

LINEAS DE TIEMPO, VUELTAS DE LECTURA, CUERPOS EN SUSPENSIÓN

TIMELINES, READING LAPS, SUSPENDED BODIES

Resumen

Este trabajo analiza textos literarios de las escritoras Cristina Peri Rossi (*Indicios pánicos* (1970); “Rumores” (1988)) y Fernanda Trías (*Mugre rosa*, 2021), cuyas tramas se colocan en distintos tiempos históricos (la dictadura uruguaya, la Europa previa a la caída del Muro y una posible catástrofe biológica en tiempos actuales). No se trata de recuperar ninguna linealidad de sentido entre esos hechos sino pensar cómo las ficciones ofrecen estrategias diversas para pensar sus presentes y los conflictos que desde allí se entablan para imaginar otras formas de vida. Estas escrituras revelan que los tiempos vuelven bajo la forma de catástrofes nacionales o globales y marcan los cuerpos, sus modos de relación, la índole de sus relatos. En este sentido, resultan mundos oscuros, densos con escasas posibilidades de salida y cambio. El yo o las diferentes instancias enunciativas, transitan formas de la inestabilidad y la inseguridad que son las cifras precarias de las subjetividades contemporáneas. La vulnerabilidad y el miedo funcionan como políticas afectivas desplegadas en diferentes tonos y condiciones materiales como marcas indudables de los presentes que solo pueden capturarse en sus fisuras. También como huellas o restos que los modos de escritura configuran y transitan para dar cuenta de estas condiciones políticas y humanas en tiempos, sin duda, trastornados que cuestionan, no solo las sucesiones y linealidades, sino el régimen relacional de pasado, presente y futuro.

Las propuestas estéticas de Peri Rossi y Trías, escrituras distantes, pero lúcidamente inmersas en esos espacios, construyen universos cerrados plenamente desajustados con sus tiempos en los que predominan, el pánico, el peligro, la inseguridad económica y social, como heridas de una humanidad exhausta.

Palabras clave: tiempo; biopolítica; afecto; escritoras uruguayas

Abstract

This work analyzes literary texts by the writers Cristina Peri Rossi (*Indicios pánicos* (1970) and “Rumores” (1988) and Fernanda Trías (*Mugre rosa*, 2021) whose plots are set in different historical times (the Uruguayan dictatorship, Europe prior to the fall of the Wall and a possible biological catastrophe) It is not about recovering any linearity of meaning

between these events, but rather thinking about how fictions offer different strategies to think about their present and the conflicts that arise from there to imagine other forms of life. These writings reveal that times return in the form of national and global catastrophes and mark bodies, their modes of relationship, the nature of their stories. In this sense, they are closed worlds where the possibilities of escape and change are almost nulls. In different contexts of social catastrophe the self or the different enunciative instances, go through forms of instability and insecurity that are the precarious figures of contemporary subjectivities. Vulnerability and fear function as affective policies deployed in different tones and material conditions as undoubted marks of those presents and they can only be captured in their fissures. Also as traces or ruins that the modes of writing configure and transit to account for those political and human conditions in undoubtedly upset times that question not only the successions and linearities but the relational regime of past, present and future.

The aesthetic proposals of Peri Rossi and Trías, distant but lucidly immersed writings in those spaces, build closed universes fully out of tune with their times in which panic, danger, economic and social insecurity predominate, like wounds of an exhausted humanity

Keywords: time, biopolitics, affect, Uruguayan writers

Vuelvo sobre un libro editado en 1970 en Montevideo cuya historia pública fue desviada por la llegada de la dictadura en 1975 y por el exilio de su autora, Cristina Peri Rossi en 1972. Mi encuentro con ese libro fue en 1990 cuando descubrí en una librería de viejo de esa ciudad la reedición española de 1981. Siempre pensé que la primera edición era inhallable. Peri Rossi había decidido en la segunda, la que tuve y tengo en mis manos, incluir un “Prólogo. Sistema poético del libro” (1970) que intervenía de manera drástica sobre los modos de leer el libro y sus representaciones. El “Prólogo” determinaba un recorrido de sentidos que ponía en tensión la narración de un presente tenebroso contemporáneo a su ubicación, con la inclusión de una voz autobiográfica y la reflexión sobre su propuesta estética. Es decir, un sistema poético, como su autora lo llamaba, en primera persona.

Vuelvo también a mi propio derrotero de lecturas con la idea de producir otros contactos en el que tome lugar la irradiación teórica de ciertos conceptos de problematización más actual como el de biopolítica, precariedad o afecto.¹ También para

percibir cómo en mi bagaje de textos literarios expandido durante los últimos años resuenan los fragmentos de *Indicios pánicos* (1970) y se dejan rozar por las invenciones y figuraciones de narraciones actuales. En este caso voy a poner en relación textos de Peri Rossi con la última novela de otra escritora uruguaya, Fernanda Trías, *Mugre rosa* (2021). El gesto apunta a una especie de inversión genealógica; es decir, Kafka encontrando sus precursores. Colocados en serie estos textos reenvían a tres momentos históricos sobre los que ofrecen notaciones temporales y espaciales bajo la forma de indicios, como los llama el texto, personajes típicos y referencias elusivas que reenvían a momentos de catástrofes políticas, sociales o ambientales.

En *Indicios pánicos*, la sucesión de sus fragmentos, el choque que producía su lectura, la aparición de personajes de la abyección y la metamorfosis y los señalamientos de que eso estaba ocurriendo *ahora, allí*, reenviaban a un clima social que preparaba la llegada de la dictadura, como advertía el “Prólogo” de la segunda edición. Las voces señalaban hacia unas calles, unos barrios, unas casas y una historia local, de escasos nombres, pero de una fuerza poética que friccionaba nuestros modos de lectura. La ruptura estética, política, corporal era omnipresente y tocaba a cada uno de sus capítulos.

Los materiales del libro se sitúan antes de que sucedan determinados hechos. Como toda escritura de este tipo inventa sus referentes y acierta en 1970 con la representación justa del horror político y social que define a las dictaduras —“Faltaba aun cinco años para el golpe militar, pero la atmósfera ciudadana estaba enrarecida, llena de presagios”, dice el “Prólogo” (Peri Rossi, 1980, p. 10)—. El texto dispone de cuarenta y seis textos heterogéneos que combinan el poema y la prosa de ficción, la prosa poética de resolución surrealista, el fantástico y el absurdo, el relato breve con el poema de dos versos. Lo siniestro, lo abyecto se instala disperso y fugaz en cada percepción. Esta puja de fechas tensiona la sucesión narrativa, sostenida en atisbos, vislumbres, sospechas, y colisionan con las imaginarias y reales transformaciones de la realidad que instaló la dictadura uruguaya y que sin duda aventajaron la elaboración literaria (Aira, 2001, p. 50). En esa puesta en escenas y acciones de materiales diversos, el texto manifiesta una heterogeneidad muy potente que se impone.

Por otro lado, la dirección autobiográfica asumida por el “Prólogo” da cuenta en ese lugar liminar de la estela de una experiencia traumática, convertida en imaginación pública, en terror privado y en escritura interpretativa. En este régimen literario hay presencias que no podían faltar: la figuración del sobreviviente o, las vivencias

expandidas del miedo, situadas principalmente en las alteraciones de las normas y usos de los cuerpos y en los límites posibles de transformación y extinción de la vida.

Cuando Michel Foucault formula en el último capítulo del primer tomo de su *Historia de la sexualidad (1980)*, el concepto de biopolítica acierta con una noción que de allí en más revelará su eficacia para pensar esos límites, situaciones y condiciones donde el poder pone en entredicho nuestra condición de viviente. También revela cómo ese poder decide sobre esas vidas y lo hace bajo un manto de disposiciones que la administran, controlan y disciplinan. Un juego regulatorio donde, no solo importa una vida, sino su condición múltiple de constituirse como una población y, por lo tanto, también en situación de ser eliminada. El ejemplo más flagrante de la biopolítica que encuentra Foucault en ese primer texto son las guerras y el nazismo. Ciertas literaturas suelen estar allí para cubrir el perfil que toman las formas singulares de esas violencias y componer el diagrama colectivo de sus derivaciones siniestras. Las diferentes guerras que se desatan en las calles se desenvuelven como tecnologías destructivas que desparraman las vivencias de un miedo difuso y sin dirección. Sitúan en esos límites la cuestión desnuda de la vida, la muerte y la supervivencia. Los fragmentos de *Indicios pánicos* funcionan como tecnologías literarias que construyen un archivo de estas experiencias. Presentan a jóvenes rebeldes en estado de sedición, viejos perseguidos que a su vez delatan, embarazos que se interrumpen, fetos con el rostro de un futuro sobreviviente, madres en estado de fuga o de rebeldía, suicidas en el momento del acto fatal, profesores arrestados por investigar metáforas latinas, policías que persiguen y reprimen. Tanto la natalidad como la muerte, el trabajo como la condición ciudadana son compelidas a definirse una y otra vez en contextos de peligros, en registros burocráticos, en el vértigo de algún tipo de final. Por eso también, el sobreviviente es una figura modulada en diferentes fragmentos y el miedo una aficción ineludible. Giorgio Agamben señala que lo que define el carácter más específico de la biopolítica en el siglo veinte no es ya hacer morir ni dejar vivir, sino hacer sobrevivir. Es decir, “no la vida ni la muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita que constituye la aportación definitiva del biopoder en nuestro tiempo” (Agamben, 2000, pág. 163).

Las guerras y esos regímenes políticos que hacen del exterminio su estrategia de dominio, como el nazismo o las dictaduras, aplican las estrategias de dejar vivir o hacer morir y conforman el friso espeluznante de las masacres. Pensadores como Foucault, Agamben, Judith Butler, y tantos otros, supieron hacia dónde dirigir sus miradas para sostener una reflexión filosófica y política sobre esas situaciones de catástrofe y daño

social que pueden explicar diferentes aspectos que involucran la vida. Si uno de los caminos de esa formulación foucaultiana de la biopolítica partía de la decisión soberana de dar vida o muerte a un otro y pensar cómo esa decisión se dirime también sobre el destino de las poblaciones, esta novela trabaja en los dos niveles y dispersa varias poblaciones de ciudadanos; los jóvenes, los viejos, las madres que se niegan a reproducirse, los fetos que se resisten a crecer, los artistas, los profesores, pero también los policías y funcionarios de estado. Poblaciones que arrasan unas contra otras.

Me interesó volver sobre *Indicios pánicos* para rescatar el aliento político de un texto que supo pulsar las diferentes cuerdas que acechan sobre los cuerpos en esa situación de peligro. Una inspiración que percibía y narraba esos indicios, los signos que, al mismo tiempo que construían el horror, lo vaticinaban. El texto de Peri Rossi revela su inmersión absoluta en un presente (el de los años previos a la dictadura) al que punzaba en múltiples imágenes del espanto y en sus variadas lenguas. Pero ese presente de 1970 a partir de la edición y el Prólogo de 1980 se convierte al mismo tiempo en pasado y en futuro. Textos fragmentarios, cortados por los ritmos del verso o de la prosa, habitados por diferentes enunciaciones recorren las distintas dimensiones que afectaban a los ciudadanos-personajes de esa ciudad sin nombre: la del trabajo, la del amor, la de las instituciones de control, la de la revuelta callejera, la censura, la imaginación privada y pública.

Como buena representante de las vanguardias de los años sesenta, Peri Rossi amarra con la idea de ruptura, no solo un modo de escribir, sino una forma de vida. Esas revueltas callejeras que hacían soñar con la revolución proliferan en el libro junto a una puesta en escena de lenguajes y estilos y a una reflexión autorreferencial sobre cuál sería el modo de escritura que encarnaran esos movimientos. El trabajo literario recaía en el detalle iluminador (el desnudo de la muchacha en la plaza que provoca una desobediencia colectiva), en la escena menor que invierte el sentido prometido —“Yo todavía no he llegado al suelo: desde que nací estoy por descender, pero el gesto de salir del vientre al suelo me ha llevado tanto” (Peri Rossi, 1980, p. 24)—, en el remate final que, en lugar de narrar el choque de un cuerpo sobre el asfalto, selecciona palabras que denoten delicadeza —“descendió suavemente, sin ruido, desprendida de la cornisa y se posó sobre el suelo, grande, abierta, desplegada como una avenida” (Peri Rossi, 1980, p. 59)—, en una ampliación desmesurada de los cuerpos y las situaciones (una rebelión social de una sola persona sofocada por un ejército y con granadas) o en una imaginación enloquecida que se desata en múltiples situaciones alterando las normas y

leyes de la sexualidad. Estos quiebres de los repertorios semánticos van junto a una conciencia de escritura que dispersa referencias al escritor, al autor o al lector, que son mencionados de un modo genérico: el escritor puede ser un testigo de la producción incesante de indicios pánicos, un individualista peligroso o alguien que palpita el malestar de sueños absurdos; los signos, por su parte, son las palabras que pueden tomar fusiles y ser soldados y también eludir y aludir, ser baliza y manifestación. El lenguaje de la revolución y la resistencia se esparce en algunos momentos puntuales. En el último relato, “El prócer”, este personaje desciende de su caballo y sostiene una conversación con un joven de pelo largo que ya ha estado en la cárcel y parte hacia la clandestinidad. Si bien esta decisión narrativa es funcional a la alucinación ideológica que el texto persigue y al espíritu de los jóvenes guerrilleros, resulta literariamente hablando poco efectiva. Los procedimientos utilizados en el conjunto del libro, las marcas proclives a la elisión, la voluntad por borrar los nombres propios y preferir el uso de formas difusas, además del uso de una cantidad de recursos asociados a la idea de ruptura que mencioné, van constituyendo, sin duda una totalidad, aunque de capas dispersas y fisuradas.

Los ritmos del verso, la cadencia de la frase, la ondulación del relato son parte de esa conciencia de escritora que lee restos, huellas e interpreta los indicios. Entre esos elementos un yo que encarna en escasas marcas de identidad puede percibir tanto el presente —“hay un aire de cataclismo/atmósfera de desastre/plenilunio de catástrofe/Hay/por tu ciudad/un vigésimo niño que mendiga” (Peri Rossi, 1980, p. 150)—, como el futuro de su ciudad —“Hay/una lucha subterránea/un miedo opaco/un césped seco/una sensación de resentimiento/y un silencio agorero/negro pájaro de muerte/que anuncia por todos lados/la venida de otros tiempos” (Peri Rossi, 1980, p. 151)—. En estas constataciones de un yo que se presenta en los primeros versos y luego se retira para dar cuenta de un panorama de destrucción y miedo recalca la mirada de un sujeto contemporáneo de ese estado de cosas. Una condición que, según Agamben, percibe el desajuste de su propia subjetividad en un mundo de sombras abiertas a ser interrogadas por el pensamiento, el arte y la poesía (Agamben, 2011, p. 21). Un mundo que, en términos de Peri Rossi, presiente o teme el tiempo que vendrá.

Unos años después, en 1988, Peri Rossi publica otro libro no convencional, *Cosmoagonías*, que reúne un conjunto de textos, de clara composición narrativa; otros, más proclives a punzar los límites de los géneros literarios e inclinarse hacia un tono ensayístico o un pensamiento reflexivo sobre determinadas figuras o personajes. Así se

sucedan “El Club de los Amnésicos” o “El club de los Indecisos” o “Los desarraigados”. Textos descolocados que plantean nuevas especulaciones sobre tiempos y espacios. Si en “Los aledaños” se puede comenzar afirmando: “La preocupación por encontrar el centro del mundo lo sorprendió una mañana, luego de un sueño aparentemente tranquilo” (Peri Rossi, 1988, p. 107). En “Los desarraigados”, el comienzo corre ya no solo a calles sino las raíces que apuntalan esos cuerpos: “A menudo se ven caminando por las calles de las grandes ciudades, a hombres y mujeres que flotan en el aire, en un tiempo y espacio suspendidos. Carecen de raíces en los pies, y a veces, hasta carecen de pies” (Peri Rossi, 1988, p. 137). Amnésicos, indecisos o desarraigados son figuras cuyas condiciones subjetivas, pero también sus puntos de vista, implican preguntas acerca de cuál es la perspectiva desde dónde se mira el mundo y se lo piensa. Sitios inestables que provocan que esas figuras puedan encaminarse hacia una desorientación o un aturdimiento de la memoria que perturba drásticamente o dichosamente la posibilidad de afincar allí una subjetividad protegida. Escritura de paradojas e incertidumbres donde el tiempo se enclava otra vez como preocupación; “Los amnésicos aseguran que es más fácil recordar el futuro que el pasado, en la medida en que los deseos se proyectan hacia adelante y no hacia atrás” (Peri Rossi, 1988, p. 16-17).

Cosmoagonías (1988) es un libro que, en relación con *Indicios pánicos* (1970) persiste en su exploración de las alternativas que ofrecen las ciudades, los países, las épocas y los tiempos para tender, inscribir y cobijar en ellos formas de vida. El tiempo que modula este último libro, no tiene la violencia de la catástrofe que el sujeto miraba sin descanso en *Indicios pánicos* y se reflejaba en muertes, capturas, secuestros o censuras. Sin embargo, al correr de esa aparente levedad de una prosa más medida, lo agónico y terminal se va profiriendo como pregunta, como vacilación y abarca, no ya un país, sino al cosmos, al mundo. Por eso y como clave de la lectura del libro, pero también como una toma de posición de una figura enunciativa que se oculta y *reaparece* en muchos de los relatos, me voy a detener en el primero, “Rumores”. Lo transcribo completo porque en su brevedad ilumina otro cronotopo, una síntesis de tiempo y espacios que coloca una cuña sobre el miedo a la pérdida de la lectura que se reconoce como falta de pertenencia social y daño en una subjetividad atenta al mundo que habita.

A finales del siglo XX se propagaron rumores sobre las ciudades. Algunos hablaban de su consunción; otros, de un raro renacimiento de los escombros. Grupos clandestinos y secretos cuchicheaban sobre ciudades todavía habitables, donde se podía caminar, ver un pájaro, recorrer un museo o contemplar el color del cielo. Pero eran las menos. Poco a poco se empezó a hablar de Berlín. No en público, ni en los diarios, ni en reuniones sociales. El nombre de Berlín empezó a

circular como una clave secreta, una consigna mística, una cifra de iniciados sin sentido para los demás. Se hablaba de Berlín recogidamente, en la intimidad de la conversación luego del amor o en una habitación apartada, entre amigos escogidos. Una mujer desnuda, a la tenue luz de un cuarto privado, decía a su amiga, por ejemplo:

—He oído decir que en las calles de Berlín todavía crecen los tilos y hay cisnes en los lagos.

O:

—Los mirlos cantan entre la nieve, en Berlín, y se bebe té en tazas de porcelana, con manteles de hilo.

El hecho de que Berlín estuviera entre muros no desestimulaba a nadie: daba, a la ciudad, esa calidad de símbolo de los sueños que falta a tantas otras.

Las amigas se pasaban recetas de strüdel entre ellas, como si de raros poemas se tratara, y al atardecer, detrás de las ventanas de metal o en los ásperos andenes delectaban *der traum in leben*, a punto de comprender la lengua sólo por el deseo.

Otros hablaban de San Francisco, pero una horrible peste anuló su prestigio: los elegidos eran también los apestados y la ciudad se hundió en un letargo de sábanas y cloroformo, convertida, de pronto, en una célula cancerosa en el redondel del mundo.

Había ciudades —como Madrid— donde cundía una breve euforia, igual que la alegría antes de morir, y ciudades, como París, ensimismadas, vueltas hacia su antiguo prestigio, ahora llenas de indolencia.

Pronto no quedó adonde ir y quienes huían hacia El Cairo, Praga, Buenos Aires o Varsovia lo hacían sin ilusión, sólo para demorar un poco más la muerte. La declinación de las ciudades se extendió como una mancha de petróleo sobre las aguas.

Quien esto escribe, en las postrimerías del siglo XX, no sabe si hay futuro, no sabe si hay ciudades, no sabe si hay lectura. (Peri Rossi, 1988, p. 11-12)

Nuevamente Peri Rossi elige un límite desde donde mirar hacia dos lugares a la vez; el presente y el futuro y entre ellos el miedo a la desaparición del futuro, de la ciudad y de la lectura. “Quien esto escribe” (1988) se pregunta cómo seguir viviendo, marca un punto de anclaje para un yo oculto en un modo impersonal que implica final, cierre y cambio como son los finales de siglo y de milenio. El texto comienza y termina con esta referencia a los finales de siglo y de milenio. Las postrimerías, los cierres enmarcan a una situación que hay que musitar, pronunciar en tonos bajos porque se dice al comienzo que son inciertos, son “rumores”. Esto que se susurra arrastra sin embargo el temor a la extinción, “la consunción” y, en todo caso, un renacimiento de escombros, no de algo nuevo. Secretos públicos que corren y todos conocen. El final niega; tres veces se dice que quien escribe no sabe. El relato, casi una estampa breve y melancólica usa la repetición con la que martillea un miedo y arma una certeza: si no hay futuro y no hay

ciudades, no habrá lectura. Propone allí un enlace entre instancias vitales para un yo amenazado que desea otras formas de comunidad. El cierre se presenta pleno, pero irradia tres veces un no saber dejando en ese borde a un lector que teme.

El estado de murmullo del comienzo insta a los secretos y las clandestinidades. Así en Berlín, la primera ciudad que se nombra, una ciudad entre muros, se practica una vida íntima, amorosa pero secreta, de conversaciones privadas mientras ocurre el amor, con amigas que intercambian recetas de *strudel* y toman té; marcas de la vida cotidiana que nombran el Berlín previo a 1989, donde la vida parece continuar a pesar de las prohibiciones. La otra ciudad que sobresale es aquella donde nació una peste. El San Francisco de los años 80, momento en que se conocen los primeros casos de SIDA. En otras hay una euforia engañosa o un antiguo prestigio indolente. Finalmente, ninguna de las ciudades que despertaron los deseos de vivir en otros momentos será un posible lugar donde ir. Declinación del deseo, muerte demorada, la caída del futuro no puede sino construir un presente desquiciado, descompuesto cuyo relato se construye con las marcas de un murmullo, breve, conciso, íntimo y contundente. Un estado de cosas donde las vidas no parecen estar seguras o preservadas.

Si, como ha señalado Sara Ahmed, el miedo es una política afectiva sobredeterminada que envuelve a los cuerpos, los distancia, los aproxima, hacen que se miren con sospecha comprometiendo el reconocimiento o el rechazo del rostro del otro, la implicancia de estos efectos moviliza en los sujetos el impulso de preservar los límites del espacio corporal y social. Los textos tratados avanzan en la enumeración y proliferación de estos límites. Así, el miedo también contiene una dimensión temporal que presiona hacia el futuro como una experiencia corporal intensa en el presente, como un dolor anticipado de lo que puede venir. Lo que se instala entre los cuerpos, entre la posibilidad de sus roces, el contacto de la piel o la intensidad de las miradas es una lógica de fronteras más débiles o más fuertes. En "Rumores" el miedo toma cuerpo en la pérdida de la lectura porque esta pertenece a una serie que necesita de las ciudades y de sus futuros. Es decir, de espacios y tiempos. Si lectura, ciudades y futuro no son resguardadas se pierden esas instancias que, aunque débiles seguían permaneciendo, la fantasía y el encuentro de los cuerpos, los atardeceres o los andenes envueltos en la estela del deseo. Como si ciudades, futuro y lectura constituyeran un marco de inteligibilidad para entender las vidas y darles sentido. La lectura puede ser concebida de manera general, vital y al mismo tiempo, básica. Puede no necesitarse un libro como elemento primario, pero leer implica también ampliar los límites y alcances de una

condición humana que encierre la idea de ver y mirar al otro que tengo enfrente, de leer los signos de su rostro y, en consecuencia, reconocerlo.

Mugre rosa de Fernanda Trías se publicó en 2020 en Colombia; en 2021 en Uruguay, Argentina y España, segundo año de la pandemia del COVID; fue escrita en 2018 durante el tiempo de una beca de la autora en España. Las coincidencias de lo que se narra con las situaciones cotidianas que se instalaron en el mundo para evitar los contagios se verifican en sus páginas. Seguramente estos presagios estaban en el aire en su posibilidad de existencia amenazante de un capitalismo insaciable, extractivista y cultor de múltiples despojos y exclusiones de diferentes masas poblacionales. Advierto un contacto imaginario entre la joven Peri Rossi que imaginaba el horror que estaba por llegar en 1975 de la mano de un avance político autoritario por fuera de los marcos civiles y este libro de modalidad distópica que narra una catástrofe ambiental que cayó en una pequeña ciudad, junto a un río. Aunque sin nombre, el sitio alude a Montevideo. La voz dominante de una narradora que circula por las calles o algunos barrios más lejanos, tomando nota de todos los signos de esa catástrofe tiene una pulsación semejante a la de *Indicios pánicos* (1970). En este sentido, el personaje lee los signos de ese mundo obsesivamente, busca medirlos y sopesarlos de acuerdo con los datos que se brinda de su avance y confrontando su propia historia personal en relación con esos datos inéditos. “La epidemia nos había devuelto lo que años atrás parecía irreversible: un país de lectores” (Trías, 2021, p. 21), sin embargo, hacia el final se confiesa que los libros se devuelven sin ser leídos. La realidad resultó avasallante y la narradora que señala en escasos momentos que ella escribe este devenir, hacia el final dice: “¿En dónde se guardarán las horas borradas, las imágenes perdidas?” (Trías, 2021, p. 275) para responderse unas líneas después: “Escribirlo es inútil, debo soñarlo” (Trías, 2021, p. 275). La pregunta de “Rumores” (1988) de Peri Rossi sobre el futuro, la vida de las ciudades y la lectura halla en este texto una de sus respuestas concluyentes. Con una prosa que sabe avanzar precisa, atenta al descubrimiento de zonas narrativas y ficcionales potentes, aguda en la percepción de marcas afectivas inesperadas, al trazado de personajes y espacios de costados deslumbrantes, Trías propone la eclosión de un mundo, “cuerpo sin entrañas” (Trías, 2021, p. 276), incierto, colapsado, abrumado por pestilencias, comidas indigeribles y mugre rosa. La estructura de la novela acude a dos planos o esferas narrativas que dialogan: la historia propiamente dicha que va avanzando y una serie de poemas de diferente extensión, conversados, que alternan con la prosa y

que resultan diálogos perdidos que acuden como escombros para denotar otra presencia del lenguaje sin datos precisos que repongan sus procedencias.

Trías es hábil para desplegar miradas siguiendo determinados recorridos urbanos y detectando en ellos las situaciones o personajes marcados por la violencia y la amenaza del miedo. Violencia y miedo es un binomio que la escritora sabe desmenuzar de acuerdo con la elección de diferentes tramas ficcionales, decididamente crueles; un incesto y un infanticidio en *La azotea* (2001), un asesinato de connotación amoroso-sexual en *Cuaderno para un solo ojo* (2001), un acoso masculino que llega a la justicia en el marco de la precariedad social y laboral de jóvenes migrantes en “Bienes muebles”². En esos espacios de interiores agobiantes y siniestros o de salidas urbanas donde los sujetos son expuestos al peligro de diferentes maneras se instaura la evidencia de que la calidad de víctima es una producción incesante de los estados neoliberales. En cada salida urbana y confrontación ciudadana se inscribe un espacio donde la apelación al estado en busca de protección resulta la aparición de una nueva forma de violencia que implica una reconfiguración y aceptación de la precariedad (Butler, 2010, p. 46–47). Se trata de una violencia que es fragor de la prosa, de su ritmo, de su transcurrir por la incertidumbre de ciertas zonas de la historia o el desgarramiento afectivo de los personajes. En *La azotea* (2010) el fluir textual se desliza y arrastra con precisión y maestría, sitúa los puntos y las notas afectivas y desesperadas que llevan a un *clímax* que se resuelve como una urgencia provocadora de la sexualidad que atenta contra la ley. En “Bienes muebles” (2013), la escritora busca huir de Buenos Aires porque le resulta un estado policial y quiere vivir tranquila. Siente que su cuerpo es un campo minado y que debe encontrar un vector de salida. Estas notas sobre los espacios urbanos se exasperan en *Mugre rosa* (2021) donde el peligro biológico está allí y los personajes lo experimentan en los cuerpos, en los traslados, en la alimentación, en las restricciones que padecen, en las diversas situaciones de encierro, de apagones o de extremos cuidados que los habitantes tienen que practicar, en las calles deshabitadas donde la suicida a la que hay que detener se presenta como un siniestro maniquí, en los incendios de la procesadora que arrastra nuevos accidentes.

El personaje principal deambula sola por la ciudad registrando cómo va transcurriendo el peligro: el terror cuando suena la alarma y hay que encerrarse y no dejarse rozar por la neblina o el viento rojo. Los ciudadanos tienen que llevar máscaras, tener rutinas, cumplir con las restricciones impuestas. El peligro mayor del contagio es un despellejamiento de la piel. Los internados son recluidos en un Hospital de Clínicas

donde hay distintas jerarquías de enfermos. La instalación de esta situación ambiental produce una división social entre quienes pueden irse y los que se quedan y esperan el momento de poder escapar; la venta de alimentos se vuelve clandestina, se especula con el precio, hay un mercado negro, zonas de contagio, peces y algas contaminantes, olores pestilentes, pájaros que dejaron la ciudad. Un ejemplo de ese clima de horror sobre el que irrumpen determinados personajes víctimas del descalabro y locura social;

El centro estaba lleno de policías. Algunos de pie, bajo los aleros de las tiendas cerradas, otros adentro de los patrulleros estacionados en las esquinas. Y alrededor de ellos bolsas de basura, olor a basura y también a llantas quemadas. Los taxis sanitarios pasaban lento, derrapando en el lodazal pero sin detenerse...

En la Plaza de las Palomas, un recinto austero, sin árboles ni fuentes, donde los viejos solían sentarse a rociar migas de pan, una mujer se había subido a uno de los bancos. ¿Qué hacía? Tenía las botas embarradas, una pollera a cuadros por debajo de las rodillas y un buzo de lana muy viejo y estirado. ...La mujer no se movía, los brazos lánguidos al costado del cuerpo, una especie de estatua viviente. Así tal vez me había visto yo al bajar en el ascensor del Clínicas. No muy distinta de esa mujer, porque se notaba que ella también estaba llena de rabia y que había optado como podía entre la parálisis o la inercia. De lejos vi a un policía atravesar la plaza en diagonal. Iba hacia la mujer. (Trías, 2021, p. 162-163)

La narradora va desnudando su escudo de afectos mientras se encuentra con su madre o su exmarido internado en el hospital y un niño al que cuida temporariamente y tiene síndrome de Prader-Willi. En el pasado hay una figura luminosa que es Delfa, la niñera que la cuidaba en su infancia y a quien prefería en lugar de su madre. El recuerdo de este personaje que murió de cáncer concentra todos los momentos en los que la afectividad no aparece dañada y el regreso a la vida junto a ella es un deseo de felicidad que vuelve varias veces en la narración. Ese núcleo afectivo roto de la madre y el exmarido, disperso en la ciudad, no está conectado sino a través de ella que los trae a la escena para relatar la memoria conflictiva que la une a ellos y que la trama finalmente separa sin que los viejos reclamos se resuelvan. La relación con el niño, Mauro, es objeto de un trazado ficcional que se sale de cualquier previsible relato materno. Es un niño enfermo que padece de un trastorno genético poco frecuente que le provoca varios problemas físicos, mentales y de conducta. Una característica importante es la sensación constante de hambre. Por eso Mauro precisa de una mirada permanente que impida los insólitos atracones. Cuando no tiene comida a la vista puede engullir algodón o los mismos envases de la comida. La presencia de este niño con esta enfermedad coloca a la novela al lado de otra reflexión, la de una metáfora de un capitalismo imparables que fabrica productos dañinos e indigeribles. La narradora lo recibe una vez por mes durante varias semanas. Cobra un buen dinero que le permite imaginar que podrá dejar la ciudad

y huir hacia un lugar seguro. El niño que tiene un lenguaje propio logra con ella diseñar escenas de afecto y cuidado; hay entre ambos una relación inaudita pero próxima, que se sostiene más allá del contrato económico y que tiene los datos escasos pero brillantes de una comunidad armada al filo y, a pesar del horror general. Una comunidad pequeña, dañada, compuesta por dos personajes, Mauro y la narradora, de rostros y contactos reconocibles.

Los ejemplos literarios seleccionados contienen los datos singulares pero políticos que muestran cómo hacer literatura con el miedo, cómo construir relatos que funcionen como fábricas de sentidos atentos a los desajustes de lo contemporáneo, a lo aun no vivido o imaginado, a lo que está por llegar. Por eso, volver a textos que Cristina Peri Rossi escribió hace cuarenta o cincuenta años y donde encontró los datos exactos para dar cuenta de esos tiempos divididos y violentados de múltiples maneras, extraviados en un momento histórico de destrucción y dolor social forma parte de una tarea de la crítica que precisa continuar leyendo y evaluando esas zonas que fabrican e intervienen en el entramado sinuoso de la memoria política y cultural. Una práctica que incluye estar atenta a las producciones literarias que nos son contemporáneas porque entre ellas pueden habitar las medidas de un tiempo que nos pertenece y se nos va de la mano porque no sabemos aún cómo pensarlo pero que el discurso literario puede tensar hasta lo imposible.

Referencias

1. Puse en relación este texto con otros que problematizaban otras perspectivas sobre el tiempo, como el trabajo literario sobre la memoria en *Varia imaginación* de Sylvia Molloy (2003) y *Narrar después* de Tununa Mercado (2003), en el artículo "Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad" (Domínguez, 2005), "Presencias póstumas: escrituras del tiempo, tiempos de escritura" (Domínguez, N. 2008) y en "Salidas de madre para salirse de madre" (Domínguez, 2003) donde observé las representaciones de maternidades liminares de Diamela Eltit y otras escritoras.
2. "Bienes muebles" se publicó en *Brutas editoras* (2013), una editorial móvil que operaba en simultáneo desde Santiago de Chile y Nueva York que reunía crónicas de viajeros, miradas extranjeras sobre una misma ciudad, a través de la reunión de firmas masculinas y femeninas. Más tarde Trías decidió publicarlo como novela con el título *La ciudad invencible* (2015).

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, PUEG.

- Aira, C. (2001). *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, N. (2003) Salidas de madre para salirse de madre, en Martins, Laura (comp). *Reconfiguraciones materiales y simbólicas de la cultura en el Cono Sur posdictatorial*, *Revista Iberoamericana*, Núm. 202, enero-marzo, 2003, 165-18.
- Domínguez, N. (2005). Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad. *Boletín* Nro. 12, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR. diciembre, 68-78.
- Domínguez, N (2008) "Presencias póstumas: escrituras del tiempo, tiempos de escritura", en Rodríguez, Ileana y Mónica Szurmuk (editoras). *Trazos y fragmentos: memoria, ciudadanía*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2008, págs.285-309
- Foucault, M. (1980). Derecho de muerte y control sobre la vida. En *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad 1*. España: Siglo XXI editores.
- Peri Rossi, C. (1980 [1970]). *Indicios pánicos*. Barcelona, Bruguera.
- Peri Rossi, C. (1994). *Cosmoagonias*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Trías, F. (2001). *Cuaderno para un solo ojo*. Montevideo: De los flexes terpinos/05.
- Trías, F. (2010). *La azotea*. Uruguay. Punto cero, 1ra. Edición 2001.
- Trías, F. (2013). "Bienes muebles" en Trías, Fernanda y Andrés Barba, *(des)aires* (pp. 13-116). Santiago de Chile: Brutus editoras.
- Trías, F. (2015). *La ciudad invencible*. Montevideo: HUM.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Buenos Aires: Literatura Random House,

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



