación instituidas por la literatura moderna latinoamericana a partir de Martí (p. 188).

No bastan recuerdos fragmentados en memorias individuales, es fundamental articular las experiencias mediante la palabra, hallar sentido, orden, explicación a cada vivencia, por eso Nieto se posiciona desde el recuerdo de los testigos, siendo su misión recrear las conexiones lógicas y ofrecer las conjeturas que faciliten la apertura crítica sobre una problemática desdibujada y oscura por la fuerza de los prejuicios para hacer que la mirada de la comprensión supere los ojos del señalamiento.

Nieto evidencia que los recuerdos se activan en condiciones de alerta, cuando la memoria se esfuerza por hallar indicios, causas, razones que expliquen situaciones coyunturales, como cuando el miedo y la confusión ante los suicidios proliferados afanan los recuerdos:

Los hombres gastaban sus minutos en inútiles conversaciones para recordar los nombres de las cuatro mujeres que decidieron morir juntas en el Alto de la Virgen hace varios años. Los jóvenes comenzaron la mañana recordando al muchacho que se colgó de una cruz para ver a Dios (Nieto, 1995b, p. 41).

¹⁶ Además de los suicidios, es alarmante la cifra de intento de estos: «El médico Fernando Vélez lleva la estadística de 35 suicidas salvados de la muerte entre 1990 y 1994» (1995, p. 41).

¹⁷ El interés por indagar sobre las enigmáticas razones o condiciones del suicidio cuando se despliega a lo colectivo también lo expone Leila Guerriero (2006) en *Los suicidas del fin del mundo: crónica de un pueblo patagónico*, quien visita una pequeña localidad llamada Las Heras de la provincia de Santa Cruz, en la Patagonia, donde se reportaron cifras altísimas de suicidas jóvenes entre 1997 y 1999. Luego de entrevistar a la población afectada escribe, acercando al lector a desolación de una comunidad distante, marginada de las comodidades ciudadinas, envuelta en la monotonía, el desempleo y el olvido. No se halla explicación a esta realidad, pero sí se visibiliza una población necesitada de dinamismo y aliento de vida.

La memoria alberga un sinnúmero de recuerdos que enriquecen la oralidad cuando un hecho similar protagoniza el presente, posibilitando la operación hermenéutica¹⁸ como estrategia para asir lo incomprensible: el suicidio, episodio frecuente y cercano. Recordar opera como un mecanismo mental para refugiarse del presente que se intenta comprender. Recordar en voz alta y colectivamente es un modo de construir sentido, de afirmar una verdad o al menos de llegar a un consenso. En este caso, Nieto propone situaciones en las cuales los personajes comparten recuerdos desde los que se pueden asentar precedentes verosímiles de la problemática principal.

No pasa desapercibido Juan David, se afinsa en la memoria de la población por engrosar la lista de suicidas: «El recuerdo de Juan David se habría esfumado entre estos números, sustos y chistes si no hubiera sido por lo que pasó tres días después de su muerte» (Nieto, 1995b, p. 41). Asimismo, se corrobora el fin de la vida de Gloria Amparo Yepes: «En Guarne nadie la conocía pues era turista, pero se quedó en la memoria porque antecedió la muerte de Luisa Fernanda Herrera Ortiz» (Nieto, 1995b, p. 41). No obstante, se presume un riesgo: olvidar por el agobio de un presente atiborrado de sucesos bochornosos: «Pero de los otros 20 suicidas de los últimos cinco años, nadie se acordó» (Nieto, 1995b, p. 41), lo que indica la facilidad con la que se puede obnubilar la conciencia ante el dolor, el miedo o la implacable muerte. La angustia colectiva se encarga de bloquear la memoria, impidiendo hallar opciones favorables para el bienestar de toda la comunidad.

Merced a los recuerdos y a la intervención de distintos especialistas, se confirma que el detonante de los casos de suicidio que azota a la comunidad guarceña es la depresión:

Para entonces un grupo de psiquiatras, epidemiólogos, médicos y psicólogos avanzaba en el estudio detallado de los casos con la intención de encontrar la causa de la epidemia. Algunos datos le indicaban a José Fernando Orrego, el psiquiatra encargado del caso, la predisposición de la población de Guarne a una sucesión de muertes como esta. La mayoría de los guarceños que en 1995 han consultado el Hospital Mental de Antioquia son maniicodepresivos, alcohólicos o drogadictos. Estas patologías, solas o asociadas entre sí trazan en muchos casos, un túnel que conduce solo a la muerte. Además, los suicidas de Guarne acabaron con sus vidas en medio de profundas depresiones o bajo los efectos del alcohol (Nieto, 1995b, p. 43).

La presencia de la cronista recupera los hilos difuminados del ayer para fortalecer el tejido narrativo que se sortea entre el vaivén del anhelado olvido, como medicina para el profundo dolor de la muerte, y del necesario recuerdo, como medida terapéutica para comprender la compleja problemática que lacera el corazón del pueblo guarceño y es una voz de esperanza que invita a repensar las dinámicas culturales de las distintas poblaciones para que su panorama y sus oportunidades se renueven y potencien las nuevas generaciones.

El recuerdo es un recurso narrativo eficaz para canalizar los hechos, las motivaciones, las características, el contexto en el que se gesta la tragedia suicida, y es soporte de la denuncia por el incremento del alcoholismo, la drogadicción y la falta de oportunidades inherentes a la sociedad colombiana, indiferente frente a la realidad de los otros. Los recuerdos facultan a la cronista para dar cuenta de la transformación y crecimiento de las dinámicas ciudadanas que cobran la derrota de la zona rural y generan excesiva tristeza en la población juvenil.

Conclusiones

Patricia Nieto es una periodista cuya mirada se empodera con la palabra en sus manos, pues la escritura es campo fértil para auscultar realidades de tan alta complejidad como la colombiana. Reconciliar el pasado con el presente resulta ser la dinámica que lleva a la autora a explorar la crónica como formato y foco para profundizar en los acontecimientos que tienden a ser olvidados por el vertiginoso paso del tiempo, cumpliendo a renglón seguido con la afirmación de Mónica González, directora del Centro de Investigación Periodística de Chile, citada por Ginna Morelo en su artículo «Periodismo de exhumación», con respecto a la valía del

¹⁸ Menciono la operación hermenéutica por el modo como se devela el proceso de interpretación en la narrativa de la autora, pues la información de los hechos inminentes favorece la citación de recuerdos individuales y colectivos para validar en una línea de tiempo la verosimilitud de un fenómeno que crece hasta el umbral de la epidemia. Desde la perspectiva de Paul Ricoeur (1995): «La vía hermenéutica consiste esencialmente en atenuar, disminuir, en la necesidad de anular la distancia, sea esta la distancia en el tiempo o la distancia en el espacio; contra ello me resistía al pensar que no se conoce uno mismo, sino que es necesario pasar por el rodeo de los otros, valorando siempre el rodeo crítico» (p. 36), en *La critique et la conviction*, citado por Marcelino Agís Villaverde (2003) en «La hermenéutica de Paul Ricoeur en el marco de la filosofía contemporánea».

periodismo en los procesos de rescate y reconstrucción de memoria: «Los periodistas debemos entender hoy que si hacemos bien nuestro trabajo, con apego a las fuentes, con rigor al mostrar testimonios y documentos, y con ética, somos los verdaderos cronistas de nuestra historia» (Cardona et al., 2016, p. 101).

Con Nieto, la construcción de identidad se vale de la versatilidad de la crónica, texto capaz de albergar testimonios, recuerdos, fotografías, descripciones y opiniones. Su manto literario, latente desde el mismo titular, conquista lectores ávidos por reconocerse en las representaciones individuales y colectivas que hacen posible el tejido de lo que somos y soñamos ser. De este modo, cada generación podrá asumir el desafío de conocer, cuestionar, incluso, ser parte activa de la construcción de identidad.

Las crónicas primigenias de Nieto son fundamentales por abonar a la metodología y conceptualización necesarias para concretar su obra a futuro. Un proyecto creador finamente labrado desde los testimonios de las víctimas de la violencia en Colombia, robustecidos de dolor, pero amparados en la esperanza de justicia, se hace posible por el inicial recorrido del territorio, por el reconocimiento de las huellas marcadas por las tradiciones, por la escucha asertiva de lo dicho y la interpretación de lo omitido.

Referencias bibliográficas

- Agís Villaverde, M. (2003). La hermenéutica de Paul Ricoeur en el marco de la filosofía contemporánea. *Azafea. Revista de filosofía*, (5), 75-97. <https://revistas.usal.es/dos/index.php/0213-3563/article/view/3754/3770>
- Barthes, R. (1987). El discurso de la historia. En Barthes, R., *El susurro del lenguaje* (pp. 163-177). Barcelona: Paidós.
- Cardona, J., Morelo, G., Castrillón, G., García, K., & Behar, O. (2016). *Pistas para narrar la memoria: periodismo que construye las verdades*. Bogotá: Konrad-Adenauer-Stiftung e. V. KAS.
- Forero Arango, X. (2016). *La Hoja de Medellín* y su influencia en el periodismo local y el ejercicio de la ciudadanía. *Folios. Revista de la Facultad de Comunicaciones y Filología*, (31), 39-58. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/326290>
- Halbwachs, M., & Díaz, A. L. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. <https://doi.org/10.2307/40183784>
- Maldonado, J. A., Velandia, Á. H., & Socha, D. Y. (2021). La memoria como capacidad narrativa en los procesos de reconstrucción histórica. *Tesis Psicológica*, 16(2), 276-293. <https://doi.org/10.37511/tesis.v16n2a14>
- Nieto, P. (1993-1994). Con la manta en el hombro. *La Hoja de Medellín*, (16), 12-13.
- Nieto, P. (1994a). El oro es triste. *La Hoja de Medellín*, (19), 26-28.
- Nieto, P. (1994b). Pueblo nadie. *La Hoja de Medellín*, (24), 16-18.
- Nieto, P. (1995a). La Remington. *La Hoja de Medellín*, (31), 12-15.
- Nieto, P. (1995b). Epidemia depresiva. *La Hoja de Medellín*, (35), 40-43.
- Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 9(18), 47-60 <https://doi.org/10.22395/angr.v9n18a3>
- Ramírez, F. (2016). Prólogo. Los lugares comunes de la memoria. En Cardona, J., Morelo, G., Castrillón, G., García, K., & Behar, O., *Pistas para narrar la memoria: periodismo que reconstruye las verdades* (pp. 12-19). Bogotá: Konrad-Adenauer-Stiftung e. V. KAS.
- Ramos, J. (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso.
- Redacción El Tiempo. (12 de febrero 1994). La Hoja de Medellín: N.º 17, 36 págs. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-39303>
- Todorov, T. (2000). La memoria amenazada. En *Los abusos de la memoria* (pp. 11-60). Barcelona: Paidós.

Múltiple y monstruosa: Amparo Dávila en la ficción de Cristina Rivera Garza

Andrea Arismendi Miraballes

Dirección General de Educación Secundaria | Consejo de Formación en Educación

Recibido: 20/11/2023

Aprobado: 22/11/2023

Resumen

La cresta de Ilión (2002), de Cristina Rivera Garza, es una novela que traza conexiones de distinto grado y variedad con la propia producción de la autora, en la medida en que representa una continuidad con distintos recursos estilísticos y compositivos. A la vez, constituye un texto que denominamos híbrido o proteico, dada la dificultad de clasificarlo en una única categoría. La novela, emparentada con la producción de otra escritora mexicana, Amparo Dávila, maestra de la ficción fantástica, la sitúa como protagonista múltiple y reproduce, a modo de intertextos o citas, fragmentos de la obra de esta otra escritora. Proponemos en este artículo desentrañar algunas de las técnicas utilizadas, procurando instalar la obra en el corpus de la literatura fantástica, dada su naturaleza particular.

Palabras clave: literatura mexicana; ficción fantástica; monstruos; identidad.

Multiple and Monstrous: Amparo Dávila in the Cristina Rivera Garza's fiction

Abstract

The Iliac Crest (2002), by Cristina Rivera Garza, is a novel that draws connections of different degrees and variety with the author's own production, and presents a continuity with different stylistic and compositional resources. At the same time, it constitutes a text that we call hybrid or protean, given the difficulty of classifying it in a single category. The novel, related to the production of another Mexican writer, Amparo Dávila, master of fantastic fiction, locates her as a multiple protagonist and reproduces, in the same fashion of intertexts or quotes, fragments of the work of this other writer. In this article we propose to unravel some of the techniques used, trying to install it in the corpus of fantastic literature, given its particular nature.

Keywords: Mexican literature; fantastic fiction; monsters; identity.

Cristina Rivera Garza (1964) es una escritora y docente universitaria mexicana, distinguida con diversos premios literarios a lo largo de su carrera, en la que constan más de veinte obras editadas entre novelas, cuentos, ensayos y poesía. Como parte de los procedimientos recurrentes de su escritura, predominan la hibridez en la utilización de los géneros, la yuxtaposición de planos en la narración y el cruce entre el archivo, la ficción, la historiografía, la biografía y la intertextualidad. En *La cresta de Ilión*, novela publicada en el año 2002, muestra un trabajo compositivo que llama la atención en relación con la superposición de fragmentos autorreferenciales y exofóricos a los que alude, por lo que se ha convertido, en el conjunto de la obra de Rivera Garza, una de sus creaciones de mayor despliegue entre la técnica y la creatividad.

En *La cresta de Ilión* se manifiesta la utilización de la apropiación, la cita, la alusión, la copresencia textual: cada referente interviene en la construcción de una novela en cuyo centro se bosqueja la figura ubicua y terrible de otra escritora mexicana: Amparo Dávila (1928-2020). Considerada maestra de la ficción fantástica en su país, Dávila tuvo algunos reconocimientos significativos en su carrera y, en los últimos años, ha sido rescatada en estudios de corte académico,¹ además de homenajearla con la realización de un concurso de cuento que lleva su nombre: Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí «Amparo Dávila». Se destacó como narradora y como poeta; su obra, en ambos géneros, profundiza en tópicos como la muerte, el horror sobrenatural, la locura. La violencia hacia la mujer ha sido un tema de exploración y objeto de análisis por parte de la crítica reciente.²

La novela de Rivera Garza parte de dos epígrafes significativos. El primero, cita de *Panopticon* (1984), poemario del canadiense Steve McCaffery, en el que se destaca el hilo clave metaliterario que evidencia una intención de fondo con el guiño al lector: la obra es un universo autónomo que se relaciona con otras de su mismo sistema, configurando así el cosmos en el que estas se reconocen entre sí y dialogan.³ El segundo epígrafe es un fragmento del cuento «El patio cuadrado» (*Árboles petrificados*, 1977), de Dávila, que aparece precedido por el título «Invitación primera»; esta invitación, y lo que ella sugiere, es una puerta abierta al cosmos peculiar que se desarrollará a continuación. El despliegue de los recursos compositivos, la inclusión de una obra ajena dentro de otra, a la vez que se trazan lazos de pertenencia que proponen un mismo estilo de escritura, son los pilares de esta novela. La novela se instala, entonces, en el canon literario como una pieza singular que presenta dificultades en su clasificación, traza puentes oblicuos y directos con la obra de Dávila, colocándose, además, en una línea de prolongación estética dentro del corpus narrativo de la propia autora, al exhibir su relación estructural con obras anteriores (y posteriores, puesto que sigue produciendo literatura). Desde este punto de vista, *La cresta de Ilión* pertenece al conjunto de obras que conforman un universo autorreferencial: el discurso de la ficción propone un movimiento envolvente, en espiral, de retorno hacia sí mismo. Luis Álvarez Falcón (2010) se refiere a esta particularidad autorreferencial de la obra de arte de la siguiente manera: «Se muestra como la torsión de un elemento sobre otro, de modo que se sigue necesariamente una re-torsión que define la convergencia mutua y recíproca, del mismo modo que el anillo de Möebius se “con-torsiona” sobre sí mismo» (p. 35).

Afirmamos que la novela es fantástica, aunque no nos detendremos en el recorrido teórico de las definiciones. Sí, muy brevemente, en dos de los presupuestos válidos para respaldar la lectura desde este punto de vista interpretativo. En *Fantasy: literatura y subversión*, Rosemary Jackson (1986) admite que, en cuanto al concepto, este se resiste a las categorías. Lo aproxima al de violación de normas que son trastocadas o subvertidas: «Las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura» (Jackson, 1986, p. 12). Analiza lo fantástico no como género, sino como producto caracterizado por la subversión, la amenaza, la ambigüedad, la inestabilidad y la deformación; una zona paraxial, espectral, emplazada en el espacio donde lo real y lo irreal ligan o rozan. En esa región limítrofe es donde aparece el verdadero *factum* fantástico: «Al presentar lo que no puede ser, pero es, el *fantasy* expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico» (Jackson, 1986, p. 21). Por otra parte, Rosalba Campa analiza lo constitutivo de una sintaxis fantástica, llegando a la conclusión de que una isotopía determinante es la transgresión:

No existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje (2001, p. 189).

¹ Por ejemplo, *Un mundo de sombras camina a mi lado*, libro que recopila una serie de investigaciones académicas, editado por la Universidad de Guanajuato y la Editorial Colofón en 2018.

² Un artículo interesante al respecto es el de Luna Martínez, «Amparo Dávila o la feminidad contrariada» (2008). Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/150572.pdf>

³ El epígrafe tomado de Steve McCaffery es el siguiente: «The textual intention presupposes readers who know the language conspiracy in operation. The mark is not in-itself but un-relation-to-other-marks. The mark seeks the seeker of the system behind the events. The mark incrites the I which is the her in the it which meaning moves through» (Rivera Garza, 2020, p. 7).



Fig. 1. Cristina Rivera Garza

Toda novela que rompe con ciertos estatutos avalados, codificados de la ficción, se considera un experimento. La crítica literaria Verónica Saunero-Ward (2006) cataloga a *La cresta de Ilión* como pastiche, siguiendo la definición de Fredric Jameson, en el sentido de desaparición de estilos personales: «Es un pastiche, en el cual Rivera Garza canibaliza elementos, fragmentos específicos de varios cuentos de Dávila, se apropia de la atmósfera de tensión y misterio, característica de los mismos, como también de algunos de sus elementos temáticos» (Saunero-Ward, 2006, p. 173). Sin embargo, Felipe Ríos Baeza (2019) defiende la tesis de que esos marcos de referencia se ven desbordados por la obra de esta autora, por lo que propone el concepto derridiano de *hospitalidad* para definir esta intromisión, esta invasión de un conjunto diverso de elementos propios de una estética ajena en una obra nueva:

Inicialmente *parece* un rescate: en el nivel de la diégesis, el médico le da refugio en su casa a una mujer que se identifica como Amparo Dávila (personaje); mientras que en el nivel de la escritura, o lo que Wolfgang Iser reconoció como «polo artístico», Rivera Garza le abre la puerta y cobija la prosa de Amparo Dávila (autora). En ambos casos, se tendrá al interior de las estructuras (la «casa», la «escritura personal») un elemento que terminará por desestabilizarlas y ocuparlas totalmente, bajo la lógica de la imposibilidad hospitalaria derridiana (Ríos Baeza, 2019, p. 106).

La intromisión, en este caso, de una Amparo Dávila cargada con toda su impronta literaria y su densidad corporal produce una ruptura violenta que afecta un equilibrio de antemano vislumbrado como endeble.

Amparo Dávila: múltiple y monstruosa

Desde la primera oración, el clima general es inquietante. El propio narrador, médico desde hace veinticinco años en el Hospital Municipal llamado Granja del Buen Descanso, donde internan a los desahuciados, lo plantea de la siguiente forma: «Ahora, transcurrido tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula. ¿Cómo es posible que alguien como yo dejara entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta?» (Rivera Garza, 2023, p. 17). Estos datos funcionan como indicios que posicionan al lector ante lo que se narrará a continuación: alguien, en un momento de fragilidad o distracción, deja que, a su casa, aislada, solitaria frente al mar, ingrese alguien extraño, alguien que invade el espacio íntimo del hogar, durante

una noche que, como si no fuera suficiente la falta de luz y con todo lo que se le atribuye a esta escasez, está perturbada por la tormenta, símbolo, tal vez, que prefigura los hechos. Esta presentación es un fragmento estereotipado de cualquier relato fantástico. Hay una predisposición al miedo, a esperar lo extraño. Hasta aquí no habría ruptura de reglas, pero a continuación el protagonista revela que, dada la insistencia de quien toca la puerta, tuvo que abrir, encontrándose a una joven sensual que se presenta con el nombre de Amparo Dávila. Ante el lector, el narrador declara las razones —algunas de las cuales, lo sabe, son insuficientes— por las que la dejó pasar. El tedio, la espera de otra, una exnovia, son solo excusas. La verdadera razón está en la mirada de la mujer: se detiene en sus ojos, en el pómulo y en el arco de una de sus cejas. Esos mismos ojos sugerentes que, si observamos las fotografías de la escritora en su juventud, podremos reconocer con facilidad. El problema surge con lo que propagan:

Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes, tan vastos que, como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor. Muy pronto tuve la oportunidad de confirmar esta primera intuición: los cuartos crecían bajo su mirada; los pasillos se alargaban; los closets se volvían horizontes infinitos; el vestíbulo estrecho, paradójicamente renuente a la bienvenida, se abrió por completo (Rivera Garza, 2023, p. 17-18).

Esta cualidad que él denomina «el poder expansivo de su mirada» (Rivera Garza, 2023, p. 18) se repetirá cada vez que la observe o, con mayor propiedad, que ella pose su mirada en el entorno, creando un efecto de vacío deliberado que absorbe lo que la rodea, a la vez que tiene la capacidad de multiplicarlo. Precisamente, los ojos y las miradas han sido dos motivos asociados analizados por la crítica literaria.⁴ En esta primera descripción de la visitante, además de esa inquietante mirada, el narrador también hace especial hincapié en la cresta del hueso ilíaco, del que no recordará su nombre —aun siendo médico— hasta el final:

En realidad ahí, bajo la tormenta de invierno, rodeado del espacio vacío que sus ojos creaban para mí en ese momento, lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis que, debido a la manera en que ella estaba recargada sobre el marco de la puerta y al peso del agua sobre una falda de flores desteñidas, se dejaba ver bajo la camiseta desbastada y justo sobre el elástico de la pretina. Tardé mucho tiempo en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se inició en ese instante (Rivera Garza, 2023, p. 18).

La contemplación rápidamente despierta el deseo del narrador junto con su imaginación:

La imaginé comiendo zarzamoras —los labios carnosos y las yemas de los dedos pintados de guinda—. La imaginé subiendo la escalera lentamente, volviendo apenas la cabeza para ver su propia sombra alargada. La imaginé observando el mar a través de los ventanales, absorta y solitaria como un asta. La imaginé recargada sobre los codos en el espacio derecho de mi cama. Imaginé sus palabras, sus silencios, su manera de fruncir la boca, sus sonrisas, sus carcajadas (Rivera Garza, 2023, pp. 9-10).

Esto que los lectores percibimos como una apertura de la imaginación hacia la sensualidad, al deseo, forma parte de una proyección mental efímera. De inmediato, el hombre confirma por qué la dejó entrar en su casa: «A las mujeres les digo que esto pasa más frecuentemente de lo que se imaginan: miedo. Ustedes provocan miedo» (Rivera Garza, 2023, p. 22). Lo más parecido al deseo en él es la urgencia de que Amparo Dávila «se vaya satisfecha a algún otro lugar con su propio horror a cuestras» (Rivera Garza, 2020, p. 22); esto es, precisamente, lo que no ocurre.

⁴ Óscar Mata Juárez (2008) ha analizado este tema en el artículo «La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila)», publicado en la web de la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco. Disponible en <http://hdl.handle.net/11191/1499>



Fig. 2. Amparo Dávila

Quienes estén familiarizados con la literatura de Amparo Dávila recordarán el cuento «El huésped» (*Tiempo destrozado*, 1959), así como la fuerte sugestión que genera la aparición de una entidad (nunca se dice qué es) y su instalación forzada dentro de una casa familiar por orden de un marido autoritario y violento. La narradora, su ama de llaves y los hijos de ambas quedarán a merced de un ser del que nunca se dice nada, aunque se insinúa mucho, especialmente, la presencia hipnótica y terrible de sus ojos: «Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas» (Dávila, 2022, p. 19). También, quienes hayan leído la obra de Dávila, conocerán el rol central que las mujeres tienen en ella. Son la fuerza centrípeta que busca imponerse en esos mundos narrativos. Esto, precisamente, es otro rasgo de *La cresta de Ilión*.

Los puentes hacia la obra de Dávila se trazan de manera incesante a lo largo del argumento. Se intuye la esencia de la escritora, sus ojos, su sensual presencia con una vaporosa carga de erotismo que evocan sus fotografías antiguas. También, son los trazos característicos de una literatura plagada de espacios y de seres que parecen salidos de una pesadilla, seres para los que no hay categorías reconocibles, que invaden, que irrumpen en la novela de Cristina Rivera Garza. Por ejemplo, Moisés y Gaspar, los aterradores entes del cuento del mismo título, son aquí los enfermeros que vigilan al protagonista.

La naturaleza múltiple de la protagonista, adelantada en el título de este trabajo, es un eje central de la novela. Amparo es la única presencia destacada con nombre declarado (exceptuamos a Juan Escutia, protagonista de una secuencia narrativa secundaria, y a los enfermeros extraídos del cuento de Dávila), puesto que el resto de los personajes importantes para la evolución de la trama se identifican por un epíteto característico que, en algunos casos, son mote: la examante del narrador es la Traicionada; las encargadas del archivo del hospital, las Urracas; el jefe del narrador, el Director. Y Amparo es la Falsa, la Verdadera, la Emisaria, dependiendo del lugar de la narración en el que la encontremos. Esta invasora se adueña rápidamente de la casa del narrador (quien tampoco tiene nombre, aunque en una ocasión se autodenomina el Traidor), manifestando haber sido una gran escritora hasta que un hombre llamado Juan Escutia le robó unos manuscritos.⁵ Este hombre, muerto hace ya más de veinte años, fue un interno del hospital. Desde el robo, ella ha perdido la capacidad de escribir, aunque se la ve cada mañana concentrada en esa tarea.

⁵ Es inevitable la aclaración de que el personaje y su destino final se relacionan con el niño héroe combatiente en la Batalla de Chapultepec y en su leyenda.

«Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas»⁶ (Rivera Garza, 2023, p. 22), le espeta la terrible Amparo Dávila al narrador, causándole un estado de confusión que tal vez roce con lo ridículo o absurdo. Este conocimiento, esta familiaridad previa, es lo que la ha llevado hasta él; además, lo sabe capaz de recuperar los papeles robados. El médico, una vez que ha conseguido esos manuscritos (nunca sabemos su contenido), en un impulso de curiosidad por conocer más de la joven huésped, busca su nombre en la guía y lo encuentra: hay una Amparo Dávila que habita en una ciudad denominada simplemente Ciudad Sur, por oposición a Ciudad Norte, lugares opuestos en la topografía asfixiante en la que la casa del narrador y el hospital son el punto medio de un segmento en cuyos extremos se hallan estos lugares. El encuentro con esta otra Amparo, la Verdadera, despertará recorridos interiores tan complejos como los primeros. Era una mujer anciana, débil, de andar cansado, de ojos invasores. La cita es extensa, pero vale la pena:

Y en ese momento, todavía sin lograr enfocarla bien del todo, de algún lugar remoto dentro de mi cerebro surgieron algunas imágenes de mi vida como árbol. Los ojos de la mujer crearon a mi alrededor una estepa vasta, un espacio de tonos ocres donde poco a poco, en la cámara lenta del recuerdo, apareció la semilla y, de ella, emergió el cordón umbilical que, después, le trasminó la savia a mis miembros pequeñísimos. El proceso de gestación se llevó a cabo en el subsuelo, pero, más tarde, sin aviso alguno, sin señal de ningún tipo, algo descompuso la regularidad de la tierra. Mi cabeza, el cuello, el torso, las piernas. Mi cuerpo a medias enterrado, a medias en libertad. En mi recuerdo, la inmovilidad de mi condición me llenaba de pesar y, a la vez, de júbilo. Tenía, después de todo, una excusa, una justificación. Nadie tendría por qué saber de qué texturas se componía mi miedo. Y me crecieron las hojas, y mi tallo se volvió rugoso con el tiempo, y de mis ramas se colgaron las nubes y el sereno. Y hubo pájaros a mí alrededor y otros remedos de algo vivo, tibio, sonoro. El cuadro de mi melancolía. Y así, frente al umbral donde la Verdadera medio aparecía y medio desaparecía, mi vida como árbol me llenó de la más absoluta de las tristezas. Me avergoncé de mi soledad. No supe qué hacer con los remanentes de mi cuerpo, con mi silencio, con la lengua que se me arremolinaba tras los dientes. Mis propias ruinas. Quiero decir que me eché a llorar, sin más, frente a ella (Rivera Garza, 2023, pp. 76-77).

Otto Rank (1976) escribió un estudio de corte psicoanalítico y antropológico sobre los dobles. En *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, recorre algunos mitos asociados con la duplicación. Su estudio promueve la idea de que la presencia del doble en la cultura tiende a señalar problemas humanos de índole universal: el de la identidad, el autoconocimiento, el temor a la muerte. Agregaría, más que temor a la muerte, lo que plantea la novela es el temor al olvido, a la desaparición. Amparo teme la pérdida de esos manuscritos, porque con ellos se ha ido su impulso creativo. Tiene a sus Emisarias recorriendo el mundo, viviendo su vida sin que ella sepa muy bien qué hacen: «Se trata de unas muchachitas encantadoras... Están un poco locas, un poco fuera de sí, pero son encantadoras» (Rivera Garza, 2023, p. 79). Estas «muchachitas» son emisarias del pasado que intentan resolver el enigma de la desaparición de la anciana. Este motivo se perfila directamente hacia la concepción de que, desaparecido aquello que representa al sujeto, este se pierde. Consiste en una imposible puesta en equivalencia entre dos materialidades muy diferentes, una metonimia en la que la escritora y su producción son lo mismo.

El fragmento que sigue confirma ciertas sospechas que el lector puede anticipar antes que el propio narrador:

Cuando estuve a su lado, cuando me incliné frente a su cuerpo empujándolo sobre el sofá, posó su mano huesuda en mi antebrazo izquierdo. Una garra. Un animal de rapiña. Su respiración olía a moho y a anís. Las caries de sus dientes me confirmaron una vez más que la mujer era real. Que el tiempo pasa. Esa boca cavernosa se aproximó a mi oreja.

—Todas sabemos tu secreto —susurró entonces—. No te preocupes, pero tampoco trates de engañarnos (Rivera Garza, 2023, p. 82).

Proponía en el título el concepto de «monstruoso» en relación con la construcción de Amparo Dávila, que una o diversa, tiene cualidades mudables, mutables, que extralimitan los intentos de encasillamiento. El

⁶ La referencia es al cuento «Árboles petrificados», publicado en 1977 en la colección de cuentos que lleva el mismo título.

Diccionario Etimológico Castellano señala que monstruo, del latín *monstruum*, alteración del latín *monstrum*, significa ‘prodigio’.

Algunas de las acepciones que propone el *Diccionario de la Lengua Española* son:

1. m. Ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie.
2. m. Ser fantástico que causa espanto.
3. m. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea.
4. m. Persona o cosa muy fea.
5. m. Persona muy cruel y perversa.

Cinco características que podemos, leída la cita anterior, adjudicar con propiedad a Dávila personaje. El médico y filósofo francés Georges Canguilhem restringe el concepto un poco más. El monstruo se identifica con una vida desviada de la norma, con valor negativo o contradictorio: «Desde su punto de vista objetivo, el científico solo quiere ver a la anomalía como una desviación estadística, desconociendo el hecho de que el interés científico del biólogo fue suscitado por la desviación normativa» (Canguilhem, 1971, p. 101).

Pascal sostuvo la idea de que lo monstruoso encarna en la quimera, ese ser de los cuerpos diferentes que componen un todo, de lo imaginado y deseado a la vez que temido. Tomo la definición que Adriana López-Labourdette propone:

Monstruo en tanto ser cuyo cuerpo presenta un excesivo desvío de la norma. Ya sea por exceso, por carencia o por una pronunciada ruptura de las proporciones, dichos cuerpos asedian lo que ha sido considerado la «integridad física» del ser humano. Encarnan los extremos, el «punto máximo de la infracción» (Foucault, 2001) y, de ahí, una violación más o menos explícita de los límites que separan lo humano de lo no humano. El monstruo es figura de la corporeidad excesiva, y por tanto radicalmente presente, un cuerpo extra/ordinario en el doble sentido de la palabra: fuera de orden y fuera de lo común (2023, p. 12).

En este sentido, la presencia de Dávila, de la multiforme anciana y de las múltiples Emisarias que también son ella, resuelve, en cierto sentido, la caracterización corpórea que bajo otras categorías son imposibles de comprender o aislar: seres monstruosos cuya esencia y presencia transgrede los límites de la condición humana, quimeras que se resisten al olvido al que las condena el paso del tiempo. Sin embargo, la original es la que ha desaparecido de la vista del mundo, mientras que sus copias, rehusándose a esa circunstancia, se entrometen violentamente en espacios ajenos. El planteo de los límites del cuerpo y de sus transformaciones afecta, además, al plano semántico bajo la forma de un enigma. Las mujeres, Amparo Dávila (la Falsa) y la Traicionada, reciben una lengua única, indescifrable, con matices fonéticos que recuerdan alguna propiedad acuática: «Oh, glu hiserfui glu trenji fredso glu, glu-glu» (Rivera Garza, 2023, p. 71). La lengua, que solo comprenden y pronuncian las mujeres, resulta imposible de aprehender para el narrador. «Yo sé que tú eres mujer» (Rivera Garza, 2023, p. 55), le dice Amparo la Falsa, mientras que la Verdadera insiste en dirigirse al hombre con referencias al género femenino, a pesar de que él defiende su sexualidad e insiste en afirmarla.

Cuando la Traicionada llega, al comienzo de la novela, a la casa del hombre, lo hizo en medio de la tormenta, luego de la intromisión de la desconocida, afiebrada y casi sin sentido. La intrusa se ocupa de ella, sospechando que debe tratarse de una epidemia que provoca ese estado. No sabemos de qué epidemia se trata ni cuáles podrían ser sus secuelas, pero lo cierto es que nos sugiere un primer signo de transformación. ¿En qué? Posiblemente, se trate una primera evidencia de que la Traicionada mutará en una Emisaria. Hacia el final, sin mediar ningún tipo de aprendizaje formal ni evidente, el hombre, a quien se dirigen con pronombres femeninos, también utilizará, luego de un período de enfermedad, la misteriosa lengua de reminiscencias acuáticas para comunicarse. La epidemia, tal vez, lo ha convertido en otra falsa Amparo Dávila.

Conclusiones

Entre las líneas más sugestivas que propone la lectura de la novela, el tema de la identidad, en un amplio sentido, es uno de los más complejos. En ella se transgreden varios estatutos de la construcción de la ficción, de la linealidad de personajes, que carecen de nombres —posiblemente porque ni ellos mismos saben quiénes son—, de la lengua cerrada, de la que nunca se revela el sentido. La multiplicidad de puentes tendidos entre la obra de Amparo Dávila que propone Cristina Rivera Garza expone una forma de escritura que se adhiere a un referente concreto y lo actualiza en un espacio novedoso, dándole continuidad. Pensar en esta obra como

un verdadero prodigio, en el sentido más rupturista, más vanguardista, tal vez sería el camino interpretativo para un texto que no se deja clasificar bajo los moldes del canon. Una obra que, como han señalado las teorías del género fantástico, subvierte categorías de la representación artística y las reproducciones de lo «real»: proteica o monstruosa, en un sentido más apropiado.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Falcón, L. (2010). La «autorreferencialidad» de la experiencia estética. *Fedro*, (9), 30-42.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento.
- Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dávila, A. (2022). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario Etimológico Castellano en línea. (s.f.). Monstruo. En *Diccionario Etimológico Castellano*, recuperado el 1.º de diciembre de 2023, de <https://etimologias.dechile.net/?monstruo>
- Real Academia Española. (s.f.). Monstruo. En *Diccionario de la Lengua Española*, recuperado el 1.º de diciembre de 2023, de <https://dle.rae.es/monstruo>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- López-Labourdette, A. (2023). *El retorno del monstruo: figuraciones de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Ríos Baeza, F. (2019). Una novela hospitalaria: *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza. *Valenciana*, (24), 95-117.
- Rivera Garza, C. (2023). *La cresta de Ilión*. México: Random House.
- Saunero-Ward, V. (2006). *La cresta de Ilión: lo fantástico posmoderno*. *La palabra y el hombre*, (137), 173-183.

La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

Laura de la Rosa Nicola

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 8/11/2023

Aprobado: 16/11/2023

Resumen

El presente trabajo estudiará las dos últimas novelas de Cristina Rivera Garza como parte de un proyecto de escritura que dialoga con su poética, desarrollada en su último libro ensayístico, *Escrituras geológicas*. Siendo el tema del yo uno de los más analizados por la autora, se abordará *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* como constitutivos de una obra que continúa indagando en las dimensiones éticas y políticas de su propuesta estética, a partir de la configuración de un yo que da cuenta de una red de relaciones que lo conforma.

Palabras claves: escrituras geológicas; reescrituras; yo relacional; poética de la desapropiación; poética de la desedimentación.

The Geologically Personal and Collective Writing in *The Autobiography of Cotton* and *Liliana's Invincible Summer: A Sister's Search for Justice*, by Cristina Rivera Garza

Abstract

This paper analyzes the last two novels written by Cristina Rivera Garza as part of a writing project that interacts with her poetics in the last essays, *Escrituras geológicas*. The subject of the self is one of the most analyzed concepts by the author. This article will therefore approach *The Autobiography of Cotton* and *Liliana's Invincible Summer: A Sister's Search for Justice* as part of a work that continues to explore the ethical and political dimensions of her aesthetic proposal with specific reference to the configuration of a self that accounts for a network of relationships that make it up.

Keywords: geological writings; rewritings; relational self; poetics of the desapropiación; poetics of the desedimentación.

Escrituras geológicas: una poética del yo relacional

El tema del yo en la literatura es uno de los que más le ha preocupado a Cristina Rivera Garza. Ya en *Muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* abordó la problemática de la figura autorial en la época contemporánea. Recordando el planteo de Gertrude Stein acerca del reto del escritor de ser contemporáneo de sus contemporáneos,¹ la escritora mexicana se pregunta sobre la figura del autor en un momento histórico en el

¹ Al respecto, la escritora afirma: «Saber en qué consiste el sentido temporal de tal contemporaneidad es, a decir de Stein, el deber de todo escritor que no quiere vivir bajo la sombra del pasado o la imaginación del futuro; dos de los territorios donde perviven las obras menores. “Un escritor que está haciendo una revolución tiene que ser contemporáneo”, concluía» (Rivera Garza, 2020, p. 27).

que asume su muerte, como lo planteaba Roland Barthes (1994), pero que, sin embargo, debe regresar en la contemporaneidad de otra manera, para no caer en la lógica del capital en la que los circuitos de la autoría caen una y otra vez. Es importante, insiste, que el escritor y la escritora asuman una tarea que sea profundamente crítica respecto a la época en la que se vive; la literatura es siempre una práctica política y, por lo tanto, la figura del *yo* debe dar cuenta de ello. A partir de la noción de que con la muerte del autor nació el lector, Rivera Garza (2020) propone una «poética desapropiativa» en la que el lector es quien cobra protagonismo desde el principio. Desde los planteos de Barthes y Foucault, afirma que el autor regresa todo el tiempo para cuestionar su lugar y, entre los muertos, volver para «desvivirse» en cada lectura; es por esta razón que habla de su «desmuerte»:

Si en la lectura se dan cita todas las citas de la escritura, entonces el autor, que ha muerto, puede sin duda, recorrer el camino de regreso. La lectura que convoca —y que convoca sobre todo a los muertos—, no escatima. También convoca al autor muerto. La función autoral es invitada a ocupar así un espacio liminar entre algo que ya no es la muerte propiamente dicha ni la vida propiamente dicha. El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca, para desvivirse» (Rivera Garza, 2020, p. 46).

Insistiendo en que toda escritura es reescritura, en el sentido de que siempre se escribe sobre otros que lo han hecho antes, habla de una escritura que manifieste explícitamente dicha práctica de lectura, dando cuenta de esa red de relaciones siempre presentes. Si bien muchos autores disimulan esta relacionalidad básica de toda práctica de escritura, es necesario sacarla a la luz justamente para manifestar el trabajo de «comunalidad»² que hay detrás. Caer en el narcisismo del *yo* es responder a una lógica del capital en la que el valor recae en la apropiación y la propiedad:

Las poéticas de la desapropiación, para distinguirlas de los modos de escritura que, a pesar de enunciarse como críticas, han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio (Rivera Garza, 2020, p. 28).

A partir de este contexto, se pregunta si las escritoras y los escritores pueden imaginar y producir una práctica lingüística que genere un mundo alternativo a este «semiocapitalismo» (Rivera Garza, 2020, p. 36). Según ella, una de las maneras de hacerlo es evidenciando en la propia escritura el trabajo colectivo y la base relacional que todo *yo* contiene. Haciendo explícita su lectura de Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo* (2009), propone una escritura que siempre es personal, pero no individualista, que es a la vez propia e impropia. Estos conceptos son los que desarrollará en su último libro, *Escrituras geológicas*, y que también se evidenciarán, sobre todo, en sus tres últimas obras de ficción.³ En este sentido, afirma que toda escritura es personal, no obstante, a partir del estudio de Butler (2009), personal no significa individual. Para la filósofa, todo *yo* es conformado desde su carácter relacional, es decir, todo relato de un *yo* conlleva el relato de un *tú* y, por tanto, sería imposible dar cuenta de uno mismo si no es dando cuenta de toda una red de relaciones que lo conforman; todo sujeto se configura desde este carácter eminentemente relacional, el *yo* no se da sin la relación con un *tú* que lo interpela y, a la vez, lo constituye. Reconocer esta relación implica reconocer la opacidad que todo *yo* contiene y, en consecuencia, todo relato tiene que dar cuenta de ella para dar lugar al relato de los otros. Este sería el giro ético que, en tanto político, Butler (2009) profundiza para dar cuenta de que la individualidad del sujeto no es narrable; justamente esa opacidad que surge en la relación es lo que produce una fisura en el discurso de uno

² En este mismo texto la autora toma el concepto mixte de «comunalidad» como evidencia del trabajo colectivo: «Aclaro: utilizo el término *comunalidad*, en lugar de *comunidad*, porque el primero hace hincapié en las relaciones de trabajo colectivo —conocido en los pueblos mesoamericanos como tequio— que se encuentra en el eje mismo de su existir como un afuera-de-sí-mismos y como forma básica de un estar-con-nosotros. Ese trabajo colectivo, gratuito, de servicio, es lo que deja ver la reescritura cuando se lleva a cabo desapropiadamente» (Rivera Garza, 2020, p. 76).

³ A saber: *Había mucha neblina o humo o no sé qué; Autobiografía del algodón; El invencible verano de Liliana*.

mismo: es desde el lenguaje y desde el propio discurso que el sujeto, para no caer en el discurso de la violencia que anula la existencia del otro, debe dar cuenta de esa desposesión:

Yo existo en importante medida para ti, en virtud de tu existencia. Si pierdo de perspectiva el destinatario, si no tengo un tú a quien aludir, entonces me he perdido a mí misma. Es posible contar una autobiografía solo para otro, y uno puede referenciar un «yo» solo en relación con un «tú»: sin el tú mi historia es imposible (Butler, 2009, p. 42).

Tomando como punto de partida este planteo teórico, Rivera Garza reflexiona sobre la literatura autobiográfica que también ella escribe y propone el nombre de «heterografía» o «autobiografía después del yo»:

Toda escritura que valga la pena es escritura personal. Pero ¿es posible contar la historia de una persona más allá del ensimismamiento del yo, en toda su compleja red de relaciones con otros? Ese era el llamado básico de Judith Butler: dependemos tanto de los otros que cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú y yo añadiría: del nosotros. Se deberían llamar, en todo rigor, heterografías, porque el énfasis escapa a cualquier noción de individualidad y cualquier acusación de ombliguismo, pero digamos que se trata de autobiografías después del yo que penden de un hilo sobre el precario plexo del capitaloceno (2022c, pp. 186-187).

Esta definición le sirve para fundamentar su tipo de escritura: tanto en sus obras de ficción como en las ensayísticas, la figura del *yo* que emerge del texto siempre es explícita, tanto si es para narrar una historia personal (como en sus tres últimas novelas) como para intentar ser coherente con su propuesta estética. Ese *yo* que nunca es individual, en tanto que siempre está conformándose en una red de relaciones, le sirve como fundamento de su proyecto de escritura y su insistencia en la reescritura como práctica de desapropiación. En esta misma línea, pues, escribir utilizando estrategias discursivas (como la intertextualidad, la repetición, la reescritura, etcétera) que den cuenta de esa relacionalidad, es lo que le permitiría desarrollar su idea de «comunalidad» para no caer en la lógica del apropiacionismo.



Fig. 1. Cristina Rivera Garza

Por todo ello, en su último libro ensayístico propone hablar de «escrituras geológicas», insistiendo sobre la condición humana, teniendo en cuenta «los territorios en disputa sobre los que colocamos los pies» (Rivera

Garza, 2022c, p. 10). Tanto como práctica de escritura como de lectura, propone estudiar a escritores y escritoras que en sus obras den cuenta de este conflicto entre comunidad y territorio en un contexto de crisis y de cuerpos bajo la amenaza del capital. Desde esta línea conceptual, reúne un conjunto de ensayos que abordan diferentes obras latinoamericanas que evidenciarían esta práctica estética en la que, la subjetividad y su vínculo intrínseco con el territorio que habitan, manifestarían dicho conflicto, proponiendo nuevas interrogantes que permitan la discusión estética, pero también política, en la que las literaturas latinoamericanas se inscriben. Retomando el concepto de «geología de la violencia» de Sergio Villalobos-Ruminott (2016), Rivera Garza define las «escrituras geológicas» como

una escritura desapropiativa en tanto que, de manera abierta, trabaja ética y estéticamente con los textos fuente de los que parte y en los que se finca, conminando a una lectura vertical que, al levantar capa tras capa de los materiales incluidos, desedimenta la aparente inmutabilidad del poder, abriendo campo para hacer la pregunta sobre la acumulación y la justicia (2022c, p. 24).

Escarbar, re-escribir y desapropiar son palabras claves en su propuesta estética. La literatura siempre es re-escritura, afirma, puesto que una literatura desapropiativa, que no caiga en la lógica de apropiación del capital, debe reconocerse siempre como una escritura presente que se apoya sobre escrituras anteriores. Es por esta razón que resulta fundamental leer «escarbando», puesto que solo desde la convicción de ir quitando capa a capa los «sedimentos textuales» se logrará evidenciar las huellas sobre las que se habita. El tiempo presente, continúa, es el sedimento más superficial y, por ende, es necesario escarbar los diferentes sedimentos del tiempo para evidenciar el pasado inacabado y el devenir; escarbar en la escritura, pues, es escarbar en el tiempo que siempre es, además, escarbar en el territorio:

La geología, por otra parte, nos recuerda constantemente que somos tiempo. [...] Visto así, el presente no es sino el sedimento más reciente y, por lo mismo, el más superficial [...] que anuncia, aunque no permite ver a cabalidad, las múltiples capas que, sobrepuestas una sobre otra, constituyen un pasado que nunca se pierde, sino que se conserva en rocas, paisajes, glaciares y ecosistemas varios. La Tierra es, así, nuestro primer gran archivo geológico (Rivera Garza, 2022c, pp. 12-13).

Para la autora, habitar es re-habitar en el mismo sentido que escribir es siempre re-escribir. Justamente, desde esta propuesta teórica es que podemos visualizar que en su literatura siempre surge ese *yo* plural al que ya se ha hecho referencia. Las intertextualidades; las reescrituras de otras obras literarias; la incorporación de los archivos-documentos que se utilizan y se muestran en el mismo corpus del texto; las citas y referencias a diferentes ensayos en el mismo texto ficcional; las fotografías; el proceso de escritura y de investigación narrado en la propia historia, incluyendo a quienes la acompañan y colaboran, son algunos de los tantos recursos discursivos que se pueden mencionar como evidencias de pluralidad en su práctica de escritura. Aunque la narración se construya desde una primera persona identificada con la autora, mostrar su proceso de escritura y de investigación es una forma discursiva para explicitar la red de relaciones que existen detrás y, así, definir su escritura como «escritura documental»:

Mi énfasis en el documento —soporte material de un trabajo colectivo que con frecuencia involucra, al menos en el archivo institucional, la participación del Estado— cuestiona el carácter meramente oral y completo en sí, acabado en sí, de las declaraciones de los testigos presenciales de los hechos, y visibiliza, problematizando, la participación oscilante, desigual, acrónica, de los múltiples agentes que lo configuran. Y por eso a los libros que he escrito con base en noriginales, incluido y sobre todo *El invencible verano de Liliana*, los denomino escritura documental, y no literatura testimonial: artefactos que quieren cuestionar y producir (producir porque cuestionan) presente contra el cerco individualista de la imaginación neoliberal (Rivera Garza, 2022c, p. 187).

A partir del concepto de «literaturas postautónomas» que propone Josefina Ludmer (2009), reconoce a su propia literatura como una práctica de escritura que se inscribe dentro de esta noción. Según la teórica argentina, sobre finales del siglo XX y, sobre todo, durante lo que va del presente siglo, las literaturas latinoamericanas contemporáneas ya no admiten una lectura propiamente literaria, es decir, «no se sabe o no impor-

ta si son realidad o ficción. Se instalan localmente en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ese es precisamente su sentido» (Ludmer, 2009, p. 45). Adscribiéndose a este planteo, Rivera Garza (2022c) define su escritura como documental en el sentido de la utilización constante en sus libros de ficción de los documentos y archivos, mostrándolos en el propio corpus del texto.⁴ Explicitando su condición de historiadora, afirma que la imaginación no es propia de la escritura de ficción, sino que es «un rasgo intrínseco a toda práctica de escritura, es más: a toda práctica de lectura» (Rivera Garza, 2022c, p. 185); en este sentido es que se posiciona como escritora de «literaturas postautónomas»: «Cada vez tiene menos sentido hablar de una separación estricta entre ficción y no ficción, y mucho más reflexionar sobre los modos en que las escritoras nos posicionamos frente los noriginales⁵ con los que ineluctablemente trabajamos» (Rivera Garza, 2022c, pp. 185-186).

A partir de su propuesta estética, pues, el presente trabajo se propone estudiar sus dos últimas novelas, *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, como parte de todo un proyecto autorial en el que la figura del «yo relacional» constituye un tipo de escritura que, entre la ficción y la no ficción, entre la autobiografía y la biografía, Rivera Garza construye un proyecto que continúa con las dimensiones éticas y políticas de su propuesta estética.

Autobiografía del algodón: una genealogía personal y colectiva

Autobiografía del algodón se propone como una restitución de un pasado del que casi no hay registro y del que la propia autora forma parte. La cosecha del algodón en el lado fronterizo entre Tamaulipas y Texas tuvo un protagonismo en la década de los treinta que produjo una migración de comunidades que iban moviéndose en función del territorio y la agricultura. El algodón fue un proyecto y una promesa para muchas familias en busca de trabajo y de tierra; es en estas familias en las que la autora encuentra su propia genealogía. En la búsqueda de su historia personal, encontrando sus orígenes en Estación Camarón, antes un territorio de cosecha y lugar donde se dio una de las huelgas de trabajadores más importantes de la época, pero que ahora es un lugar deshabitado y devastado, Rivera Garza (2022a) encuentra un registro literario anterior que ya hablaba sobre este episodio de los huelguistas reclamando un sueldo mínimo que les negaron. Entre ellos estuvo el escritor y revolucionario José Revueltas y, sobre estos días, escribió su novela *Luto humano*. Es desde esta «huella literaria» que la autora decide escribir y reconstruir su historia familiar:

Se necesitan palabras extrañas, palabras de otros, palabras con definición y traducción, palabras que vienen desde lejos, para contar esta historia de otros como mía o mía como de otros. Todo lo que nos ha antecedido nos marca. Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros. Esta es la historia de mis abuelos, abriéndose paso entre matorrales y huizaches, lodo, culebrillas. Tiempo. La historia de cómo una planta humilde y poderosa transformó la vida de tantos, comunidades enteras, hasta el clima mismo. La historia de cómo, aun antes de nacer, el algodón me formó (Rivera Garza, 2022a, p. 292).

El libro se abre con la llegada de Revueltas a Estación Camarón, territorio ya organizado y que tiene al algodón como centro, un mapa habitado a partir de su dibujo concéntrico de parcelas y plantación. Desde la perspectiva de este personaje, la frontera no es un desierto; el territorio no solo está habitado por las personas sino por la propia naturaleza, así como es descrito desde el inicio. Lo que es mal llamado «desierto», como si la frontera fuera un lugar vacío en el que solo se dibuja un margen, Revueltas reconoce que «esta era la oportunidad de conocer de cerca el país del que se llenaba la boca, todo ese terreno que, desde el centro, no dejaba de ser una cosa sola y hostil, terriblemente vacía» (Rivera Garza, 2022a, p. 23). El comienzo se propone como

⁴ Al respecto, escribe: «Los documentos y los trabajos de archivo se encuentran, después de todo, en el corazón de todos los libros que he escrito, incluso en aquellos que algunos denominan de ficción pura y, dentro de ese rubro, como libros de la imaginación. Historiadora al fin, lectora por antonomasia, he creído que mi trabajo de escritura va inextricablemente ligado a las experiencias materiales y las prácticas escriturales de muchos otros. Estoy convencida que no hay escritura sin investigación, y que la investigación, ya sea académica o meditativa, ya histórica o de campo, es una labor de cuidado con la que, con suerte, podemos evitar el apropiacionismo ramplón que pulula en textos que, bajo el pretexto que ofrece la ficción, se entregan sin más fundamento que la opinión personal del autor» (Rivera Garza, 2022c, p. 181).

⁵ Elige denominar a los documentos como «noriginales» puesto que, una vez que se trabaja con ellos, las mediaciones son muchas; en este sentido, dejan de ser originales y propone ese nombre para dar cuenta de todo el trabajo que existe detrás que, además, es siempre colectivo (Rivera Garza, 2022c, p. 183).

una larga descripción del territorio a través del personaje de Revueltas, que va pisando tierra con su caballo y es a través de sus huellas que la voz narrativa emerge para contar. A su vez, estas huellas se reunirán con la de los abuelos de la autora; desde el interior de su hogar, «este jacalito de madera embadurnado de adobe» (Rivera Garza, 2022a, p. 20), se recrea una escena familiar en la que José María le cuenta a su esposa Petra que ha llegado un muchacho demasiado joven para apoyar la huelga que se está luchando y, así, la autora se imagina este encuentro entre su familia y el escritor. El único registro que se tiene de la huelga de los algodoneros es la novela *Luto humano*, de Revueltas, es por esta razón que Rivera Garza (2022a) decide reescribir esta historia restituyendo también su historia personal. Un mismo lugar y un mismo tiempo son compartidos por sus abuelos y por el escritor mexicano. La historia y la imaginación se confunden para crear un espacio en el que todos, en la ficción, formen parte. Para evidenciar esta recreación, la primera persona de la autora surge en la narración y ya desde el principio asegura que la escritura es lo que ha salvado esta historia:

No quiero asegurar que esto pasó así, pero sí puedo decir, sin violentar en nada a la verdad, que cuando Revueltas llegó a Estación Camarón, azuzado por el rumor de una huelga de 5 mil o 15 mil trabajadores —las cifras varían con el tiempo— la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habrían perdido como se perdió después el algodón [...] Solo a José Revueltas, a quienes los hombres de la asamblea miraban con recelo bajo la carpa que los protegía de la noche, se le ocurrió utilizar la palabra escrita para recordar todo lo que vio en esa primavera tumultuosa en el norte más norte de México (Rivera Garza, 2022a, pp. 22-23).

José Revueltas es recreado desde su figura de escritor y revolucionario, pero, sobre todo, desde su oficio de escribir, porque es gracias a esto que hay registros de esta huelga histórica, de otra manera no se habría tenido noticia. Se recrea y se reescribe para restituir al discurso histórico y literario lo que ya se había escrito, en este sentido, sobre *Luto humano*, *Autobiografía del algodón* es posible. Reconstruir sobre su propia historia familiar, inevitablemente, es escribir sobre una historia colectiva, la historia de una comunidad que existió en el mapa, pero que ya no existe. La novela se escribe sobre las huellas de otros y, por tanto, escribir es re-escribir al igual que habitar es re-habitar:

Se dirige y convoca las experiencias que lo marcaron en 1934, en el norte de México. Los agricultores que iniciaron y perdieron una huelga memorable ya no están ahí, eso es cierto, pero están sus huellas. El microscopio y el telescopio de la memoria, que son las palabras, nos permiten verlas. Aún más: nos dejan pisarlas. Recorrerlas. Aquí vamos. Los pasos juntos. La escritura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la posibilidad de la habitación y, aún más, de la cohabitación. Esa ardiente posibilidad. Esa verosímil pertenencia (Rivera Garza, 2022a, p. 92).

Así como la novela se inaugura con el viaje del escritor hacia Estación Camarón, la autora también comienza con un viaje. Todo el tiempo presente de la narración es escrito desde el movimiento; acompañada de su hijo o de diferentes amigos, se mueve por los distintos territorios de la frontera noreste para evidenciar su paso sobre los pasados de antaño y, entonces, ir recreando este pasado del que en la actualidad solo quedan algunos vestigios. Desde el norte, desde Estados Unidos, la autora viaja hacia Anáhuac y Estación Camarón para reconstruir su genealogía.⁶ Desde el viaje, se va pisando el mismo territorio que habitaron sus abuelos, los trabajadores del algodón y José Revueltas. Por eso se mezcla su presente con el pasado también andariego de sus familiares y de toda una comunidad. El viaje, simbólicamente, se presenta como promesa, tanto para Revueltas y su lucha revolucionaria como para sus abuelos y la esperanza de un pedazo de tierra y un trabajo; también para la propia escritora y la promesa de reconstrucción de una historia. La escritura forma parte, pues, de una práctica de registro y unión de muchas historias que se entretajan, metafóricamente, gracias a los hilos de algodón que se van trazando. El tejido textual como forma de restitución a algo que ya no está, pero que existió, se evidenciaría en los diferentes «sedimentos textuales» que la autora elige ir desedimentando para actualizarlos en el presente. Los hilos de algodón unen en una única trama a toda esta comunidad de Estación

⁶ Sobre el final, y a modo de reconocimiento personal, la autora escribe: «Poco sabía entonces que eso que me hormigueaba en la columna vertebral, eso que me despertaba a media noche con el cerebro enfebrecido, era menos un descubrimiento personal y más una costumbre familiar. Poco sabía yo que, en la *long durée* de mi propia historia, esa emigración emulaba muchas otras más iniciadas décadas, si no es que siglos atrás. El regreso a la frontera. El apego a la frontera» (Rivera Garza, 2022a, p. 276).

Camarón y de Poblado Anáhuac, hoy ya inexistentes, pero que, desde su propia ausencia, reclaman su vida anterior.



Fig. 2. *Autobiografía del algodón*

Toda la primera parte de la novela se estructura desde la mezcla de tiempos que comparten un único espacio y en la que todos los personajes se reúnen en él; un lugar de la frontera que ya no es habitado, pero que lo fue. La narración se configura desde un presente que atraviesa el túnel del tiempo y en el que los deícticos que marcan lugar también delimitan su temporalidad. El «aquí» y «allá» no solo evidencian un lugar desde el que se cuenta la historia, sino un tiempo enunciativo que es a la vez presente y pasado y, así, se convierten en deícticos cronotópicos que estructuran toda la novela para evidenciar la pisada del presente sobre las pisadas del pasado. Es por eso que se elige narrar desde el presente en movimiento, jugando siempre con estas particulares marcas lingüísticas como referencias de temporalidad en el lenguaje. El «aquí ya no hay algodón» (Rivera Garza, 2022a, p. 76) significa que lo hubo y, por lo tanto, existe el presente de la autora porque existió un pasado que lo permitió; esto significa desedimentar las capas del tiempo y del espacio para que surja lo que está, pero en silencio. El presente, pues, se manifiesta como el sedimento más superficial y desde el que se escribe para que se pueda ir desedimentando un pasado personal y colectivo de toda una comunidad, que existió gracias al proyecto de agricultura de algodón y que, paradójicamente, implicó su desaparición. Por todo ello, la genealogía no puede ser solo suya y, en consecuencia, la autobiografía pasa a ser la del propio algodón; con esto se evidenciaría que toda historia personal es colectiva (y viceversa), y que toda escritura es una reescritura. El mapa no está vacío, nunca lo estuvo. Por eso, la autobiografía del algodón surge como una restitución escrituraria. Nunca un mapa es una *tabula rasa*, nunca se pisa sobre tierra virgen:

Estación Camarón es una pila de tierra revuelta con escombros. [Se trata del asombro. Del asombro y del júbilo.] Un montoncito de piedras, eso es Estación Camarón. [Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz...] (Rivera Garza, 2022a, p. 78).

Viaja como viajaron otros, y desde el «aquí» y «ahora» logra evidenciar que hubo un «allá» que es lugar y tiempo, todo junto, como el tiempo geológico:

¿Para qué se lleva al cuerpo propio hacia la negación de la negación del espacio? Para que el cuerpo lo atestigüe: aquí hubo un campo de algodón. Aquí, una ciudad. Esto es el tiempo. Para que el cuerpo lo atestigüe: aquí hubo una huelga que fue un júbilo (Rivera Garza, 2022a, pp. 78-79).

Respecto a esto, Fernando Aínsa (2006), en *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, propone el término logos para hacer referencia a los territorios recreados en las literaturas latinoamericanas en las que el espacio (*topos*), al ser construido artísticamente, trasciende al logos por su carácter simbólico y discursivo. Estos lugares, plantea el autor, en las novelas latinoamericanas han cobrado un simbolismo muy particular, puesto que están intrínsecamente relacionados con los temas de identidad, política y cultura. El espacio como *logos* se propone como un objeto de estudio «geopoético» en el que el lugar se relaciona con el habitar: «En ese habitar un espacio, en la construcción progresiva del campo de la existencia, se aborda el problema de fijar direcciones y sentidos. Construir y habitar concretan el lugar, el *topos*; al describirlo se lo trasciende en *logos*» (Aínsa, 2006, p. 26). Ocupar el territorio, habitarlo, inevitablemente implica una construcción de subjetividad y de identidad: «El lugar es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que autopercepción de la territorialidad y del espacio personal» (Aínsa, 2006, p. 23). En la misma línea, Donna Haraway (1999), en *La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles*, también concibe a la naturaleza como una construcción discursiva, como ficción y como hecho. Como *topos*, es un lugar retórico, un lugar común en el que se puede reordenar el discurso y la memoria, y por esto es también *topos*: una figura, una construcción en movimiento, un artefacto, de ahí que pueda ser habitada y re-habitada como lugar y discurso público. La naturaleza no es algo que preexiste y al que se pueda ir, «no es el *otro* que brinda origen, provisión o servicios» (Haraway, 1999, p. 122). Como lugar y discurso público, permite romper con la tradición re-escribiéndola y re-habitándola por diversos actores implicados en «la construcción de categorías etnoespecíficas de naturaleza y cultura» (Haraway, 1999, p. 123). Por lo tanto, la re-escritura de esta naturaleza resulta fundamental para re-habitarla con diversos actores que pudieron haber estado excluidos de esta; cuando se reconoce la relación indisoluble entre naturaleza y cultura, es posible volver a escribir el discurso para incluir a sujetos que la propia elipsis discursiva había excluido. Si bien se puede observar que ambos autores están manejando el mismo significado para *topos* y para *logos*, resulta interesante hacer referencia a ambas nociones, ya que cada una aporta algo particularmente enriquecedor para el estudio de la frontera en *Autobiografía del algodón*. En tanto *topos*, el discurso literario de la frontera permite explicitar su carácter de categoría artefactual, de artificio, de discurso ficcional, siguiendo a Haraway (1999), dicho discurso, en constante cambio, permite su re-escritura y, por lo tanto, su re-habitación, una idea con la que insiste la escritora mexicana. Además, en tanto logos, siguiendo a Aínsa (2006), la frontera, en esta novela, puede estudiarse como un «espacio geopoético» en el que logra inscribirse en la tradición literaria de una territorialidad latinoamericana, estudiando las subjetividades particulares que la habitan. La frontera, pues, puede estudiarse como un espacio real, delimitado en un mapa y, por lo tanto, como un espacio colectivo y personal, definido en una historia que es familiar y que, inevitablemente, tiene que ver con la búsqueda de una genealogía de identidad. En tanto espacio geopoético se convierte también en espacio geopolítico: re-habitar desde el discurso también es reconstruir una genealogía de una comunidad que se autopercebe como fronteriza. En este sentido, se transforma en un «lugar de enunciación»,⁷ en un espacio de origen étnico específico en el que el migrar y moverse entre territorios, y entre lenguas fronterizas, constituye un lugar particular en el mapa; lo que Gloria Anzaldúa (2016) define como *borderlands*: un espacio delimitado que reclama su legitimación. La frontera deja de ser un límite y pasa a ser, desde su descripción y su construcción discursiva (*topos* y *logos*), un lugar en el mundo, una habitación. En *Borderlands. La nueva mestiza*, Anzaldúa (2016) reclama la frontera entre Estados Unidos y México como un lugar específico de identidad en el que el mestizaje, la hibridación y el plurilingüismo son constituyentes de esta subjetividad. Desde su reconocimiento como chicana, propone una nueva subjetividad que parte de la mezcla étnica como producto de la violencia colonialista, pero que, sin silenciarla, se la apropia para proponer un nuevo sujeto de enunciación: «la nueva mestiza». Esta obra es clave para todo el pensamiento de Rivera Garza y, sobre todo, para la novela que nos ocupa en este análisis. El lugar de la frontera y el concepto de mestizaje en el que se traza toda una genealogía es, además, una base teórica y literaria para muchísimas escrituras posteriores que se enuncian desde la fron-

⁷ Se sigue aquí el concepto de «lugar de enunciación» propuesto por Djamila Ribeiro (2020), entendido como un *locus* social en el que es necesario reivindicar para legitimar discursivamente las voces subalternas que históricamente han sido silenciadas: «Pensar en el lugar de enunciación es romper con el silencio instituido para quien fue subalternizado, un movimiento dirigido a romper con la jerarquía» (p. 68).

tera entre Estados Unidos y México. En este sentido, la genealogía que se traza en *Borderlands...* servirá para la genealogía de la propia Rivera Garza, puesto que Anzaldúa también será en esta historia «hija del algodón», como las otras mujeres que aparecen en la novela. Al igual que José Revueltas, la feminista chicana también constituirá una huella literaria sobre la que se escribe y se reescribe.

Por todo ello, ese espacio y tiempo indisolubles que se recrea en la novela a partir de la delimitación de la frontera como un lugar en el mapa que se re-habita desde los deícticos para dar cuenta de esa existencia y ese devenir histórico, constituye el *topos* específico que la autora elige delimitar para evidenciar las huellas de antaño. A partir de la práctica de escritura, se lo trasciende en logos y se convierte en *tropos* con el objetivo de pertenecer⁸ y reconstruir, desde un presente narrativo, una historia que desde el propio acto discursivo se actualiza, se muestra y se hace evidente:⁹ «Pertenecer es el mecanismo que utilizamos para volver palpable el tiempo. La escritura, que convoca al pasado, que lo requiere, también nos lo convida» (Rivera Garza, 2022a, p. 91).

Así como se elige comenzar la novela con la historia de los huelguistas en Estación Camarón para re-ocupar un espacio que hoy no existe en el mapa, la escritora continúa reconstruyendo su genealogía a través de los pasos de las familias que migraron desde siempre en busca de un pedazo de tierra, de un lugar donde asentarse en el que siempre estuvo como promesa el algodón y su cosecha. Las huellas de algodón de estas comunidades tienen como origen «una larga tradición de caminatas»,¹⁰ en la que también es necesario andar y desandar para recordar su identidad.

Luego de la derrota de la huelga, de las inundaciones que destrozaron los poblados y sus tierras, para que finalmente termine su devastación con una sequía interminable en la que era imposible cosechar nada, las personas se ven obligadas a seguir buscando alguna forma de sobrevivir. La migración, que es también una expulsión, expresa más de una vez la autora, nuevamente sucede a partir de la precarización de sus vidas y de la explotación de trabajo y de sus mismas tierras. Estación Camarón empieza a deshabitarse para pasar casi al olvido con su desaparición en el mapa actual. Sin embargo, con el Gobierno de Lázaro Cárdenas y su revolución agraria y apuesta a las reasignaciones de tierras (los ejidales) en la frontera de México con Estados Unidos, la clase trabajadora campesina comienza a sentir esperanza nuevamente con la promesa de un hogar. Desde Estados Unidos, con la crisis del veintinueve, comienzan a regresar los mexicanos, y en esta década se da una gran ola de migración entre estos que bajaban del norte y los que seguían migrando por los caminos que hoy se conoce como La Ribereña, poblados sobre el río Bravo, límite fronterizo entre ambos países. Es en estos años que el algodón se promete como «el oro blanco», y es este, junto a los proyectos políticos del momento, lo que hace que los campesinos y trabajadores migren: «Eran inmigrantes; eran desplazados; eran perseguidos de la fatalidad. Si los hubiéramos visto desde una avioneta, la línea que formaron sobre la tierra nos habría parecido un pesado animal crepuscular, una formación geológica con un movimiento propio casi imperceptible» (Rivera Garza, 2022a, p. 189).

Muchas de las familias que se vieron expulsadas de Estación Camarón migran más al noreste de la frontera y fundan lo que en el momento llamaron El Poblado de Anáhuac, por provenir de esta ciudad. Es este territorio que tiene nuevamente al algodón como protagonista, donde la autora reconoce su origen. En El Poblado es donde nace y desde donde reconstruye su genealogía, re-habitando el mapa, porque, al igual que Estación Camarón, ha dejado de existir:

Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. Con el paso de los años, mientras nos mudábamos de ciudad en ciudad hacia el centro del país, resultaba cada vez más difícil responder

⁸ La autora insiste en la importancia de la pertenencia para dar cuenta del vínculo con el territorio que se habita y, en consecuencia, para su propuesta poética de «escrituras geológicas»: «Tenía razón el escritor mexicano José Revueltas cuando argumentaba que la pregunta sobre la pertenencia era la más importante de nuestras vidas. Todos los seres —humanos, plantas, animales, piedras— tenemos una ubicación, decía, todos ocupamos un espacio sobre la Tierra: eso es pertenecer. Esa es nuestra condición irrevocable y primigenia» (Rivera Garza, 2022c, p. 11).

⁹ Al respecto, Aínsa (2006) explica ese «habitar» como el espacio-tiempo que «es la propia experiencia, lo vivido, el lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representárselo, se lo puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética [...] Un aquí y un ahora estrechamente fusionados que explican la dimensión de historicidad que puede reconocerse en todo espacio y en la dimensión espacial de todo devenir (pp. 30-31).

¹⁰ Anzaldúa (2016) habla de su tradición de «largas caminatas» como una condición de los migrantes y, en esta línea, Rivera Garza (2022a) retoma esta frase para adscribirse a esta tradición y también para elegir la caminata y el viaje como forma de escritura; una escritura que se constituye desde el movimiento.

a una pregunta simple: ¿De dónde eres? Soy de un nombre que no tiene correlato real. Soy de un sitio invisible para otros. Soy de lo que no está, excepto para mí. Para los míos. Soy de una cartografía subterránea (Rivera Garza, 2022a, p. 193).

Mientras que sus abuelos paternos, José María y Petra, migran de Estación Camarón a El Poblado de Anáhuac, sus abuelos maternos lo hacen regresando de Houston, Estados Unidos. Con este encuentro de familias migrantes, la escritora recrea su genealogía; citando a Gloria Anzaldúa, la autora se reconoce en este nomadismo: «Tenemos una tradición de migración, una tradición de largas caminatas» (Rivera Garza, 2022a, p. 194). La genealogía familiar de la autora tiene a la migración como elemento constitutivo de identidad y, por lo tanto, el origen es el movimiento mismo de dicha migración. La frontera, y con ella la migración que la caracteriza, se transforma en un lugar específico de su enunciación; como se desarrollaba anteriormente: si en su origen ya se presenta la migración como elemento de identidad, entonces, el movimiento debe enunciarse desde su práctica narrativa. En un presente que es tiempo en movimiento, la autora va caminando sobre las huellas de sus familias y, con ellas, va evidenciando el movimiento migrante desde la espacialidad y la temporalidad siempre en tránsito. Así pues, la autora escarba aún más en el tiempo y descubre en la historia de su abuelo paterno un pasado indígena, que encuentra sus raíces en una comunidad nómada ya exterminada: los guachichiles. En toda la tercera parte de la novela, titulada «Los que llevan a sus muertos en bolsas de gamuza fajadas a la cintura», la escritora escarba en el pasado de José María y su vida anterior a su tercera esposa, para descubrir, a través de los documentos, que los orígenes de su abuelo son indígenas. A partir de su acta de nacimiento y de los documentos que registran su primer matrimonio, ella descubre su pasado indígena, que por alguna razón fue borrado en los archivos posteriores. Mientras que en los primeros se los registra como indígenas, luego, en los documentos posteriores, esta genealogía étnica se borra y, según lo que su propia familia creía, eran todos ellos fruto de una larga historia de mestizaje:

Migrar también es borrar. Y ser borrado. No tengo manera de saber si esta fue una omisión personal de mi abuelo, o una decisión estratégica de sobrevivencia en un territorio que, como el norteño, acostumbra contar su historia como la historia de la desapropiación de las naciones indígenas. Arrasar es un verbo. Exterminar también (Rivera Garza, 2022a, p. 156).

Lo fundamental de este reconocimiento indígena es que aparece en la novela como un acto de restitución discursiva de una comunidad exterminada, no solo por su desaparición física, sino porque la elipsis del discurso público también lo ha excluido de su existencia histórica. Reconocer en el discurso de la novela la genealogía indígena es una forma de restituir lo que otros discursos hegemónicos han silenciado y borrado de la historia. El mestizaje, aunque real en la historia de México como en la de todos los países latinoamericanos, no deja de ser también un discurso que ha borrado una historia indígena fundamental. En *Escrituras geológicas*, siguiendo al activista y estudioso Mardonio Carballo,¹¹ afirma:

El concepto de mestizaje ha servido para ocultar, o incorporar en su forma borrada o invisible, la presencia indígena. [...] Tal vez nuestra tarea ahora en este sentido sea escarbar desde nuestro propio territorio de enunciación hacia abajo, capa tras capa, hasta encontrar ese punto de fuga indígena desde el cual podremos hablar con nuestra propia Coatlicue (Rivera Garza, 2022c, p. 151).¹²

Así como Anzaldúa (2016) reconocía en su genealogía personal a los aztecas y definía su lugar de enunciación a partir de esta nueva subjetividad, Rivera Garza (2022a) está reconociendo, al continuar y escribir junto a Anzaldúa, su origen indígena en los guachichiles. Es esta la razón por la que el libro *Borderlands...* es fundamental para la escritora, ya que, de alguna forma, junto a ella re-escribe su propia genealogía para continuar indagando en las subjetividades fronterizas de las que ambas son parte.¹³

¹¹ La referencia es a una entrevista que se le hace a Carballo en *El Universal* llamada «El mestizaje que creó el nacionalismo es pernicioso» (2019).

¹² Resulta necesario aclarar que cuando hace referencia a Coatlicue está incorporando la mitología mexicana que Gloria Anzaldúa (2016) destacaba y reconocía como parte de su genealogía.

¹³ Dedicándole toda una sección en su libro *Escrituras geológicas*, la autora insiste en la importancia de su obra: «Desde ahí, desde ese flujo que se esparce entre las capas de experiencia material, es cada vez menos posible leer el mestizaje, incluso el mestizaje

Por lo tanto, cuando escribe «migrar es también borrar. Y ser borrado» (Rivera Garza, 2022a, p. 156), podría interpretarse desde dos puntos de vista. Por un lado, en la misma línea que se viene desarrollando, lo que se ha borrado desde la misma situación de migración es el origen indígena de su familia y, con este origen personal, el de muchos migrantes en la frontera. Sin embargo, la elipsis discursiva de esta genealogía étnica se daría por múltiples razones; sin poder responder definitivamente, la autora reconoce que, así como el discurso del mestizaje y su historia hegemónica como parte de un discurso nacional ha borrado y, en consecuencia, ha exterminado toda una historia indígena que es necesario recuperar, también maneja la posibilidad de que el silencio de este origen sea parte de una estrategia de supervivencia de estas mismas comunidades de migrantes. Son muchas las referencias en la novela respecto al silencio como estrategia de supervivencia, para no dar más información que la necesaria cuando así lo exigen los controles migratorios y/o los controles de las patronales para registrar sus orígenes. Tanto en la historia de Petra —la abuela de la autora—, quien tiene su propio apartado en la obra para rescatar su historia como mujer, como la historia de la segunda esposa de su abuelo, Regina, a quien también se la rescata en esta misma línea, más de una vez el relato se detiene reflexionando sobre estos silencios intencionados para no ser parte de registros que, en definitiva, son mecanismos que ellas mismas reconocen como ejercicios de control y opresión. Los «errores» de los documentos que la autora recupera darían cuenta de que habría una intencionalidad de no dar más información que la exigida, y así mantener sus secretos como estrategias de subversión. Seguramente, decir más de la cuenta o, incluso, confirmar sus lugares de origen, podría tener un efecto contraproducente y, en consecuencia, de exposición a una violencia mayor. Esta perspectiva sería entonces una versión positiva en la que el silencio es parte de una estrategia de lucha. El secreto como parte de una identidad que se resiste frente a un sistema de opresión y violencia constante que el propio sistema regulatorio institucionaliza:

Guardar información de sí mismo es a veces de vital importancia frente a un oficial de inmigración. Cruzar la frontera puede depender más de lo que no se dice que de lo que se dice [...] No por nada esconder o disimular la información privada ha sido la costumbre entre nómadas y maleantes. Entre menos sepan de uno, mejor. El anonimato no deshumaniza; el anonimato, de hecho, ha permitido la sobrevivencia de muchos en ambientes hostiles o altamente jerárquicos (Rivera Garza, 2022a, p. 231).

En esta misma línea, sobre el final, reflexiona sobre el silencio que también su familia ha mantenido con respecto a su propia historia y la de estos años con la cosecha del algodón. Ella misma recuerda estos silencios en las conversaciones de sus padres y sus tíos, como si de alguna forma también continuaran con ese secreto para mantener desde la reserva algo que solo a ellos les pertenece:

Como si nos estuvieran protegiendo de ese saber o de esa memoria; o, ahora que lo pienso bien, como si hubieran estado protegiendo ese saber y esa memoria de todos nosotros. Al final, nos iríamos lejos, lejos de la casa, de la tierra de la labranza y nos convertiríamos poco a poco, de maneras tal vez inadvertidas, en el enemigo mismo. Estábamos en guerra. Y, en la guerra, nunca nadie le revela sus secretos al enemigo. El nombre de esa guerra era la modernización (Rivera Garza, 2022a, p. 201).

Frente a estos silencios, entre las elipsis de un discurso hegemónico que invisibiliza la existencia de muchas comunidades migrantes y los silencios estratégicos como formas de luchas y resistencia, el libro de Rivera Garza (2022a) surge, desde este mismo conflicto, como forma de restitución. Intentando respetar este silencio, la escritora se pregunta si es posible «fragar modos de hablar de ellas, de esas vidas, sin traicionar los secretos guardados» (2022a, p. 202); entre estos límites, reconoce que «a veces un libro es una forma de regreso: una refamiliarización y una reparación. La plática que se retoma luego de años de sigilo» (2022a, p. 202). Según

de la nueva mestiza, como un concepto meramente metafórico. En *Borderlands*, Anzaldúa liga el mestizaje como concepto a un proceso histórico que, desde su punto de vista, es bestial e inmediato, el resultado carnal y demográfico de la conquista. Sin embargo, México era otra vez un país de mayoría indígena para los años en que se independizó de España a inicios del siglo XIX. El mestizaje, luego entonces, es un hecho menos tajante e inmediato, y más uno largo en el que ha sido fundamental el racismo y la marginalización del Estado mexicano, que, al menos en el caso de mi familia, no se completó cabalmente sino hasta inicios del siglo XX, a través de ese borramiento racial que con frecuencia acompaña a las largas andanzas de la migración» (Rivera Garza, 2022c, pp. 150-151).

una versión romantizada, recuerda, los guachichiles, comunidad nómada desde siempre, guardaban las cenizas de sus muertos en bolsitas de gamuza para llevarlos en sus largas caminatas; se podría finalizar con esta imagen para interpretar su novela como una bolsita, ya no de gamuza sino de algodón, pero que, a fin de cuentas, lleva también a sus ancestros para seguir caminando.

El invencible verano de Liliana: una biografía inevitablemente personal

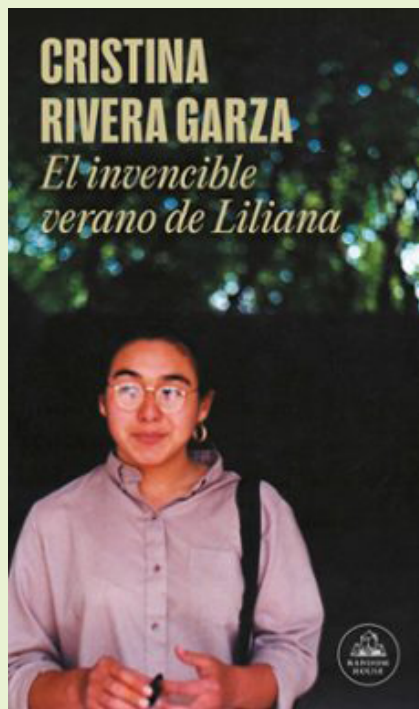


Fig. 3. *El invencible verano de Liliana*

El invencible verano de Liliana cuenta la historia de su hermana, quien fue víctima de feminicidio cuando este nombre no existía, y apenas tenía veinte años. Treinta años después, Rivera Garza (2022b) decide abrir la caja que habían guardado con sus pertenencias y, encontrándose con una cantidad de anotaciones, esquelas, cartas y dibujos —lo que llama «el archivo de Liliana» (Rivera Garza, 2022b, p. 63)—, se reconstruye su vida, su infancia, su noviazgo y su propia muerte. Este libro, pues, se presenta como forma de restitución no solo de la vida de Liliana, sino también de la propia autora. Entre biografía y autobiografía, entre imaginación y escritura documental, este libro es, además, restitución, memoria y celebración de la corta vida de Liliana. Sin embargo, también es escritura autobiográfica en la que, desde la voz de la propia autora, emerge una escritura también de duelo y, sobre todo, como forma de hacer justicia. Un texto que puede escribirse como se escribe porque en la actualidad hay un lenguaje para hacerlo; más de una vez la autora refiere a esta imposibilidad de referir al crimen de su hermana con el nombre de «feminicidio». Justamente porque ahora sí está incorporada, es que Rivera Garza (2022b), también desde una pluralidad que es siempre un «nosotras», logra escribir y referirse a estos hechos con su nombre, y puesto que muchas de las que ya no están, como su propia hermana, no tenían el lenguaje necesario para identificar la violencia, este libro también es literatura de denuncia.

A través de los papeles de Liliana, de recuerdos, de transcripciones de los testimonios de amigos, de expedientes que se piden para investigar el caso ya archivado hace treinta años y, sobre todo, a través de un relato que se teje a partir de la voz de la autora, que va contando su proceso de investigación y su viaje por los lugares que vivió Liliana sus últimos años de vida, se va tejiendo en un mismo texto, mostrando todos esos documentos, una biografía que, además, es la propia. Entre literatura de duelo y reconstrucción imaginativa de lo que pudo haber pensado o hecho Liliana, dedicándole toda una sección a sus propias transcripciones, en la que emerge su propia voz, este libro es escritura documental, como propone definirla, en el que el trabajo de archivo y recuperación de testimonios son parte de un mismo corpus textual. En este sentido, se estudiará la voz narrativa de la propia autora que emerge y se configura desde un *yo* que, aunque siempre personal, intenta mostrarse, en coherencia con su propuesta estética y política, como un *yo* concebido como relacional y, por lo tanto, siempre colectivo.

Al retomar los planteos de la filósofa italiana Adriana Cavarero, Butler (2009) desarrolla la idea de que la interpelación y el reconocimiento del sujeto solo puede darse a partir de la noción de que el *yo* solo existe en función de un *tú*, como se mencionó en el apartado anterior, y esta exposición en la interpelación¹⁴ es la que sostiene éticamente la pregunta fundamental: más que preguntarse «quién soy» hay que preguntar «quién eres», afirma la autora. La idea de un sujeto interior cerrado en sí mismo no es posible, la existencia de uno resulta en la medida de otro que lo conforma; asumir esta base relacional es reconocer ese otro indisoluble, en efecto, la tarea ética sería justamente esta:

En un sentido importante, existo para y en virtud de ti. Si he perdido las condiciones de la interpelación, si no tengo un «tú» a quien dirigirme, me he perdido a «mí misma». Cavarero sostiene que uno solo puede contar una autobiografía a otro y hacer referencia a un «yo» únicamente en relación con un «tú»: sin el «tú» mi propia historia resulta imposible (Butler, 2009, p. 50).

Como ya se ha desarrollado, este sujeto relacional que estudia Butler (2009) resulta fundamental para la escritura de Rivera Garza y en particular para esta novela en cuestión, puesto que podríamos interpretar que para dar cuenta de esa relación y reconstruir la vida de su hermana está respondiendo a esa pregunta que para Cavarero es éticamente esencial. La pregunta «¿quién eres?» es la que regiría toda la escritura, sin embargo, resulta inevitable que, a medida que reconoce e intenta responder esa pregunta, el propio *yo* de la narración se expone por esa misma interpelación. No sería posible, pues, contar la biografía de su hermana sin dar cuenta explícitamente de ese *yo* que lo reconstruye y que pregunta. A medida que encuentra posibles respuestas, esa voz singular del principio va dando lugar a la voz de ese *tú*, que es su hermana;¹⁵ incluso, la propia estructura de la novela evidenciaría esta desposesión de la que se hablaba.¹⁶ En consecuencia, podríamos afirmar que la singularidad de ese *yo* del principio va dando paso a la singularidad de ese *tú* y, de esta manera, la base relacional configura el relato que puede entenderse como biografía a la vez que autobiografía. Es por esta razón que, incluso cuando transcribe las notas y cartas de la hermana, si bien por un lado emerge la propia voz de ella (esta sería la intención explícita de la autora), por otro, siempre emerge el *yo* para dar cuenta de esa interpelación. La estrategia de mostrar esta relacionalidad se manifestaría en la explicitación del mismo proceso de escritura, dando cuenta del lenguaje que ella ahora posee que le permite especular, imaginar e interpretar la violencia de la que era víctima y que se manifestaba en sus propias notas. Sin embargo, como se afirmaba anteriormente, es muy significativo el protagonismo que va cobrando en la construcción de su biografía. Es más, hay una intención por parte de la autora de que al transcribir sus notas haga emerger el *yo* de la propia Liliana. Esta estrategia de desapropiación y recontextualización del propio archivo¹⁷ es una forma de que Liliana tenga su propia voz y sea la autora, también, de su propia vida:

La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma: tengo la impresión de que, a cada vuelta del camino, aun en los momentos más oscuros, Liliana no perdió la capacidad de

¹⁴ «La singularidad del otro queda expuesta ante mí, pero la mía también se expone ante él. Esto no significa que seamos lo mismo; solo quiere decir que estamos unidos uno a otro por lo que nos diferencia, a saber: nuestra singularidad» (Butler, 2009, p. 52).

¹⁵ Para fundamentar esta lectura, se citarán algunos ejemplos que indican ese *tú* de Liliana. Si bien es posible hablar del *tú* que refiere al lector, en este caso hay una clara intención de referirse a esa desposesión *yoica* de la que habla Butler (2009), a partir de la reconstrucción de la vida de Liliana y el trabajo de archivo con sus propias escrituras. El estilo de narración a lo largo de la obra cambia, puesto que son múltiples los registros de escritura y la multiplicidad de géneros. Sin embargo, al *tú* que hacemos referencia en este trabajo es al de la propia Liliana de la que hay indicios explícitos: «Esto es tomar la decisión de seguir buscándote» (Rivera Garza, 2022b, p. 25); «Que podíamos luchar en voz alta y con otras para traerte aquí, a la casa de la justicia» (p. 43); «En un mundo así, guardar silencio fue una forma de arrojarte, Liliana» (p. 42).

¹⁶ Es significativo que, en las primeras secciones del libro, la voz de la propia autora sea la protagonista, dando cuenta de su búsqueda y proceso de investigación acerca la muerte de su hermana. Sin embargo, a medida que avanza la novela, las secciones van dando paso a la propia vida de Liliana. Si bien la voz de Rivera Garza nunca deja de evidenciarse puesto que elige contar toda la biografía desde una primera persona, es cierto que sobre la segunda mitad del libro la voz de Liliana y las voces de sus amigos son las que cobran protagonismo. Parecería ser que esa desposesión del «relato del *yo*» va evidenciándose en el propio avance del discurso.

¹⁷ Al respecto, en *Escrituras geológicas*, escribe: «Leer esos papeles con sus ojos, es decir, obedeciendo a la operación vital y lingüística que los produjo en primer lugar, fue el segundo gran reto de mi tarea. El primer reto fue dejar de llorar» (Rivera Garza, 2022c, pp. 179-180).

verse a sí misma como autora de su vida [...] Yo creo profundamente en esa Liliana. Yo amo profundamente a esa y a todas las Lilianas. Pero aquí, lo que cuenta, es su voz y su letra, sus letras (Rivera Garza, 2022b, pp. 198-199).

Es significativa esta elección de mostrar a Liliana como la propia autora de su vida a partir de sus escrituras; si bien ya no tiene voz —podría interpretarse que tampoco la tenía en vida dada la situación de violencia—, al elegir mostrar de manera directa sus anotaciones, lo que se intentaría destacar sería esa propia autodeterminación arrebatada por parte de su expareja. Recuperar esas escrituras, entonces, es sinónimo de recuperar la vida de Liliana, escuchándola.¹⁸

Así como por un lado la obra se narra desde un *yo* identificado con la propia autora, que va tejiendo, a partir de los múltiples sedimentos textuales, la historia y su propio proceso de escritura, por otro, el texto se presenta, vale reiterar, como una biografía a la vez que una autobiografía. Hablar de su hermana es hablar de sí misma. Hablar de su feminicidio es hablar en tanto mujer y, por lo tanto, la narración inevitablemente deviene en la configuración de una pluralidad política de un «nosotras» que quiere, a la vez que celebrar su corta vida, hacer justicia por un crimen que hoy tiene su lenguaje gracias a toda una red de mujeres que han luchado por esto. Desde este lenguaje es que, treinta años después, puede trabajar con los archivos (tanto institucionales como personales) y recontextualizarlos para seguir interrogando a la Justicia:

Uno nunca está más inerme que cuando no tiene lenguaje. ¿Quién, en ese verano de 1990, iba a poder decir, con la frente en alto, con la fuerza que da la convicción de lo correcto y de lo cierto, *y la culpa no era de ella, ni dónde estaba ni cómo vestía?* ¿Quién en un mundo donde no existía la palabra feminicidio, las palabras terrorismo de pareja, podía decir lo que ahora digo sin la menor duda: la única diferencia entre mi hermana y yo es que yo nunca me topé con un asesino? La única diferencia entre ella y tú (Rivera Garza, 2022b, p. 42).¹⁹

El feminicidio como figura legal existe en México desde 2012. En 2019, las feministas chilenas se congregaron gritando a coro un canto que retoma los discursos patriarcales para evidenciar, desde el lenguaje, de quién es la responsabilidad: «Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía [...] el violador eres tú». Con este lenguaje presente puede, entonces, reconstruir la vida de su hermana y escribirla. Y puesto que, como todo lenguaje, es una práctica colectiva, como lo ha afirmado más de una vez, su *yo* es siempre plural. Un ejemplo concreto de esto se observa en el fragmento citado anteriormente, en el que se puede dar cuenta, por un lado, de la reescritura y apropiación del canto feminista chileno, desapropiándose en una recontextualización que permite interrogar su pasado a través de un lenguaje que hoy existe y permite identificar lo que antes era muy difícil de hacer. Y, por otro, evidenciar una reconfiguración del plural feminista en el que la diferencia entre una y otra no existe: entre Liliana y Cristina, entre Liliana y nosotras. Estas preguntas que manifiestan la imposibilidad de un lenguaje preciso en ese momento también constituyen esa voz narrativa que habla del sentimiento de vergüenza y de la culpa; aun reconociendo la importancia de las palabras, reconoce esos inevitables sentimientos que la acechan:

¿Se puede ser feliz mientras se vive en duelo? La pregunta, que no es nueva, surge una y otra vez durante esa eternidad que es el quebranto. Se habla mucho de la culpa, pero no lo suficiente de la vergüenza. La culpa del sobreviviente puede atraer una sospecha acaso saludable, un titubeo incluso razonable, acerca del placer, del gusto, de la compañía. La vergüenza es una puerta cerrada a piedra y lodo. Pocas actividades requieren más energía, tanta atención al más mínimo detalle, como odiarse a sí mismo. Es una tarea milimétrica. Agotadora. De tiempo completo. [...] fue fundamental prohibirse cualquier actividad que pudiera interrumpir la danza de la vergüenza y el dolor. Una ceremonia muchas veces repetida. Algo acaso religioso. Nunca es una decisión consciente, pero sí es brutal (Rivera Garza, 2022b, p. 25).

¹⁸ De acuerdo con esto, reflexiona sobre el libro y afirma: «[...] Liliana tuvo el cuidado de dejar tras de sí, como Hansel y Gretel, una serie de migajas en las que inscribió su propia versión de la historia. Si la sociedad patriarcal insistió en contar su asesinato en la clave machista de crimen pasional, que intrínsecamente culpaba a la víctima y exoneraba al agresor, mi hermana contó una historia distinta» (Rivera Garza, 2022c, p. 179).

¹⁹ Esta apelación a la lectora es significativa ya que reúne un «nosotras» que se amplía a quien lee y, en efecto, se nos incluye en la misma situación de interpelación.

Por todo ello, la autora insiste en definir estas escrituras personales como «autobiografías después del yo» o «heterografías», dos acepciones que elige, continuando en la línea de Butler (2009), para dar cuenta de toda relacionalidad constitutiva del sujeto.

Al igual que en *Autobiografía del algodón*, en esta obra también se evidencia esta idea del tiempo y el territorio como sedimentos que hay que escarbar para dar cuenta de un pasado inacabado. En la misma línea, en *El invencible verano de Liliana*, la voz narrativa también emerge desde un tiempo presente siempre en movimiento. La figura del yo en esta obra se va configurando a medida que habita por los lugares que estuvo su hermana, haciendo explícito su proceso de búsqueda e investigación. Principalmente en las primeras cuatro secciones, la voz de la autora es quien cobra mayor protagonismo. Al igual que en la novela anterior, esta también comienza con un viaje y con esa escritura en movimiento que se desea evidenciar. En este caso, el viaje es por Ciudad de México y comienza con el recorrido por distintas oficinas para encontrar el expediente de la muerte de su hermana, treinta años atrás, ocurrido en esa ciudad. Simbólicamente, este recorrido por la ciudad, dando datos específicos por los lugares que pasa, también es un viaje en el tiempo: «Hemos venido de tan lejos: venimos de veintinueve años atrás» (Rivera Garza, 2022b, p. 28). En este sentido, nuevamente se observa esa escritura desde un presente que atraviesa el túnel del tiempo, utilizando esos deícticos cronotópicos para expresar ese tiempo y espacio indisolubles:

No es más allá; es aquí. Adverbio de lugar. ¿Entramos en el Mictlán o salimos, por primera vez del Mictlán? Aquí falleció mi hermana. Me corrijo: aquí la asesinaron. Según la orden de arresto: aquí la mató él [...] Aquí llegaron los primeros reportes periciales y las fotografías y las transcripciones de los testigos. Aquí, en algún momento, pasó de mano en mano la averiguación previa [...] Aquí, o cerca de aquí, se expidió la orden de aprehensión contra Ángel González Ramos, el hombre al que nunca apresaron; el hombre que, libre hasta el día de hoy, no ha tenido que enfrentar la ley ni pagar por su crimen. El hombre impune. Tal vez aquí estuve hace treinta años (Rivera Garza, 2022b, p. 33).

Utilizando las mismas estrategias discursivas, los deícticos estructuran toda la novela para evidenciar la pisada del presente de la autora sobre las pisadas del pasado de Liliana: «Este es el territorio de Liliana. Todo esto alguna vez fue tocado por sus ojos. Los pájaros que nos reciben apenas si llegamos a la Agencia 40 son todos sus pájaros» (Rivera Garza, 2022b, p. 31). Expresando una cercanía espaciotemporal y una existencia que solo se evidencia en el mismo acto de enunciación, se elige narrar desde el presente en movimiento, jugando siempre con estas particulares marcas lingüísticas como referencias de temporalidad en el lenguaje. En la acumulación de ellos no solo se evidencia el yo que lo enuncia y su presente, sino que marca, en simultáneo, ese allá del pasado en el que estuvo su hermana. Pisar sobre el mismo territorio es pisar sobre sus huellas y, en consecuencia, desedimentar ese tiempo geológico para presentificarlas y evidenciar ese pasado inacabado del que habla la propia autora: «Esto, el pasado que no es pasado, pero sí un sí mismo junto con el presente» (Rivera Garza, 2022b, p. 37). Así pues, vuelven a aparecer cuando se visita la universidad donde estudió Liliana:

Ahí estaba Liliana. Su presencia. Toda entera. ¿Qué es lo que se prende en el cerebro cuando creemos que de un minuto a otro aparecerá frente a nosotros lo que perdimos hace todo el tiempo? [...] Nos quedamos un rato atónitos, escuchando los murmullos y observando, en el movimiento de los cuerpos, su cuerpo en movimiento. Su cuerpo vivo entre los otros cuerpos. [...] Ahí estaba Liliana, en otro invierno, con la luz del mismo sol picándole la piel. Ahí iba, corriendo, tratando de llegar a tiempo a una clase insoportable [...]. Su voz, podía oír su voz en todos lados. El eco de su risa (Rivera Garza, 2022b, pp. 128-130).

La elección de estos deícticos que indican lugar refleja, podríamos afirmar, ese tiempo geológico que siempre es tiempo en el territorio; por esta razón, la autora insiste en la idea de un movimiento vertical: escarbar es justamente desedimentar en la profundidad las capas que con el tiempo se van acumulando; solo de esta manera las huellas se hacen visibles y, en consecuencia, el pasado se actualiza produciendo presente a la vez que permitiéndolo.

En la misma línea, pisar sobre sus huellas, transitando por los mismos lugares donde estuvo, es lo que se realiza también a través de su desedimentación con sus anotaciones y cartas. Así como se habita el mismo territorio, también se habita sobre sus huellas escriturarias. «Escarbar» sobre estos sedimentos textuales es una

forma de habitar junto a ella, desedimentando las capas del tiempo para que emerja su propia voz. Como planteábamos anteriormente, la voz de Liliana se escuchará (o se leerá) por el proceso de desedimentación de un *yo* que constantemente hace explícita esta intervención. Y justamente mediante esta estrategia desapropiativa es que el pasado se presentifica y se unen, en un mismo corpus textual, todos los tiempos.

Por otra parte, estas formas lingüísticas no solo simbolizan la coincidencia entre el pasado de Liliana y el presente de Cristina como modo de encuentro, sino que, paradójicamente, también operan para marcar el desencuentro impuesto por la propia muerte: el provocado por el pasado de un duelo que detiene el tiempo y la sumerge en esa pausa:

Allá afuera se pasean las vidas que continuaron: las carreras, los libros, los viajes, los cumpleaños, los hijos. Pero aquí adentro, bajo el influjo del aire que rasga los picos del volcán, para tocar después, meditabundo, el interior de nuestros pulmones con sus alas frías, aquí adentro somos pura pesadumbre. Es mentira que el tiempo pasa. El tiempo se atora. Hay un cuerpo inerte aquí, atrancado entre los goznes y pernos del tiempo, que suspende el ritmo y la secuencia (Rivera Garza, 2022b, p. 41).

Se podría interpretar, pues, que la escritura de la biografía es una forma de restituir la vida de Liliana, pero también restituir la propia vida de Cristina mediante una literatura que se propone como forma de recordar, celebrar y, también, de reclamar justicia. La escritura y su proceso se manifiestan como una manera de encuentro con su hermana y también como una forma de cumplir con ese duelo que detiene el propio tiempo. Reclamar justicia, mediante la misma práctica de escritura, es una forma de reconciliación con un sentimiento de culpa y vergüenza que se mencionaba anteriormente. Sin embargo, este reclamo también es viable por la posibilidad de poseer un lenguaje que lo permite. Es por esta razón que, habitar sobre las huellas de Liliana, es también habitar sobre las huellas de todas las mujeres que fueron víctimas de feminicidio. En este sentido, aunque los déicticos evidencien y configuren un *yo* que siempre se encuentra en relación espaciotemporal con ese *tú* que es su hermana, es, además, un *yo* plural que deviene en un *nosotras* inevitable; las huellas son de muchas:

Un pie sobre una huella. Muchas huellas. Más pies. Nos confundimos ahora. Los pies que se ajustan a las siluetas invisibles de otros pasos. Las siluetas que se abren para dar cabida a nuestros pies. Somos ellas en el pasado, y somos ellas en el futuro, y somos otras a la vez. Somos otras y somos las mismas de siempre. Mujeres en busca de justicia. Mujeres exhaustas, y juntas. Hartas ya, pero con la paciencia que solo marcan los siglos. Ya para siempre enrabiadas (Rivera Garza, 2022b, p. 17).

Así pues, a modo de conclusión, se podría afirmar que justamente en esa relación de interpelación entre ese *yo* que se manifiesta y ese *tú* que se desedimenta, junto al intento de la escritura como forma de encuentro y de trascendencia de la muerte, serían manifestaciones escriturarias para reconocer la base ética de la que habla Butler (2009). Que su escritura quede entre la biografía de Liliana y la inevitable autobiografía de la escritora es una manera de continuar con su propia propuesta estética: «Toda escritura que valga la pena es personal» (Rivera Garza, 2022c, p. 186). Sin embargo, desde la configuración de una historia propia, esta se des-apropia en la medida que la red de relaciones se hace explícita y el *yo* de la enunciación devenga siempre en un *nosotros* del discurso: esta, justamente, sería su propuesta política: «Desedimentar un feminicidio»²⁰ es, en definitiva, necesariamente desedimentar muchos feminicidios.

²⁰

Así titula Rivera Garza el capítulo que reflexiona sobre *El invencible verano de Liliana* en *Escrituras geológicas*.

Consideraciones finales

A partir del análisis de su propuesta estética desarrollada en *Escrituras geológicas*, el presente trabajo tuvo como objetivo principal abordar los dos últimos libros de ficción de Cristina Rivera Garza como constitutivos de todo un proyecto de escritura que la autora viene consolidando. Siendo el tema del yo uno de los más analizados, ambas novelas se estudiaron desde esta perspectiva para dar cuenta de los diálogos que se establecen entre su producción ensayística y literaria. En este sentido, las nociones que propone de «autobiografías después del yo» o «heterografías», a partir de la lectura de Butler (2009), resultan fundamentales para el análisis de las obras aquí abordadas.

Tanto en *Autobiografía del algodón* como en *El invencible verano de Liliana* se observa esa voz narrativa de la propia autora que emerge y se configura desde un yo que, aunque siempre personal, intenta mostrarse, en coherencia con su propuesta estética, como relacional y, por lo tanto, siempre colectivo. Evidenciarlo en la propia escritura es parte de su poética de desapropiación y desedimentación. Así pues, «escarbar», «re-escribir» y «desapropiar» son palabras claves para explicar lo que ella denomina «escrituras geológicas»: una práctica de escritura desapropiativa que se propone quitar las diversas capas de los «sedimentos textuales» para dar cuenta de que toda escritura se apoya sobre escrituras anteriores; de esta manera, habitar un territorio siempre es re-habitarlo, así como escribir un texto siempre es re-escribirlo.

En ambas obras se observa un intento de desedimentación: por un lado, su genealogía familiar a partir de la historia de la cosecha de algodón en la frontera de Tamaulipas y la obra de José Revueltas y Gloria Anzaldúa, y, por otro, la vida y muerte de su hermana a partir de la documentación y de las pertenencias de Liliana. En este sentido, dar cuenta de sí misma, pues, será desde estrategias de reescritura y de mixtura de géneros para evidenciar ese yo relacional desde el que se enuncia y se narra su propia historia.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid: Vervuert.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, (30), 121-164.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta educativa*, (32), 41-45. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Olaizola, A. (2022). Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza. *Boca de Sapo*, 23(33), 84-93. <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/45>
- Olaizola, A. (2021). Escritura en migración: transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (142), 137-153.
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Madrid: Ediciones Ambulantes.
- Rivera Garza, C. (2020). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Debolsillo.
- Rivera Garza, C. (2022a). *Autobiografía del algodón*. Barcelona: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2022b). *El invencible verano de Liliana*. Barcelona: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2022c). *Escrituras geológicas*. Madrid: Vervuert.
- Villalobos-Ruminott, S. (2016). *Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción*. Adrogué: La Cebra.

Desafiar los límites

Gustavo Calvo



Derivas del (mal)decir. Subjetividades minoritarias en la literatura argentina, de José Javier Maristany, recopila ensayos realizados por el autor a lo largo de veinte años de investigaciones en torno a literaturas que, por mucho tiempo —desde mediados del siglo XX—, han tenido que luchar con la censura y las limitaciones que les impedían salir a la luz. Ordenados cronológicamente, estos ensayos de Maristany, doctor en literatura comparada, presentan, precisamente, un diálogo entre distintas obras que problematizan los dispositivos que cercenan las subjetividades de aquellos y aquellas que pertenecen a una «minoría».

Luego de una introducción en la que el autor se encarga no solo de fundamentar su trabajo, sino de resumir brevemente sus intenciones para cada uno de los ocho capítulos del libro, Maristany abre su *Derivas del (mal) decir* con un ensayo titulado «De chongos y maricas», que toma a Jean-Paul Sartre como marco teórico fundamental para este apartado, fundamentalmente en su ensayo *San Genet*. El autor argentino establecerá cómo, a partir de las lecturas que el filósofo francés hace de las obras de Jean Genet, fue posible una «conformación de una precaria subjetividad gay» (2022, p. 19). Lo precario, dirá Maristany, radica en que esto solo permitió que se empezara a hablar de una subcultura que estaba oculta hasta entonces. El autor trabajará en el desarrollo de este capítulo resaltando las precisiones sartreanas, quien propone pensar en una «autenticidad» del individuo que le permita decidir su sexualidad por sí mismo.

Luego, a través de «La narración de la historia», un cuento de Carlos Correa que presenta a Ernesto Savid, un joven medianamente acomodado económicamente, recorriendo barrios marginales para satisfacer sus deseos y sus encuentros con Juan Carlos Crespo, adolescente de diecisiete años y clase baja, Maristany trabaja hasta llegar a conceptualizar al «chongo». En el relato, luego de algunos acercamientos sexuales, Ernesto y Juan Carlos proyectan tímidamente una vida juntos. Sin embargo, Savid elige continuar su camino junto a otros jóvenes de su mismo sector social y sentirse tranquilo consigo mismo, como si «hubiese estado con una mujer» (Correas, 1959, p. 18).

El «chongo», según cita Maristany a Juan José Sebreli, sería el «muchacho joven, activo y viril, unas veces proletario, otras directamente lumpen, cuyo hábitat en su época clásica era el barrio de extramuros, los hoteluchos de Constitución o las pensiones del Centro» (p. 22). El problema de «La narración de la historia» radicaría, entonces, en la preocupación de Ernesto en su «devenir» mujer. Ese lugar, dice el autor, se evita por despreciable frente a la imagen del «chongo». Al fin y al cabo, concluye, el cuestionamiento ya no sería en su relación sexual con otro hombre, sino en lo que esto supone respecto a su identidad de género que le hace cuestionar su «masculinidad» y, por lo tanto, lo pone en riesgo.

Más adelante, en el capítulo «Terror textual y terror anal en Osvaldo Lamborghini», el autor argentino trabajará con ese término —el terror anal— que estableció Beatriz Preciado. A través de la novela *Tadeys* de Lamborghini, Maristany afirma que el hombre heterosexual de finales del siglo XIX está «castrado» de ano, inscripto en torno a lo normal del deseo sexual. La obra sería una crítica a las formas en las que se construye la masculinidad, y podríamos asegurar «que el terror anal atraviesa íntegramente la obra de Lamborghini y saca a relucir, a través de su exacerbación grotesca, los fundamentos sexuales de las sociedades y el Estado modernos» (p. 75).

El autor abordará, además, en el ensayo «Espectros de la homosocialidad: Ioshua y Osvaldo Lamborghini van a la cancha», la masculinidad desde un aspecto que poco se cuestiona en la actualidad: su relación con el fútbol. A través de un relato de Ioshua, «Golazo al corazón», y una novela del ya mencionado escritor argentino, *La causa justa*, Maristany problematizará la relación de lo masculino a través de una «identidad deportiva» que han sufrido los varones desde la misma infancia. En los relatos se mencionan no solo las vivencias de los protagonistas, sino que quedan reflejados los cánticos de tribuna que utilizan el puto como un insulto, con el objetivo de que quien lleva la pelota lo desmienta únicamente a través del gol.

Para finalizar, en el capítulo «Enmascaramiento y revelación: representaciones trans en la nueva narrativa», Maristany aborda, precisamente, esos dos conceptos a través de una reescritura de la tradición gauchesca en la obra *La virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara —aunque no es la única de este ensayo—. El autor establece cómo se da una reescritura del canon, desde la construcción de personajes hasta la conformación de los ambientes, en una novela que pareciera proponer una distopía en la que las «disidencias sexo-genéricas» se han sustraído de la violencia generalizada que atraviesa toda la sociedad» (p. 113).

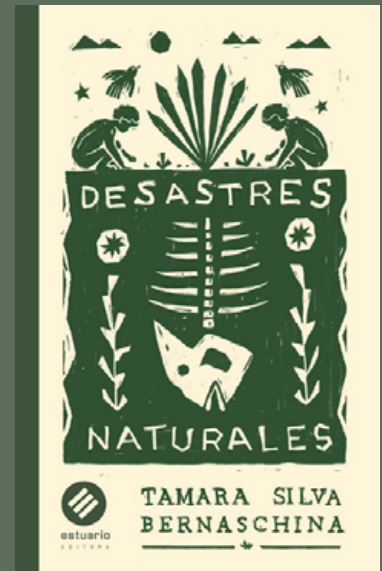
Todo este recorrido lleva a Maristany a concluir su trabajo haciendo referencia a lo *queer* en el ámbito académico, estético y teórico de las letras argentinas. El problema, afirma el autor, está en la amplitud con la que se utiliza el término, incluso con etiquetas que puedan contradecir los propios fundamentos de la teoría. Lo *queer* «se erige como una epistemología abierta e inestable, opuesta a las definiciones fijas del patriarcado y los mandatos de la heterosexualidad» (p. 130). En este sentido, no pretende ni incluir ni excluir nada. Sin embargo, se corre el riesgo de una institucionalización del término, si no se lo usa con conciencia y evitando que se transforme en una moda.

A través de sus *Derivas del (mal) decir*, construida a partir de diferentes voces que aceptaron sin miedo la «injuria» de hablar en contra de las imposiciones —de ahí ese juego de palabras de su título en relación con lo maldito—, es que Maristany problematiza, cuestiona y critica a los mecanismos de dominación, pero también hace visible que existe algo más allá del canon que se nos ofrece.

José Maristany. (2022) *Derivas del (mal) decir. Subjetividades minoritarias en la literatura argentina*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. 148 páginas.

Ojalá el rayo no caiga en otra parte:
sobre *Desastres naturales*, de
Tamara Silva Bernaschina

Gabriela Falchi



Sobre este libro se ha dicho mucho, a pesar de que lleva tan solo siete meses en librerías. Que la autora es «la chica revelación», que *Desastres naturales* (2023) es un «cuentario cautivante» y una «muy buena noticia», que las imágenes perdurables y las atmósferas construidas línea a línea seducen a cualquier lector para continuar adentrándose en la lectura. En fin, que «la literatura uruguaya está en muy buenas manos». Todos estos calificativos, reproducidos en distintos portales y medios de prensa, convergen en la entrega de dos Premios Bartolomé Hidalgo para esta joven escritora minuana que conquistó diversos lectores a pasos agigantados, alcanzando en octubre de este año la tercera edición del cuentario. Con esto presente, el Premio Bartolomé Hidalgo Revelación no sorprende, pero advierte. Que una mujer joven, con su ópera prima, reciba el galardón a mejor obra narrativa en el 2023 sí es todo un acontecimiento en nuestra literatura. De entre los históricamente premiados en narrativa, tan solo tres son mujeres. La cuarta es, a partir de este año, Tamara Silva Bernaschina.

Al leer *Desastres naturales* celebramos una publicación sólida, que despliega un imaginario simbólico preciso. Este libro es el inicio de la consolidación de una voz personal. Son tres los aspectos que podemos resaltar como significativos al momento de pensar estos catorce cuentos como un libro total: la naturaleza, los puntos de vista y la *posibilidad*, que crece de forma rizomática por debajo de la tierra.

«Cuando la sangre seca, coagulada y oscura ya estaba metida en las líneas de nuestras manos niñas»

Al cuento «Desastres naturales» lo inaugura un epígrafe de la autora polaca Olga Tokarczuk, el cual señala que lo grande se encuentra recogido en lo más pequeño. Esta es una idea nuclear que se repite a lo largo del libro. La naturaleza es lo grande que se mete dentro, que posee y que se manifiesta en el lenguaje que habilita estos cuentos. Un panteísmo muy notorio crece entre los caracteres de la obra y se expande, línea a línea, en un sistemático retorno a lo natural. En esto hay algo innovador, al menos si lo enmarcamos en el contexto actual de narrativa joven que repite una prosa urbana, agresiva y coloquial. El entorno retratado por Silva Bernaschina es violento pero natural, con la doble significación que podemos darle a esa palabra. Los personajes habitan espacios de naturaleza violenta, pero no dramática. La autora logra retratar el campo desde un clima que habilita la violencia trágica o la brutalidad, pero que cierra las puertas de la narración antes de alcanzarla. Los personajes no se sorprenden frente a lo ominoso que insiste en aparecer. Lo esperan, pacientes, permitiéndole el atisbo, pero no la presencia completa.

Los niños toman estos cuentos. No toman el rol protagónico, sino el libro en su totalidad. Son narradores, son personajes, son una imagen recurrente. Como lectores, debemos adaptarnos a la visión infantil —proceso incómodo—, ya que no es común que sean los niños los que cuentan las historias. Una niña, que debe visitar a la curandera porque tiene miedo de que el diablo haya decidido habitarla, «había pasado varias horas mirándose en el espejo por si [...] podía llegar a asomarse algo diabólico» (p. 67). En otro cuento, un niño siente terror por su vecino, un gaucho fornido que intenta suicidarse diariamente. Ese reacio gaucho lo

levanta en brazos y el niño protagonista «no siente el corazón ni la lengua ni los ojos a través de los que le gustaría llorar. Siente las piernas calientes y mira cómo las medias grises y el short se le enchumban de orina» (p. 15). Las infancias son una referencia a la iniciación. Ejemplo de esto es el último relato, cuando un grupo de niños debe limpiarse mucha sangre que «al arrastrarse por nuestra piel, se metía en el caño con el color rojizo del jugolín de frutilla que, desde ese momento y para siempre, asociaríamos con la sangre lavada» (p. 105). Es en la construcción temporal, «desde ese momento y para siempre», que reside lo trascendente de los eventos que registran estos personajes infantiles.

La atmósfera creada a lo largo del cuentario responde a una construcción del imaginario de la inminencia. Hay algo que habita y late detrás de estos niños, de los adultos, de lo natural, del campo: es la *posibilidad*. Así, el cuento «Cera» plantea la idea de *algo* que grita de dolor en el campo lindero, y que no podemos ver porque el narrador se mueve en la noche guiado únicamente por la luz de un encendedor: «Avanza a tientas. Sigue el alarido que lo despertó [...] Piensa que puede ser una mujer dando a luz una bestia. Un caballo medio enterrado en la cañada. Un perro accidentado en la curva de la ruta. No puede estar seguro» (p. 52). En el último cuento, «Con las piernas enterradas en el barro», también se trabaja lo inminente: «Estábamos obsesionados con la idea de que el viejo podía salir de su casa en cualquier momento y descubrirnos» (p. 106). La *posibilidad* como sustantivo para nombrar eso próximo que no podemos ver, porque o no estamos seguros, o no hay suficiente luz, o el narrador es muy pequeño para comprender, o es una simple premonición, o es incluso producto de una suposición inexistente. Pero el extrañamiento, el ruido que sorprende, el gesto innatural, la mirada de reojo, nos advierte de la amenaza indescifrable, de los desastres que pueden llegar a ocurrir. Lo desconocido-monótono habilita ese deseo a que algo irrumpa y remueva los goznes de estos personajes.

«Algo no cicatriza bajo esta piel intacta»

Los epígrafes del libro señalan las voces que acompañan a Silva Bernaschina en estos cuentos. El subtítulo previo muestra, por ejemplo, una referencia directa a Laura Fedele. En distintos reportajes la autora comenta que dentro de sus lecturas no faltan Schweblin, Enríquez, Cabezón Cámara y, más próximo a nuestras tierras, Alejandra Gregorio y Eugenia Ladra. Autoras latinoamericanas que hacen eco entre las páginas de este libro. La narrativa de Tamara Silva Bernaschina nos envuelve desde el primer cuento al último, logrando unidad y equilibrio en su prosa. *Desastres naturales* es un libro que ve la luz, trayendo buenos augurios. Parece ser un rayo que quiebra la noche, como poetizaba aquel verso de Amanda Berenguer.

En «Gaucho de la fuerza», el personaje está en medio de una tormenta buscando a su perro. De pronto, un relámpago: «Cada piedra, rama, oveja, vaca [...] y todos los seres vivos del campo tienen el mismo pensamiento: ojalá que el rayo caiga en otra parte» (p. 19). En una nueva tormenta, otro rayo quiebra la noche. Asistimos a un nacimiento, producto del entorno que han gestado otras narradoras, poetisas, periodistas, uruguayas y latinoamericanas. Entorno en el que una mujer de veintitrés años es reconocida por su narrativa. Ojalá este rayo caiga muy cerca, sobre nosotros. Bienvenido este libro.

Tamara Silva Bernaschina. (2023). *Desastres naturales*. Montevideo: Estuario Editora. 120 páginas.

Cuando cantan las culebras

Sandra Escames



En el cuerpo de quién (2023) dialoga con *Nadie está muerto mucho tiempo* (2019), primera novela de Sebastián Míguez Conde (Montevideo, 1979). El autor ya había publicado también por Criatura Editora una colección de cuentos titulada *La raíz de la furia* (2016), inicio de un proyecto narrativo que cristalizará en sus dos novelas. Ha incursionado, además, en el teatro como dramaturgo con *La loca de los jueves* (2019), protagonizada por un personaje incidental de su narrativa, y lo continúa haciendo con *El oro de los monos*, con puesta en escena reciente en Montevideo, obra en la que Adrián aparece vivo y es encarnado por el propio autor.

Gonzalo es ingeniero de sistemas y, por alguna misteriosa razón que conoceremos al final, busca obsesivamente a Adrián, confiando en encontrarlo vivo. Lo que vincula la novela anterior con esta —además del espacio (Montevideo-Buenos Aires) y de personajes que reaparecen (los que antes eran protagonistas, ahora ingresan y salen fugazmente del universo de la ficción)— es esa búsqueda. El mismo Adrián, que se viene rastreando con la ayuda del libro rojo de Mateo (*Nadie está muerto mucho tiempo* tiene tapa roja), ¿está muerto o vivo?

Actualmente este hombre de treinta y seis años se ha mudado al Abasto; allí conoce a la Mariposa de Buenos Aires (Nuncio), una travesti buena cuya presencia ilumina todo el horror que se vive en ese espacio-tiempo de la historia. Nuestro protagonista y narrador reconoce ser brillante; uno de los mejores de Latinoamérica en su profesión. Siendo económicamente solvente, no se ha emancipado de la tutoría de su madre en relación con su salud (no sabe para qué toma los medicamentos que hace años le han recetado). Ese desajuste entre su mente prodigiosa y la enfermedad enigmática nos pone en una actitud de alerta. Quien se dedica a encontrar errores de seguridad en los programas informáticos parece incapaz de manejar sus propias emociones: ni los recuerdos truculentos de la niñez, ni el constante cantar de las culebras dentro de su cabeza. Este *leitmotiv* siniestro va marcando los cambios de ritmo de la novela (en algún momento esto debería empezar a hacerle «ruido» también al lector).

Resulta inquietante enterarnos de que la búsqueda de Gonzalo empezó un año antes. Cuando ocurren los hechos de la anterior novela, Gonzalo estaba ahí como una presencia invisible (¿invisibilizado?, ¿o así se percibe él?): «Estuve todo el tiempo cerca [...] Compartí todo su último año de vida [...]. Él fue importantísimo para mí, pero yo no existía par él» (p. 26). No lo vimos los lectores porque el autor recién nos lo muestra ahora; dentro del mundo de la ficción tampoco repararon en él los otros personajes, tal vez ni él mismo se veía.

El relato a Julia Morris (confesado homenaje a Julia Ortiz, editora) sirve para ponernos en conocimiento de la historia anterior —si aún no la leímos—, o para refrescarnos la memoria en el caso de conocerla: «Antes de seguir, Julia, tengo que hablarte sobre la muerte de Adrián. Sobre todo, quiero contarte lo que pasó en ese tiempo» (p. 25). La variedad discursiva dinamiza el relato, evitando así la monotonía: el discurso directo de los personajes y el que está dirigido a Julia, los audios que manda Matías, el cuento publicado por Adrián en las redes, el posteo de Gonzalo, los informes finales.

Adrián Méndez Ferrás, alter ego del autor, es el personaje más importante y el que menos aparece en la obra de Míguez Conde. Atractivo y sensual, soberbio y despiadado, es capaz de generar amor y odio al mismo tiempo. Se presenta a los ojos del narrador casi como un fantasma, más de una vez; la primera en medio de

una manifestación política, fumando y con su gabardina color mostaza. Sentimos que cuanto más se habla de él, menos lo conocemos.

Gonzalo, por otra parte, no encubre ni descubre del todo quién es: lo cuenta en las redes, pero lo escamotea a los lectores y a los mismos personajes con los que interactúa, como hacemos habitualmente los seres humanos en estas épocas de virtualidades, contando a veces más detalles de nuestra vida de forma pública y evitando hacerlo en privado. Aquí conviene, sobre todo, como un recurso narrativo, que tiene la función de ocultar al lector hasta el final por qué este personaje busca con tanta intensidad a Adrián.

Otros personajes participan de la novela: Matías, el metalero musculoso, muy importante para esa pesquisa, haciendo la tríada con Gonzalo y con la Mariposa. Luego, Malena, la madre de Adrián, que da el toque de realismo mágico con sus barajas de adivinar y los fantasmas o entidades que han acompañado a su hijo siempre: Once, Trece y Cero Cinco. Sofía de la Piedad Ordóñez, homenaje —según declaraciones del propio autor— a Santa Sofía de la Piedad macondiana (otro guiño para decir que García Márquez ha estado ahí como una referencia magistral). También, como personajes secundarios, están los Martins, Denis y Liam, seres complejos y detestables vinculados a la bondadosa Sofía de la Piedad; desde otro lugar, y casi como una metáfora del libro o un gran indicio, Diego, el joven estudiante de medicina que vive enfrente y es espiado por Gonzalo y la Mariposa mientras manipula un esqueleto tratando de armarlo con órganos de plastilina.

La estructura de la novela es de una férrea arquitectura. Como relato policial, de suspenso y horror, los indicios se siembran desde el principio, de modo que las claves para comprender el final están ahí, al modo quiroguiano, encriptadas en las tres primeras páginas. Del recuerdo de los seis años —un comienzo que *shockea* como pocos— se salta a treinta años después. La expectativa va de la mano de las reticencias o frases ambiguas que el narrador no puede decodificar. A veces cree, imagina, sospecha; en ocasiones ve cosas que otros no ven. La ordenación de los capítulos es descendiente: desde el 22 hacia atrás; así, las memorias del pasado y de la infancia revelarán el sentido de la búsqueda de este narrador.

Desde los inicios de la obra del autor hay una constante conceptual que ha crecido en intensidad: lo monstruoso coquetea con la normalidad. Siguiendo una estética de lo ominoso, el mal se presenta como una inclinación natural, materializado en su primera novela por un «hongo» que crece y acecha. Abundan las descripciones hiperrealistas, las escenas truculentas; todo el *gore* de la fragmentación y el dolor de los cuerpos, del sexo como un refugio para tanto dolor y, a veces, del mismo amor que abraza para enmudecer a las culebras: «[...] Pocas veces me abrazaron tan de verdad. Ese abrazo hizo callar a las culebras por unos segundos. Silencio absoluto» (p. 214).

Sebastián Míguez Conde. (2023). *En el cuerpo de quién*. Montevideo: Criatura Editora. 229 páginas.