

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 montevideano— 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 empeinado 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.