

**(Pre)figuraciones estéticas del Antropoceno en Mugre rosa de Fernanda Trías,
una poética en carne viva**

Juliana Piña
University of Notre Dame
ORCID 0009-0006-5827-9245
jpina@nd.edu

Resumen

Este ensayo analiza la novela *Mugre rosa* (2021) de la escritora uruguaya Fernanda Trías como una *ficción del Antropoceno*. Argumento que este texto pertenece a un conjunto de artefactos estéticos que se involucra en los debates alrededor de la era geológica actual, propone figuraciones estéticas de lo material y lo viviente, promueve una perspectiva desde Gaia y participa de la construcción una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje para habitar el Antropoceno. Desde mi perspectiva, esta novela se posiciona en un borde temporal desde el cual observa y testimonia el *descascamiento* de un imaginario cultural de la modernidad incompatible con la percepción social de la época que vivimos. Por ello, sostengo que esta narración de Trías presenta una serie de modulaciones del *desuello* que señalan hacia un mismo gesto semántico. Por desuello entiendo el acto de despellejar, es decir, de quitar una antigua piel o superficie y dejar el cuerpo en carne viva. Mediante procedimientos narrativos, tropos, un lenguaje descarnado y su estructura, la novela compone una Gaia, una temporalidad y una escritura que, una vez caídas las cáscaras, quedan al rojo vivo.

En lo que sigue, desarrollo la idea de ficciones del Antropoceno al tiempo que hago referencia al estado de los debates actuales sobre esta era. Luego, expongo y justifico la noción de *desuello* para dar cuenta de una operación estética y política de *Mugre rosa* que busca tomar responsabilidad de nuestro tiempo y componer una nueva sensibilidad. Además, propongo que se hace cargo de una perspectiva Gaia lo cual nos invita a repensar la relación de la humanidad con los sistemas terrestres y la basura.

Palabras clave: Antropoceno; Escritoras hispanoamericanas; Fernanda Trías; Materialidad

Aesthetic (pre)figurations of the anthropocene in Fernanda Trías' Mugre rosa, a poetics in the flesh

Abstract

This essay analyzes the book *Mugre rosa* (2021) by Uruguayan writer Fernanda Trías as a *fiction of the Anthropocene*. I argue that this text belongs to a set of aesthetic artifacts that engages in the debates around the current geological era, suggests aesthetic figurations of the material and the living, promotes a perspective from Gaia and engages in the construction of a new sensibility and a new language to inhabit the Anthropocene. From my perspective, this narrative is situated at a temporal edge from which it observes and testifies to the *peeling* of a cultural imaginary of modernity that is incompatible with the social perception of the times in which we live. Thus, I argue that this book by Trías presents a series of modulations of *skinning* that point towards the same semantic gesture. By skinning I mean the act of flaying, that is, of removing an old skin or surface and leaving the body in the flesh. Through narrative techniques, tropes, stark language and its structure, the novel composes a Gaia, a temporality, and a writing that, once the skins have fallen off, are left red-hot.

In what follows, I develop the idea of fiction of the Anthropocene while referring to the state of current debates about this era. Then, I expose and justify the notion of *skinning* to account for an aesthetic and political operation of *Mugre rosa* that strives to take responsibility for our time and compose a new sensibility. Furthermore, I propose that the book takes on a Gaia perspective which prompts us to rethink humanity's relationship with earth systems and waste.

Keywords: Anthropocene; Fernanda Trías, Materiality; Hispanic Women Writers

Retraso en la función del injerto

En la sección "Estéticas del Antropoceno. Tres preguntas" del podcast *Hablemos escritoras*, la investigadora Gisela Heffes indaga sobre cómo la crisis planetaria participa de

los procesos creativos de las obras de algunas escritoras hispanoamericanas¹. En el episodio donde Fernanda Trías es invitada a hablar sobre su novela *Mugre rosa* (2021), una de las preguntas que se le hacen es cómo visualizar mundos alternativos y mantener viva una imaginación sobre la salvación del planeta. La respuesta de Trías, una escritora cuya vinculación con el Antropoceno no es accidental, sino buscada durante el proceso creativo de su novela, da cuenta de una profunda consciencia de época:

Creo que tiene que ver con un estado de ánimo colectivo. Es difícil pensar utopías cuando estamos apenas reconociendo el apocalipsis. Hay que pensarlo, hay que hablarlo, hay que hacer el duelo por el mundo que ya no será y que quedará plasmado en el arte como bitácora de la memoria. Pienso en la literatura como en los anillos de los troncos de los árboles. Cada anillo habla de un momento, de un tiempo acabado. Tal vez les toque a las próximas generaciones pensar esas alternativas e imaginar un mundo otro que nos permita solucionar el embrollo en el que nos metimos. (Heffes, 2018-presente, 3m23s)

Valiéndose del símil de los anillos de los árboles, Trías declara que su época está en medio de los confines de otras dos. Parada en el borde entre un tiempo que se caracterizó por la ceguera ante el impacto de la humanidad sobre el planeta y otro que, ya consciente, imaginará mundos (im)posibles, su obra interroga el mundo que tenemos. Aún no extintos, los seres humanos percibimos transformaciones futuras irreversibles en nuestra habitabilidad y en nuestra relación con los sistemas terrestres. *Mugre rosa* asume la forma de un fósil hallado en un árbol, que dará señales de la actividad estética pretérita a la generación venidera, cuando nuestro tiempo haya acabado y encaremos uno sin precedentes.

La novela narra apenas unos días en la vida de una mujer que no se atreve a irse de una ciudad vaciada por la catástrofe ambiental, pero que tampoco tiene ya motivos para quedarse. La protagonista y narradora de la novela se sabe en un contexto de transición; debe abandonar la ciudad, contaminada y presa de una niebla rosa permanente, e irse al norte, ya sea a Brasil o a las zonas rurales del interior del país. Una epidemia en la forma de un viento rojo que despelleja casi todos los cuerpos que toca, excepto los de los afortunados enfermos crónicos, trastocó la forma de vida urbana. Las personas deben permanecer encerradas en sus hogares con las ventanas cerradas y pendientes del informe diario de clima. La ciudad, convertida en basural, es un territorio peligroso y extraño y la naturaleza da señales oscuras pero concretas de su finitud. Mientras evade la necesaria huida sin saber por qué, la

¹ *Hablemos escritoras* es un repositorio de voces femeninas que destacan en la escritura, la traducción y la crítica literaria. Con base en Austin, Texas, el podcast con casi 500 episodios es el espacio de intercambio cultural entre escritoras más relevante de la actualidad.

protagonista visita a su madre, otro elemento tóxico, y a su exmarido, internado en la sección de enfermos crónicos del Hospital de Clínicas. En este tiempo, debe cuidar de Mauro, un niño con un síndrome peculiar, caracterizado por una incesante sensación de insaciabilidad con la comida y trastornos del lenguaje. Además de alimentar a este niño como parte de su nuevo trabajo como cuidadora, debe verificar que su propia madre no haya hecho ninguna locura. En medio de la incertidumbre y la pasividad, la gran fábrica de Carnemás, el producto alimenticio perfecto que abastece las demandas de comida de todo el país, se incendia marcando el final de una etapa y el comienzo de otra, incierta. A mi modo de ver, la elección de este particular periodo temporal obedece a una voluntad de mostrar el *descascamiento* de ese tiempo que se abandona y adivinar aquel cuyo umbral estamos cerca de divisar.

Interpreto una de las frases finales de la novela, “no puedo detener un futuro que ya está aquí” (Trías, 2021, p. 276), como el resultado de un proceso que esta ficción exhibe en varios niveles; un tiempo en *carne viva*. Caídas al fin las pieles de un imaginario moderno liberal y progresista cuyo proceso de descascamiento ya llevaba más de un siglo, el tiempo que vivimos se nos presenta pelado, aún sin hacerse de un lenguaje que lo dote de inteligibilidad. Este tiempo entre tiempos, que en la novela se denomina de “retraso en la función del injerto”, es decir, “un tiempo en que lo viejo no funciona y lo nuevo se resiste a reemplazarlo” (Trías, 2021, p. 273) remite también a un gesto semántico que llamo del *desuello*². Como explica el filósofo francés Jean-Luc Nancy en su texto *Dar piel*, “[a]quello que aparece bajo la piel lleva, en términos anatómicos, el nombre de 'desuello' (*écorché*), palabra que remite a 'corteza' (*écorce*): parte exterior y separable de un árbol” (Nancy, 2015, p. 27). Desuello, entonces, hace referencia al desprendimiento, a la capacidad de separarse de la carne que tiene la piel.

Conectando la elaboración etimológica de Nancy, aquel símil de Trías sobre la literatura como los anillos de los troncos de los árboles y el síntoma principal de la epidemia que asola a la población de *Mugre rosa*, entiendo el desuello, a nivel general, como una caída de la corteza de los tiempos. Argumento que *Mugre rosa* es la exhibición de una escritura en carne

² Hago referencia a la noción introducida por el formalista checo Jan Mukarovsky (2000) hacia los años 30 para conceptualizar la intencionalidad compositiva de la unidad de la obra; “el gesto semántico es algo muy diferente de la forma concebida como un ‘ropaje’ exterior; es un hecho semántico, una intención semántica, aunque cualitativamente indeterminada. Y justo gracias a su carácter esencialmente semántico, permite captar y determinar los nexos externos de la obra con la personalidad del autor, con la sociedad o con otras áreas de la cultura” (p. 112-1).

viva que prosigue al abandono de una vieja piel, de un imaginario de modernidad y progreso que ya no tiene cómo reflatarse. A nivel particular, englobo dentro del desuello la estructura, los procedimientos y tropos narrativos inclinados hacia una intencionalidad semántica particular. Las referencias a la caída o muda de la piel, a las cáscaras, carcasas o costras, y a la carne obedecen desde mi lectura a una máquina de significación capaz de articular una unidad en una pluralidad de niveles. La coherencia en este gesto se completa con las implicaciones estéticas que se ponen en juego en una poética del Antropoceno como la expresada en esta novela.

Una ficción del Antropoceno

Desde su popularización en el año 2000, el significante "Antropoceno", acuñado por el biólogo estadounidense Eugene F. Stoermer y extendido por el químico neerlandés y Premio Nobel Paul Crutzen, no abandonó sus comillas. Definido por ambos como la actual era geológica caracterizada por el impacto de la actividad humana sobre la tierra y la atmósfera, el término pasó por un riguroso proceso de reconocimiento académico (Robin et al., 2013, p. 484). Con presunto comienzo en las últimas décadas del siglo XVIII, coincidente con la invención de la máquina a vapor y con una percepción de los efectos globales de la actividad humana, la introducción de esta noción ponía fin al Holoceno³. Mientras tanto, la novedad y la transitoriedad con que fue presentada, estimularon no solo su rápida divulgación, sino también las réplicas dentro y fuera de esa comunidad científica. Así, proliferaron las redesignaciones, las escenas de nominación con alguna cuota de dramatismo y las narrativas de origen alternativas. Con "escenas de nominación" me refiero a la reiteración de una escena de nombramiento -casi descubrimiento- de nuestra época en los ámbitos científicos. Reunidas bajo el acto de nombrar, estas escenas son casi idénticas; apenas cambian los actores, las locaciones y los nombres. La secuencia se abre en el año 2000 con Paul Crutzen en una reunión del Comité Científico del IGBP (International Geosphere-Biosphere Programme) en Cuernavaca, México. Allí, cuando los científicos informaban sobre sus últimas investigaciones y se referían al Holoceno como contexto de sus trabajos, Crutzen, entonces vicepresidente del IGBP, visiblemente enojado interrumpió a los oradores y exclamó: "Stop using the word

³ La palabra "Holoceno" designa la época posglaciar de los últimos diez a doce mil años y fue propuesta por primera vez por Sir Charles Lyell en 1833. Posteriormente, fue adoptada por el Congreso Geológico Internacional de Bolonia en 1885. La falta de acuerdo sobre el momento de inicio del Antropoceno hace imposible determinar cuándo terminó la era del Holoceno.

Holocene. We're not in the Holocene anymore. We're in the... the... the...' (searching for the right word) 'the Anthropocene!'" (Robin et al., 2013, p.486). Seguidamente, la escena se replica en Suecia nueve años más tarde cuando Andreas Malm, aún estudiante doctoral en la Universidad de Lund, le espeta a Jason Moore: "'Forget the Anthropocene', he said. 'We should call it the Capitalocene!'" (Moore et al., 2016, p. xi). Sumo a esta serie, la anécdota que relata el colectivo La Danta Las Canta (2017) sobre la introducción de la categoría "hombreceno". En el año 2014, la científica Kate Rasworth decidió nombrar así la era geológica actual al advertir la exigua presencia de mujeres en los grupos de trabajo del Antropoceno (p. 26). Sin pretender agotar la cadena, presento solo algunos eslabones para destacar que la iterabilidad es un indicio de las apropiaciones de los debates en torno al Antropoceno por parte de los espacios de producción de conocimiento. Además, la proliferación de designaciones -Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno, Faloceno, Tecnoceno- señala, por un lado, la actualidad de la conversación que rebasó los límites de la geología y, por el otro, la necesidad de un nuevo lenguaje para llevarla a cabo.

El extenso debate sobre Antropoceno o Capitaloceno, sin embargo, merece una aclaración. La proposición de hablar de "Capitaloceno", lejos de incorporar los estragos del capitalismo a la lista de actividades humanas nocivas para el planeta, responde a la necesidad de entender el capitalismo como forma de organizar la naturaleza en una ecología mundial capitalista (Moore et al., 2016, p.6). Esta perspectiva, a mi modo de ver, no contradice los postulados de Crutzen y Stoermer, sino que los complementa y los remeda en sus vacíos. Se abandona la abstracta afirmación de que la actividad humana transformó la geología terrestre por un reconocimiento de la forma en que el capitalismo hacia mediados del siglo XV reconfiguró las relaciones entre poder, capital y naturaleza (Moore et al., 2016, p.96). En definitiva, esta perspectiva sostiene que, si bien la máquina a vapor tuvo una importancia enorme para el crecimiento exponencial de la acumulación de capital, el extractivismo, la deforestación y los desplazamientos de especies comenzaron mucho antes.

Así las cosas, y con la expectativa de que la máquina nominativa siga funcionando en espacios académicos y no académicos, entiendo como la socióloga argentina Maristella Svampa (2019) que Antropoceno, antes que una categoría rigurosa, es un "concepto diagnóstico, que instala la idea de 'umbral' crítico frente a problemáticas como el calentamiento global y la pérdida de biodiversidad; un concepto que pone de manifiesto los límites de la naturaleza, y cuestiona las estrategias de desarrollo dominantes, así como el paradigma

cultural de la modernidad” (p. 5). Donna Haraway (2019) le atribuye al contexto del cambio de siglo el fenómeno de excepcional atención científica y popular de este intercambio crítico. Argumenta que fue durante los debates y las teorizaciones sobre la globalización que el cambio climático se convirtió en un punto de inflexión en los discursos políticos y ecológicos (p. 81). Sin embargo, a pesar de que el cambio climático es el resultado más sobresaliente del impacto de la actividad humana sobre el planeta, no es el único. También están la pérdida de la biodiversidad, la agricultura industrial, la minería, la modificación genética de los organismos, los avances tecnológicos, el crecimiento de la población mundial, la acidificación de los océanos, entre otros. Como bien destaca el politólogo Manuel Arias Maldonado (2016), el Antropoceno “puede contemplarse como la sobrevenida percepción social de una transformación comenzada hace ya mucho tiempo” (p. 797). Mi pregunta, a partir de este diagnóstico, es cómo la cultura letrada en general y la literatura en particular articulan las ansiedades, los conflictos y las imaginaciones que surgen de la percepción del Antropoceno.

En años recientes, el género *cli-fi* o ficciones climáticas comenzó a emerger en los espacios vinculados a la circulación literaria. Reunidas bajo el tema de las variaciones de los efectos del cambio climático, estas narraciones no son en realidad inéditas. Comparten atmósferas, motivos y rasgos generales asociados con las distopías y la ciencia ficción clásica. Se distinguen, sin embargo, por el espacio en que suceden, pues sus historias se mantienen dentro de los límites de nuestro planeta (Sánchez, 2022, p.127). *Mugre rosa* podría ser incluida dentro de esta categoría reciente porque narra los complejos procesos de adaptación poblacional al cambio climático. Elabora una ambientación extrañada por fenómenos inexplicables -los peces muertos en la playa, la niebla rojiza en el cielo- que dan cuenta de una alteración en el oxígeno. A diferencia de otras ficciones donde el clima deja de ser previsible y se vuelve contra lo viviente, aquí las condiciones atmosféricas responden a nuevas leyes estables y permanentes, aunque potencialmente mortíferas. Además, *Mugre rosa* escenifica los desafíos económicos y políticos de los invisibles líderes de la nación. Si bien no hay figuras políticas destacadas, la propaganda en la televisión, la construcción de la nueva fábrica de Carnemás y las evacuaciones que realiza la policía puerta a puerta dan cuenta de un fantasmagórico aparato de poder con sus funciones biopolíticas. Al mismo tiempo, el desplazamiento masivo de personas hacia zonas habitables, así como la exposición de la vulnerabilidad de los cuerpos que no importan, abandonados al territorio fuera de los límites de la nueva habitabilidad, también son rasgos compatibles con este género.

Desde mi perspectiva, sin embargo, promover la categoría de ficciones climáticas es equivalente a circunscribir los efectos del Antropoceno al cambio climático. La noción de *ficciones del Antropoceno* me parece más adecuada porque incluye las expresiones artísticas contemporáneas que reflexionan no sobre un fenómeno de larga data, sino sobre una reciente percepción social respecto de él. En este marco, la pregunta urgente no es, como bien señala la teórica Mary Luise Pratt (2017), qué es el Antropoceno, sino cómo vamos a vivirlo. Para ella, “[t]he question of how to live the Anthropocene is inseparable from the question of how to write it. Indeed, writing becomes the way of posing the question of how to live” (p. 170). Por tanto, las ficciones del Antropoceno no son solo un conjunto de textos con marcas de época, tales como la finitud, la extinción, el fracaso de los modelos civilizatorios o el escepticismo ante las soluciones tecnológicas. Son sobre todo ejercicios de lenguaje que disuelven los imaginarios de la modernidad, producen nuevas significaciones y prefiguran una nueva sensibilidad. Con su lenguaje y el uso particular de los materiales, este conjunto de artefactos funciona como una herramienta epistémica cuando contesta los discursos de la ciencia, de las humanidades y de la política sobre el Antropoceno.

En el caso de *Mugre rosa*, además de haber sido informada por un trabajo de investigación por parte de la autora respecto de estos temas, manifiesta en su lenguaje una profunda consciencia de un despellejamiento de un imaginario cultural de la modernidad y la intuición de una nueva superficie. La “coincidencia” entre la aparición de este libro en el circuito literario en 2020 y el brote pandémico de COVID-19 no es en absoluto accidental. El confinamiento, el vaciamiento de los grandes centros urbanos, el uso de tapabocas para protegerse del aire contaminado y la saturación de los hospitales no forman parte de una premonición de la novela, sino de una producción de la “estructura de sentimiento”⁴. En este sentido, la novela de Trías es un punto de condensación de la estructura de sentimiento que preemergía en aquellas imágenes que le llegaban a la autora por vías no racionales y a la que dio lenguaje y simbolización en *Mugre rosa*⁵. La autora, como escritora de ficción, trabaja a

⁴ Raymond Williams emplea esta noción para hacer referencia a aquello intangible e inarticulado anteriormente que ahora es capturado y transmitido por escritores, críticos, artistas y otros representantes de la cultura. Vinculadas con el sentir antes que con el pensamiento, las estructuras a las que hace referencia Williams (2000) existen en el flujo de la experiencia y de los sentires de una época, antes de cualquier articulación simbólica (p. 63).

⁵ Un proceso similar lo realizó la cineasta brasileña Luli Gerbase, quien guionó la película *Nube rosa* en 2017 y la rodó en el 2019. En esta ficción, una nube tóxica de color rosa y proveniencia desconocida se instala en todo el planeta imponiendo un confinamiento inmediato. La posibilidad de que el aire ingrese

partir de sueños recurrentes, imágenes en las que escarba, miedos e intuiciones profundas sobre la época en que vivimos. Algunos elementos básicos de la trama, como la niebla constante, la contaminación y la descamación de la piel, tienen, de hecho, un antiguo origen onírico.

Por todo lo anterior, considero que la poética de Trías excede los problemas del cambio climático. Su novela, en cambio, es una ficción del Antropoceno, porque participa en la construcción de un imaginario sobre la era geológica así denominada, proponiendo figuraciones particulares de lo material y lo viviente, involucrándose, de este modo, en los debates actuales sobre ella. Asimismo, argumento que promueve una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje que participan de una estructura de sentimiento y que pueden abordarse críticamente. Mi objetivo en este ensayo es prefigurarlos a partir de un análisis de *Mugre rosa* y sentar las bases para abordar otras obras. A continuación, desarrollo la idea del desuello como gesto semántico deteniéndome en un conjunto de modulaciones en varios niveles de la narración.

El desuello como gesto semántico

En la estructura de la novela, el desuello se observa en los “separadores” textuales. Se trata de trazos muy breves de una escritura de naturaleza poética, aforística o dialogal que emulan ser escombros de una escritura del pasado (Domínguez, 2021, p. 10-11). En mi lectura, estas breves escrituras son costras de una piel vieja, desprendimientos de un imaginario caduco que la novela abandona a su avance. En algunos casos, estos jirones textuales son metaliterarios, por ejemplo: “La serpiente muda y se recicla, pero no por eso deja de ser el mismo animal” (Trías, 2021, p. 151) y otros, simplemente (re)construyen un intercambio verbal breve donde puede reconocerse que había un otro, un futuro posible, una memoria compartida: “Estás enojada. / Sí. / ¿Estás enojada porque te fuiste o porque querés volver?” (Trías, 2021, p. 201). De la prosa en carne viva que brota bajo aquellas cáscaras caídas puede relevarse una mirada del desuello materializada en el lenguaje. En la descripción “[!]as nubes rosadas habían desaparecido y el cielo tenía ahora ese tinte brillante, como de carne cruda chorreando su jugo sobre nosotros” (Trías, 2021, p. 59), la comparación pone de

en los hogares obliga a mantener las ventanas cerradas, con mínimo contacto con el exterior durante años. Los puntos de contacto entre ambas obras de dos autoras sin relación son evidencia de que la estructura del sentimiento estuvo actuando a nivel regional.

manifiesto una búsqueda estética que, además de producir el efecto del extrañamiento, rompa la quietud proporcionada por un paisaje. Así, en lugar de ofrecer un cielo prístino y brillante, la jugosidad del horizonte dota de movimiento a la imagen y sugiere su frescura, como si estuviera recién despellejada. Por otro lado, la mirada de la narradora hace hincapié en las pieles de los personajes con que se cruza; al escrutarlos, es la piel la que decide su valoración. En ejemplos como “A mí no me gusta nada ese hombre, tiene la piel como resbaladiza, húmeda” (Trías, 2021, p. 28) o “Las mejillas sin carne se le plegaban como un acordeón cuando sonreía” (Trías, 2021, p. 134) puede advertirse cómo la mirada no sólo se posa sobre las pieles, sino que también captura su textura, su plasticidad, su humectación. La aportación de matices nos habla de una mirada que en la superficie del cuerpo adivina la clase de carne que se oculta. Finalmente, esta prosa del desuello también exhibe su carne chorreante. A medida que se hace jirones el lenguaje literario, aparecen a la vista enunciados de una superficie sensible antropocénica. Entre las más elocuentes, destaco “parecía que su dedo fuera una de esas varas que se usaban para buscar agua subterránea” (Trías, 2021, p. 30) y “Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o de fragmentos de vidrio” (Trías, 2021, p. 45). La elección de un instrumento técnico extractivo para describir algo tan trivial como un dedo, así como la imagen visual de la capa de plásticos y vidrios para evocar un color, dan cuenta de un universo de referencia caracterizado por la contaminación y la explotación de los recursos naturales. En esta novela, al nivel del lenguaje hay trabajo con una sensibilidad naciente, jugosa y *a flor de piel*.

El desuello se escenifica también al nivel de la temporalidad. En la narración hay un despliegue de un registro sensorial en las referencias al pasado que hace la narradora. En este tiempo, el contacto formaba parte de las relaciones humanas y permitía deslindar los circuitos afectivos de los puramente filiativos. En una escena de intimidad, la narradora y Max, ambos en su niñez, hablan de la dificultad para expresar las emociones y entonces el niño le propone pellizcarla para que ella pueda llorar.

Antes de pellizcarme advirtió que no me iba a soltar hasta que llorara y que lo hacía porque éramos amigos. Es un pacto, dije. Yo tenía la piel renegrida y tirante de tanta sal y en las rodillas se veían dos cicatrices blancas de la vieja caída en bicicleta. ¿Lista?, preguntó. Lista. Max me clavó las uñas y yo solté un ay instantáneo. (Trías, 2021, p. 99-100)

La cita pone de manifiesto un repertorio sensible vinculado a la amistad, la intimidad, el tiempo del verano y la aventura a través de la piel por medio de la tonalidad, la textura, el

dolor, el paso del tiempo. En contraposición, una vez que ella y Max se casan, el contacto físico merma y las palabras funcionan como mediadoras entre esos cuerpos evitativos el uno del otro, “Max y yo no hacíamos más que hablar. Era nuestra manera de suplantar el contacto del cuerpo” (Trías, 2021, p. 68). La relación entre la protagonista -de niña y de adulta- con la madre, en sintonía con lo anterior, se despliega en la contrariedad que genera la posibilidad del contacto físico. Así, la novela muestra que las pieles relacionadas por la filiación se repelen.

Y, sin embargo, sí hay espacio para el placer en el contacto físico. Sólo que se produce en el marco de lo que el crítico Fernando Rosenberg (2023) llama los “maternajes inciertos”, es decir, aquellas maternidades que son contingentes y que no forman parte de la estructura del parentesco. Ocupan un espacio liminal entre la no descendencia y la imaginación de formas alternativas de la convivencia (p.176-7). Delfa, la cuidadora de la narradora durante su infancia, y la narradora misma, como cuidadora de Mauro, son muestras de estos maternajes inciertos, fecundos a pesar de la existencia de las madres biológicas que apenas tocan a su descendencia. En el caso de Delfa, ella también compone el registro sensorial del pasado de la narradora mediante el tacto:

Delfa me hacía las trenzas. Me gustaba sentarme en sus rodillas y que ella me peinara con el cepillo de cerdas suaves. Ese contacto me adormecía, la lentitud con que pasaba el cepillo bien hasta abajo, incluso cuando hacía rato que el pelo estaba desenredado y sedoso. Ahora pienso: las manos de Delfa eran otra certeza, igual que los veranos en San Felipe, y no había nada que yo ansiara más que eso, lo predecible de las cosas. (Trías, 2021, p. 66)

La peluca sintética que llevaba Delfa en esta época, que tanto estupor le causaba a la madre biológica de la narradora, es una alusión a la contingencia de este maternaje. La oposición entre la falsedad del cabello de una y la escena del peinado de la otra, señalan la impostura del parentesco. Además, la escena se replica, entre la narradora, ahora con el rol inverso, y Mauro. Al regresar de la excursión por la ciudad para llevar víveres a su madre, y después de haber dejado al chico solo durante varias horas, en una de las prospecciones frecuentes en la novela, se compone esta escena:

Él tendrá la piel húmeda, no de sudor sino de lágrimas recientes que se habrán estancado en los pliegues de su cuello. Palparé esa humedad con la nariz, después con los labios. Él aflojará la tensión del cuerpo, los brazos me rodearán, y sentiré cómo sus dedos juegan con la piel falsa que recubre el cuello de mi abrigo. Es como una cola de zorro, y él va a acariciar esa piel, la peinará lento con los ojos cerrados. (Trías, 2021, p. 217)

El reencuentro entre el niño y su cuidadora es imaginado a partir del contacto, donde están presentes la humedad de la piel, la distensión del cuerpo, el abrazo, y la recreación de

aquel recuerdo de la peluca sintética que era Delfa. La “piel falsa” del abrigo que Mauro peina aparece como figuración cruzada de su cuidadora, a quien le regresa los cuidados de la infancia mediante este otro niño que es Mauro generando así un circuito afectivo por afiliación.

Un personaje que tiene una relación singular con su cuerpo en general y con su piel en particular es Max. Aunque parcialmente contado en la novela, hay un camino espiritual que recorre este personaje con el fin de trascender el cuerpo. Este recorrido tiene que ver con una tolerancia a los umbrales de dolor físico, el encuentro con chamanes, y una voluntad de separarse del cuerpo iniciada en la infancia.

Ese desdén por el dolor lo había tenido toda la vida, mucho antes de empezar los primeros ejercicios para domar el cuerpo. Como si no fuera todo lo mismo, le decía yo, apenas la parte visible del iceberg que constituía su persona. Él podía caminar sobre abrojos, soportar sin rascarse la picadura de los mosquitos y quedarse quieto bajo el sol hasta que los hombros se le ponían morados. Después la espalda se le pelaba y yo arrancaba las capas de piel transparentes que dejaban al descubierto otra, más nueva y más roja. Le decía: ¿te das cuenta de que esta piel nunca tocó el aire? Mis dedos, mi propia piel eran lo que tocaba por primera vez. (Trías, 2021, p. 122)

Tal vez por todo esto Max sea el personaje que, aunque “contaminado” por la epidemia, permanezca como enfermo crónico. Su voluntad de trascendencia y la cultivación de una espiritualidad disciplinada pero no institucionalizada proporcionan una alternativa frente a aquellos personajes orientados al consumo y a los placeres del cuerpo. Max, entrenado en la regeneración de la piel, es la contracara de Mauro, un personaje que es pura pulsión de satisfacción inmediata de las necesidades del cuerpo y pura superficie dérmica desplegada. Aunque no se salve de la captura biopolítica -es hospitalizado y convertido en sujeto experimental para la búsqueda un tratamiento efectivo- el personaje de Max permanece en una indeterminación. Así como los enfermos del piso de los crónicos en el Hospital recibe atenciones y compensaciones económicas que los agudos no imaginan, cuando el incendio de la fábrica mueve a la protagonista a abandonar la ciudad, el destino de Max permanece incierto.

De la misma manera que el despellejamiento deshacía el borde de los cuerpos, “[l]a niebla borraba el límite del horizonte” (Trías, 2021, p. 14). La atmósfera densa, al cubrir la ciudad portuaria, imponía una visión borrosa que anulaba los detalles y afectaba la percepción. Uno de los elementos narrativos más destacados de la primera parte de la novela es la necesidad por parte de la protagonista de precisar un punto exacto en el tiempo, el del comienzo de la contaminación. Aunque vano, el intento deja entrever la indefinición que

adquieren los bordes en sentido amplio, afectando incluso los hitos que organizan una cronología determinada: “Ahora, por ejemplo, ¿estoy en un comienzo o en un final? Es como una larga pausa, un tiempo suspendido” (Trías, 2021, p. 80). En el mismo orden de cosas, la niebla fusiona los cuerpos con la atmósfera: “La niebla compacta, firme como un músculo, se apretaba contra mi cuerpo y formaba una especie de traje sin contornos” (Trías, 2021, p. 211). Si como afirma Nancy (2015) la piel en tanto envoltorio es la garantía de que el cuerpo está allí, todo entero dentro de ella (p. 35), la experiencia del desuello genera una dispersión de la corporalidad, ahora vuelta hacia afuera, que entra en contacto con el exterior. Carne y Gaia se encuentran, enrojecidas, indiferenciadas. Mediante el recurso que llamo *homocromía*, la propiedad de los elementos de la narración de adquirir el mismo color de aquellos contiguos, Trías identifica y reúne un conjunto de fenómenos del desuello bajo el color rojo. De este modo, la producción del alimento (la mugre rosa), el despellejamiento causado por la epidemia, la contaminación del aire y el agua teñidos de rojo sugieren que estos fenómenos expresan uno solo: quien está en carne viva es Gaia.

Como explica Donna Haraway (2019) siguiendo a la filósofa belga Isabelle Stengers “Gaia no es una persona, sino un fenómeno sistémico complejo que compone un planeta vivo” (p.78). La mirada de la Tierra como una entidad viviente, es decir, la promoción de una perspectiva desde Gaia, significa el fin del paradigma de la naturaleza caracterizado por la infinitud. Impulsada por James Lovelock (2007), esta noción implica que, en tanto sistema evolutivo autorregulado, Gaia es totalmente sensible a la actividad humana. Al poner enormes cantidades de tierras al servicio de la alimentación de billones de personas y al contaminar el aire y el agua para ello, nuestra actividad obstaculiza la capacidad de Gaia para regular el clima y la química del planeta. Todo esto representa un real peligro de extinción (p. 139-40). A diferencia de la antigua naturaleza abundante, maternal y sacrificada, Gaia es demasiado frágil y despreocupada de nuestro destino (Latour, 2012, p. 74). También desde la perspectiva Gaia, *Mugre rosa* compone una entidad planetaria afectada por la explotación humana reaccionando ante ella. Los extraños fenómenos detectados por la narradora: la desaparición de las aves, la llegada de las algas rosadas, la muerte masiva de los peces, forman un conjunto de reacciones de Gaia que se manifiestan en la superficie terrestre.

Asimismo, esta óptica permite relativizar la nueva habitabilidad que los sectores económicos privilegiados hallan en la ruralidad organizada en el interior del país. La imagen de la “naturaleza” aludida como extensos espacios verdes con algunos animales y familias que

apuestan por la reproducción aquí aparece como parte de lo que Gisela Heffes (2021) denomina “*continuum* tóxico” del que participa también la ciudad. Los sectores rurales y las grandes urbes forman parte de una misma estética de la toxicidad unidas por el flujo del mercado, que impide cualquier noción de lo que alguna vez llamamos “naturaleza” (p.365)⁶. Por ello, asegura la narradora: “[l]a ciudad también quedará vaciada, como un cuerpo sin entrañas, una carcasa limpia que a lo lejos brillará con su luz mala. Eso será la ciudad, un fuego fatuo en el horizonte” (Trías, 2021, p. 276), haciendo referencia a la res vacuna carneada como metáfora de continuidad entre la ciudad y el campo en el capitalismo extractivista. La carcasa animal reaparece en la ciudad fantasmagórica como una gran costra hecha de basura. “No sé de dónde salía tanta basura. Era como si se digiriera y se excretara a sí misma. ¿Y quién te dice que los desechos no seamos nosotros?” (Trías, 2021, p. 13), se pregunta la protagonista al comienzo de la novela. La materialidad de la basura se configura como cáscara del agotamiento del paradigma de la naturaleza. A su vez, la omnipresencia de los desechos implica un despliegue sensible particular que reorganiza la visibilidad de una naturaleza ausente, lejana, tal vez inexistente. “Se habló mucho, pero el silencio ya se había apoderado del cielo. Varias veces, después de eso, me parecía 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) La basura como plaga se reproduce al ritmo del consumo y oculta sus condiciones de producción. Si bien ya casi no quedan habitantes en la ciudad, la basura insiste como supervivencia de capitalismo, como evidencia sensible de su adaptabilidad. Aunque la ciudad, organizada en torno a la gran fábrica de Carnemás, haya dispersado su población hacia el interior del país y haya repartido su actividad en pequeñas urbes rodeadas de espacios verdes, el sistema permanece. Como explican las investigadoras Paula Cortes Rocca y Luz Horne (2021) sobre la basura:

cuando este desecho aparece como contracara del consumo, nos encontramos frente a la materialidad de la basura. A diferencia de la ruina y el escombros, la basura ocupa, en el marco del capitalismo tardío, un lugar muy especial. Es aquello que no tiene lugar, es un excedente que no es tal. La basura es una parte estructural de la lógica del consumo y del extractivismo

⁶ Si bien Heffes emplea dentro de su argumento esta noción para destacar el flujo del mercado que conecta campo y ciudad en la Argentina y para proponer nuevas metáforas para pensar intercambios entre estos dos espacios, la zona del Río de la Plata -Uruguay incluida- es un recorte geográfico privilegiado para pensar este planteo. A pesar de que Heffes se ocupa de ficciones argentinas, no veo por qué no considerar *Mugre rosa* a partir de este entramado crítico.

desmedido y, simultáneamente —o justamente por eso—, es lo que debe ocultarse. Sin embargo, no cesa de aparecer. (p. 8)

La carcasa en que se queda convertida la ciudad hacia el final de la novela proyecta no solo el agotamiento de un *locus*, el de la gran ciudad moderna, sino también el fin de la capacidad de producir una modulación objetivada del espacio. Los despellejados, la basura, los cuerpos que no importan quedan confinados a la ciudad devenida vertedero mientras que las florecientes pequeñas ciudades del interior del país se pronuncian como “ciudades hiperhigiénicas” (Trías, 2021, p. 267). Las zonas de exclusión que otrora formaban parte del trazado territorial de la ciudad devoraron la ciudad entera reorganizando la espacialidad nacional, pero continuando con el mismo diseño; el único cambio es la escala. En *Mugre rosa* la ciudad es una heterotopía donde se cruza desastre ecológico, la desigualdad económica y la biopolítica (de los Ríos, 2021, p. 62). El biopoder, con una presencia fantasmagórica, ejecuta las acciones básicas para hacer vivir a la población, mantiene el funcionamiento de los hospitales, lleva a cabo las evacuaciones por medio de la policía, enciende las alarmas cuando soplan los vientos mortíferos, mantiene activo un aparato propagandístico y provee de un producto alimenticio con los nutrientes mínimos necesarios para la supervivencia humana. La nueva fábrica, que produce este alimento insípido, híperprocesado, sin textura ni consistencia, es introducida como “[u]na buena madre, proveedora” (Trías, 2021, p. 113) que no solo abastece de alimentos a la población que no puede hacerse de otros mejores en el mercado negro, sino que además suministra de población a la nación. La perfecta sustituta de la “madre naturaleza”. Según la narradora: “Así nacemos: un coágulo de carne, boqueando por un poco de oxígeno; una bola de mugre rosa que, una vez expulsada, ya no tiene más remedio que aglutinarse a ese otro cuerpo, el de la madre, morder con fuerza la teta de la vida” (Trías, 2021, p. 113). La madre-fábrica y las funciones paternalistas del Estado componen la familia tipo biopolítica en los tiempos del Antropoceno, en la que cada nueva vida es una mercancía que, una vez utilizada, se convertirá en deshecho.

Así visto el sistema productivo, uno cuya industria ganadera extrae de la carcasa la carne hasta de las partes más sucias del animal, se comprende la presentación de una Gaia en carne viva. El oxígeno de la ciudad, presente en las fuentes de agua y en el aire, por efecto de homocromía, reciben el color rojizo que otorga el conservante que llevan los productos de Carnemás. De la misma manera en que los cuerpos humanos quedan al rojo vivo al contraer

la enfermedad, Gaia muestra antes que nadie signos del despellejamiento. Como explica el intelectual australiano Clive Hamilton:

While modernity had promised to emancipate society from nature's determinism, the Anthropocene proclaims the inescapable immersion of human destiny in the great natural cycles of the Earth, and the meeting of the temporalities of short-term human history and long-term Earth history that had been viewed as separated for the last two centuries. (Bonneuil et al., 2015, p. 24)

La epidemia expresa una modulación del desuello que afecta a los seres humanos, pero Gaia es presentada como una entidad viviente también impactada por un proceso similar. La novela, en tanto formulación poética del Antropoceno, propone un tratamiento estético y político de la catástrofe planetaria que de ninguna manera se limita a presentar el drama de la humanidad. Más bien el contrario, es Gaia quien responde a los cambios que se imponen en el marco de un capitalismo extractivista, mostrando la forma en que la humanidad incide en ella, pero declarando, al mismo tiempo, su independencia.

Conclusiones

Si bien los debates en torno al Antropoceno apenas están comenzando a ingresar en los intercambios estéticos, la palabra poco a poco va perdiendo sus comillas. Habrá que ponerse de acuerdo en un origen más o menos razonable de nuestra era geológica y en un repertorio de categorías que acompañen la reflexión, pero sin dudas en esta dirección avanzarán los debates de las humanidades en las próximas décadas. Cuánto incidirá en ello la cultura letrada, es difícil de adelantar. Es probable que además de las poéticas contemporáneas la crítica encuentre, astutamente, antecedentes sensibles del Antropoceno en producciones pasadas y se comience a revisar un gran caudal de producción artística desde esta nueva óptica. Sin embargo, la percepción social de esta transformación iniciada hace tiempo es un fenómeno reciente.

Dentro del conjunto de las ficciones del Antropoceno, me enfoqué en *Mugre rosa* de Alejandra Trías por demostrar ser el resultado de una estructura de sentimiento. El proceso de producción y el contexto de su publicación, de algún modo dejan ver que la autora siente antes que piensa el pulso de nuestro tiempo. Aunque de seguro habrá otras obras con esta cualidad, esta novela tiene la peculiaridad de permitir la determinación de un gesto semántico. La inclinación de los elementos generales y particulares de la narración ante lo que definí como modulaciones del desuello informan sobre una organicidad estética. Comenzando por el

lenguaje, expliqué cómo la narradora de esta historia da cuenta de una mirada que despelleja el lenguaje literario y promueve una sensibilidad antropocénica. En un nivel formal, los jirones poéticos que separan los fragmentos de la novela también son una muestra del desuello.

Dentro de la narración, por otra parte, se observan costras, cáscaras y carcasas que obedecen al mismo gesto semántico. La basura que envuelve la ciudad - la gran ciudad portuaria en sí- y la materia prima de la industria ganadera son presentadas como un resto posterior a la carroña. El capitalismo que describe la novela es el mismo de nuestros días. La variación que aporta dentro del trazado de la espacialidad del territorio nacional -higiene vs. basura- es a fin de cuentas lo contrario de una variación; se trata del mismo principio biopolítico que organiza la geografía interior de nuestras ciudades contemporáneas. La epidemia que deja a los "contaminados" sin piel es apenas una modulación de la contaminación que afecta a Gaia, lo cual obliga a abandonar una mirada antropocéntrica y a adoptar una desde Gaia. La inexplicabilidad de los fenómenos que ocurren en los sistemas terrestres tales como: la aparición de algas rosas, la muerte masiva de los peces, los vientos rojos, entre otros, sugiere la incapacidad de conectar mediante el lenguaje los sistemas terrestres. La importancia del gesto semántico consiste en que el desuello encuentra sus propias variaciones en elementos dispersos por toda la novela, de forma de permitirnos a los lectores acceder a una clase de comprensión de los fenómenos más sensible que simbólica. Como parte de mi objetivo de prefigurar las estéticas del Antropoceno, propuse estrategias y recursividades de lectura que podrán utilizarse en otras ficciones del Antropoceno.

Referencias

- Arias Maldonado, M. (2016). "El giro antropocénico. Sociedad y medio ambiente en la era global" en *Política y Sociedad*, 53(3), 795-814.
- Bonneuil, C. et al. (Eds.). (2015). *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking Modernity in a New Epoch*. Routledge.
- Cortes Rocca, P. y L. Horne. (2021). "La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea". *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10(21), 4-15.
- de los Ríos, V. (2021). "Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10(21), 55-67.

- Domínguez, N. (2021). "Líneas de tiempo, vueltas de lectura, cuerpos en suspensión". *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 4(7), 1-14.
- Gerbase, Iuli (Directora). (2021). *Nube rosa*. [Película] Prana Filmes (Productora).
- Haraway, D. J. (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. España, Bilbao: Consonni.
- Heffes, G. (2021). "Escrituras tóxicas: cuerpos y paisajes alterados". *Tekoporá. Revista Latinoamericana De Humanidades Ambientales Y Estudios Territoriales*, 3(1), 348-370.
- Heffes, G. (anfitriona). (mayo de 2022). Estéticas del Antropoceno. Tres preguntas (N° 342) [Episodio de podcast] En *Hablemos Escritoras*. Spotify.
<https://open.spotify.com/episode/2VdJXeQWu8Pv9F4FonMm1W>
- La Danta Las Canta (2017). "El Faloceno: redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista". *Ecología Política*, 53, 26-33.
- Latour, B. (2012). "Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política". Trad. por: Sylvina Cucchi. *Cuadernos de Otra Parte. Revista de letras y artes*, 26, 67-76.
- Lovelock, J. (2017). *The Revenge of Gaia. Earth's Climate Crisis & the Fate of Humanity*. New York: Penguin Group.
- Moore, J. W et al. (Eds.). (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press/Kairos.
- Mukarovský, J. (2000) *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovský*. Ed., intr. y trad. de Jarmila Jandová y Emil Volek. Santafé de Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia S.A.
- Nancy, J.L. (2015). *Dar Piel*. Ecuador, Quito: Trashumante.
- Pratt, M. L. (2017). "Coda: concept and chronotope" en Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Buband (Eds.), *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press, 169-173.
- Robin, L. et al. (Eds.). (2013) "The Anthropocene". *The Future of Nature: Documents of Global Change*. New Haven: Yale University Press.
- Rosenberg, F. J. (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*, LXXXIX(282-283), 175-194.

Sánchez, L. (2022) "Futuros tóxicos / realidades alternativas en la narrativa latinoamericana del siglo xxi: el caso Agustina Bazterrica, Rita Indiana y Fernanda Trías". *Revista Casa de las Américas*, 307, 124-130.

Svampa, M. (2019). "Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur". M. Svampa. *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*. Argentina, Córdoba: "La Sofía cartonera" Editorial Cartonera de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 5-44.

Trías, F. (2021) *Mugre rosa*. Colombia, Bogotá: Literatura Random House.

Williams, R. (2000) *Marxismo y literatura*. España, Barcelona: Ediciones Península.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 09 de noviembre de 2023

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.

