

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

Blas Rivadeneira

Universidad Nacional de Tucumán

Recibido: 31/10/2023
Aprobado: 30/11/2023

Resumen

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

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

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

Abstract

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

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

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

FERNANDA TRÍAS, *Mugre rosa*

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

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

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

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

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

Los pájaros y la ficción paranoica

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

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

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

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

—Puedo —dijo.

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

—No puedo —dijo.

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

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

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

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

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



Fig. 1. *La azotea*

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

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

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

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

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

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

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

El vacío y el monstruo

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

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



Fig. 2. Fernanda Trías

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

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

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

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

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

—¿O un monstruo disfrazado de niña?

—¿Importa? —dijo.

—A mí sí me importa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuerpos extraños

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

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

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

Referencias bibliográficas

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

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