

FIGURAS DEL CAUTIVERIO. AGUA E INERCIA EN *MUGRE ROSA* DE FERNANDA TRÍAS

Margherita Cannavacciuolo*

[...] *esas aguas presentan mal carácter*
(Hugo 6).

[...] *e la nebbia che vela ciò che non si può distruggere*
(Papini 94).

El presente trabajo considera la novela *Mugre rosa* (2020) de la escritora uruguaya Fernanda Trías, con la finalidad de analizar la relación entre el agua y la constelación de imágenes del cautiverio que se articula en el texto. Traducida al italiano en 2022 por la Editorial Sur como *Melma rosa*, la novela ha sido galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en 2021 y ha consagrado a su autora como una de las mejores escritoras de su generación. En la novela –cuya publicación coincide con la pandemia de covid-19, lo cual hace pensar en el poder anticipatorio de la literatura– una transformación misteriosa del ecosistema de un mundo sin nombre y la contaminación de las aguas desencadenan una epidemia, y la narración gira en torno a los intentos de la protagonista por sobrevivir en este estado de cosas en un continuo ir y venir de la memoria entre el pasado y el presente. La mujer se encuentra entonces dividida entre la huida memorial y la imposibilidad de dejar la ciudad para buscar un futuro mejor. Se verá cómo el agua contaminada del mar y de los ríos constituye un entramado simbólico vinculado a la vez a la intimidad (Bachelard [1942] 2005) y la inercia de los personajes, al mismo tiempo que a la muerte del entorno natural (Libis [1996] 2004). En particular, se considerará la línea más contundente del dispositivo narrativo; es decir, el cautiverio. El abanico de variaciones en el que el encierro se declina será objeto puntual de análisis a partir y a través de la reflexión sobre la isotopía acuática que se construye en el relato, a la vez que sobre el matiz mortífero que el agua adquiere. El paso siguiente viene a ser la consideración acerca de la correspondencia que se establece entre articulación del espacio acuático y construcción de los personajes –ya que el texto reflexiona implícitamente sobre la distancia que separa al sujeto de los demás e incluso de sí mismo y de su propio deseo–, así como acerca de la memoria y el recuerdo que se yerguen como tentativa de respuesta y reacción al estado de inercia en el que versa la protagonista.

Palabras claves: Fernanda Trías, literatura uruguaya, espacio, agua, cautiverio

* Università Ca' Foscari Venezia.

Images of Captivity, Water and Inertia in Fernanda Trías' Mugre rosa

This article considers the novel *Mugre rosa* (2020) by the Uruguayan writer Fernanda Trías, with the purpose of analyzing the relationship between water and the multiple images of captivity articulated in the text. Translated into Italian in 2022 by Editorial Sur as *Melma rosa*, the novel was awarded the Sor Juana Inés de la Cruz Prize at the Guadalajara International Book Fair (FIL) in 2021 and has established Trías as one of the best writers of her generation. Published during the Covid-19 pandemic, the novel makes us reflect upon the anticipatory power of literature, as it narrates the epidemic triggered by water pollution and the mysterious transformation of an unnamed world's ecosystem. The narration revolves around the protagonist's attempts to survive in this state of affairs as her memory comes and goes between the past and the present. The woman then finds herself divided between these flights into memory and the impossibility of leaving the city to seek a better future. The contaminated water of the sea and the rivers constitutes a symbolic framework linked, on one hand, with intimacy (Bachelard 2005) and the inertia of the characters and, on the other, with the death of the natural environment (Libis 2004). Particular attention will be focused on captivity, the novel's most powerful narrative device. Indeed, the multiple variations of confinement will be the object of our analysis which starts from and is carried out through a reflection on the aquatic isotopy built in the story, as well as on the deadly nuances acquired by water. We then consider the correspondence established between the articulation of the aquatic space and the construction of the characters, since the text implicitly reflects on the distance that separates the subject from others and even from herself and her own desire. Finally, we examine how memory and remembrance arise as an attempted response and reaction to the state of inertia in which the protagonist finds herself.

Keywords: Fernanda Trías, Uruguayan literature, Space, Water, Captivity

Introducción

Fernanda Trías es sin duda una de las escritoras más sobresaliente de la escena literaria uruguaya y latinoamericana¹. Autora de novelas y volúmenes de cuentos, la publicación de *Mugre rosa* (2020), traducida al italiano en 2022 por la Editorial Sur como *Melma rosa*, ha sido galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en 2021 y la ha consagrado como una de las mejores escritoras de su

1 Traductora certificada y docente de escritura creativa en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, Fernanda Trías es autora de la recopilación de cuentos *No soñarás flores* (2020) nominada en el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez y de las novelas *La azotea* (2001), *Cuaderno para un solo ojo* (2001) y *La ciudad invencible* (2014). Por *La azotea* recibió el tercer premio en el Concurso de arte narrativo, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En 2005, recibió la Beca de la Unesco Aschberg acontecimiento que la llevó a radicarse en Francia. Sus relatos se han incluido en varias antologías como *El descontento y la promesa Nueva / joven narrativa uruguaya* y *Esto no es una antología* (2008), en *Asamblea Portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos* (2009). Su obra está siendo traducida al inglés, francés, danés, sueco y portugués.

generación. La novela está en curso de adaptación cinematográfica.

En la novela –cuya publicación coincide con la pandemia de covid-19, lo cual hace pensar en el poder anticipatorio de la literatura– una transformación misteriosa del ecosistema desencadena una epidemia, y la narración gira en torno a los intentos de la protagonista por sobrevivir en este estado de cosas en un continuo ir y venir de la memoria entre el pasado y el presente. Se trata de un texto poderosísimo por su amplio alcance ya que además de versar sobre la relación entre el ser humano y el ecosistema, logra tocar muchos aspectos de la vida y explorar los pliegues de la existencia humana. Es un relato que gravita en torno a temas como los aspectos conflictivos y contradictorios de las relaciones humanas; entre ellos, sobresale la maternidad –biológica y sustitutiva– encarada no tanto y no solo como estado ontológico sino más bien como camino, como proceso y como devenir del sujeto, ya que la narradora y protagonista cuida por dinero a Mauro, un niño que padece una enfermedad que lo lleva a fagocitar cualquier cosa sin límite, y, al final acabará convirtiéndose en madre del niño. Otros temas tocados son las emociones, la relación de pareja y los lados oscuros de los sentimientos, así como el poder efímero de las ilusiones: la misma mugre rosa es un alimento industrial obtenido triturando las carcasas de los animales y generado para brindar una ilusión de prosperidad. Se trata de una historia que explora también la fragilidad y la solidez de la vida, y que ensalza la vida a pesar de todo y el impulso vital que resiste, aunque todo alrededor del sujeto se derrumba y, en este sentido, parece un elogio de la posibilidad de vida en la aridez, aridez declinada en el entorno apocalíptico y en el fracaso de algunas relaciones.

Es un texto que reflexiona implícitamente sobre la distancia que separa al sujeto de los demás e incluso de sí mismo y de su propio deseo; así como se encara el tema la contaminación que, además de ser un peligro se convierte en posibilidad, si se entiende desde un punto de vista existencial, de ir más allá de los límites del sujeto o de los que el sujeto se pone a sí mismo. Finalmente, tal vez la línea más contundente del dispositivo narrativo es el cautiverio, declinado en un abanico de variaciones que serán objeto puntual de análisis a partir y a través de la reflexión sobre la isotopía acuática que se construye en el relato, a la vez que sobre el matiz mortífero que el agua adquiere. El paso siguiente viene a ser la consideración acerca de la correspondencia que se establece entre articulación del espacio acuático y construcción de los personajes, así como acerca de la memoria y el recuerdo que se yerguen como tentativa de respuesta y reacción al estado de inercia en el que versa la protagonista.

Las aguas en llamas

En su estudio *El espacio en la ficción* ([2001] 2010), al analizar los modelos de espacialidad narrativa presentes en los textos literarios a raíz de los varios tipos de descripción e iconización, Luz Aurora Pimentel apunta al «pantónimo» (23) como al tema descriptivo que permanece implícitamente a lo largo de toda descripción. Si se amplía el alcance del significado de descripción más allá de lo puramente vinculado a la reproducción minuciosa y analítica de un espacio y se cruza con el concepto de «sustancia privilegiada» (66) que nos propone Gaston Bachelard como aquel elemento activo que la imaginación esconde y que determina la unidad de expresión, se comprueba que en *Mugre rosa* esa privilegiada materia imaginativa que presenta esa característica del pantónimo es el agua: la novela, de hecho, se abre con el retrato que la protagonista hace del puerto de la ciudad y de las aguas podridas y se cierra del mismo modo con otra escena que se desarrolla en el puerto, donde la mujer está sentada en un banco comiendo una lata de atún y reflexionando sobre las últimas vicisitudes de su vida. Desde el principio, el agua no se nombrará constante y copiosamente a lo largo de la narración; sin embargo, precisamente a raíz del sentido simbólico e ideológico que la organización de cada narración adquiere, el retrato explícito y extenso² del espacio marino que pone en marcha el relato y que lo concluye marca las pautas del valor narrativo que el agua reviste como desencadenante de las acciones subsiguientes a la vez que como polo de diálogo narratológico silencioso pero omnipresente. El mundo descrito en el relato, de hecho, es acosado por una epidemia fruto de una misteriosa alteración climática que contamina las aguas –el mar y los ríos ya son impracticables porque los peces y quienes se inmergen en sus aguas mueren–, y produce un viento rojo del que hay que ampararse. El texto se abre con la siguiente descripción catastrófica: «Los días de niebla el pueblo se convertía en un pantano. Una sombra cruzaba la playa, vadeando entre los árboles, y al tocar cualquier cosa iba dejando marcas alargadas de sus dedos. Bajo la superficie intacta, un moho silencioso hendía la madera; la herrumbre perforaba los metales. Todo de pudría, también nosotros (Trías 2021: 13). A estas líneas siguen las referencias a las algas flotando «como una flema sanguinolenta» (14) y a «la arena [que] parecía respirar e hincharse como un animal dormido» (15) bajo la invasión de centenares de cangrejos.

Antes de ahondar en el análisis del abanico de variaciones funestas que el agua adquiere en la novela, cabe insistir en la vinculación entre la construcción narrativa de las aguas y la articulación más general de espacio. Si habitual y

² La expansión es, según Pimentel, una de las características distintivas de la descripción como práctica textual (23).

narrativamente la escritura del espacio se vincula también a la construcción de fronteras –la misma descripción podría entenderse como una frontera dentro del discurso que sella la interrupción en ciertas ocasiones del dinamismo de la acción–, en el caso de la escritura de Trías, en cambio, el espacio se construye sin sintaxis, es decir, sin fronteras claras. La historia se desarrolla en una ciudad portuaria carente de nombre propio colocada sobre un istmo y atravesada por un riachuelo que desemboca en el mar, lo cual vuelve el espacio no cartografiable. Aunque el espacio se construye acudiendo al mimetismo, están ausentes las coordenadas referenciales extratextuales por la omisión de topónimos y el uso de artículos indeterminados, lo cual genera una vaguedad espacial que amplifica la borrosidad del espacio a la vez que logra un efecto deformante. A esto se añade, además, el sintomático hecho de que dentro del modelo binario de espacialidad (Pimentel 60) constituido alrededor de la dialéctica lógico-lingüística entre espacios cerrados –la casa de la protagonista, la de la madre, el hospital y el taxi– y espacio abierto –el de la ciudad–³, este aparece a menudo aludido de manera imprecisa por la niebla que la impregna⁴. La imposibilidad de mapear el espacio de la ficción se insinúa a partir de la primera página, en la escena en que la protagonista observa que al cartel de un hotel le faltan algunas letras y se lee: «Los ocupantes del hotel lo dejaban prendido no por desidia, tampoco por nostalgia, sino para recordar que estaban vivos. Aún podían hacer algo caprichoso, meramente estético, aún podían modificar el paisaje» (13). Más adelante, al ver en la televisión las imágenes de la niebla «como una masa inmóvil» (51) grabadas por un dron que sobrevuela la ciudad, la mujer se pregunta: «¿Cómo se vería el nuevo mapa desde el cielo? Las luces antes se abarrotaban sobre la costa apagadas, formando una geografía nueva e imposible de imaginar, el río sin barcos pesqueros [...] el cielo impenetrable, sin aviones ni estrellas» (51-52). Este tipo de configuración del entorno amplifica aún más el efecto agobiante, dejando una sensación de angustia espacial que tal vez sea deudora de la «topofobia» (Donfrancesco: 29) que caracteriza la construcción del espacio urbano en la obra de Mario Levrero (1940-2004)⁵, clásico de la literatura uruguaya y punto

3 Esta misma dialéctica está en la base de la novela *La azotea* (2001), en la que Clara, su hija pequeña y su padre se quedan encerrados en una casa –«El mundo es esta casa» (11) se lee en el texto– explorando sentimientos perturbadores al límite de la cordura y el delirio, y de cuentos como «No soñarás flores» (volumen homónimo, 2020).

4 Apropiándonos de las consideraciones que Julio Premat (1) elabora acerca de los espacios leverrianos, también en el caso de la novela de Trías objeto de análisis se podría establecer una correspondencia entre el adentro y el espacio propio y lo visible, así como entre el afuera y el espacio público y lo oculto.

5 Blas Gabriel Rivadeneira subraya cómo, en las tres novelas del autor que constituyen su *Trilogía involuntaria*, a pesar de los títulos y de las finalidades tramposas, la ciudad casi nunca se

de referencia para la autora (Sabogal s.p.), a la vez que confirman la necesidad postulada por los estudios temáticos más recientes de considerar las ciudades latinoamericanas, descritas y narradas, como artefactos de reflexión; es decir, «como convención literaria [...], como un espacio que permite la generación de mecanismos que pueden ser manipulados, reinventados y parodiados» (Pimenta Gonçalves Ferreira 12).

Al mismo tiempo, si se quiere seguir la metáfora papiniana aludida en el segundo epígrafe del presente trabajo, la niebla adquiere también valor en relación con la dimensión temporal o atemporal de la novela, apuntando al cautiverio producido por el eterno presente y la ilusión de futuro en la que viven los personajes. Si en general el futuro se concibe como «uno specchio che fugge» (Papini 93), la niebla que todo tapa aparece entonces como una tentativa de esconder a los ojos del mundo el dramático secreto de la existencia.

Las repetidas alusiones mortíferas al agua y al ambiente determinan la matización ecológica de la topofobia, que, como se observa de las líneas antes citadas, toma por consiguiente una deriva ecofóbica, en concordancia con la reflexión sobre el ecosistema central en las literaturas hispanoamericanas ultratemporáneas. Para citar solo algunos ejemplos, piénsese en el tratamiento de la naturaleza en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, en los relatos «Bajo el agua negra» o «El chico sucio» de Mariana Enríquez y en la contaminación de las plantaciones de soja en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin.

El simbolismo funesto del agua aparece representado en una variedad de imágenes. Uno de los comienzos posibles de la transformación del ecosistema y la epidemia consiguiente se remonta a la invasión de los cangrejos. Parados en el mirador,

Max apuntó la linterna hacia la playa y entre la niebla pudimos ver la masa de cangrejos. La arena parecía respirar, hincharse como un animal dormido. Los cangrejos refulgían en el halo de luz, salían a borbotones de entre las grietas del malecón. Cientos de cangrejos diminutos [...] los dos nos quedamos temblando, como si por primera vez fuéramos conscientes de que existía algo incomprensible, más grande que nosotros. (15)

Es posible leer el párrafo citado como una irrupción metonímica de las aguas en las que los cangrejos habitan, especular a la metáfora bélica elaborada por Susan Sontag para referirse a la enfermedad como guerra cuyo campo de batalla es el cuerpo del enfermo (36). Al mismo tiempo, la escena descrita devuelve la imagen de la puesta en marcha de la naturaleza, que, como un ser vivo, se despierta después de un estado letárgico, en contraste con la inercia que ca-

configura como tal, planteándose más bien como una auténtica farsa (112).

racterizará a los personajes. Frente a la invasión de cangrejos, la protagonista recuerda: «tengo la sensación de que los dos nos quedamos temblando, como si por primera vez fuéramos conscientes de que existía algo incomprensible, más grande que nosotros» (15).

Sucesivamente, las aguas se describen como una «trampa mortal de algas y desechos» (17) y más adelante la narradora alude a «peces mutantes y algas color borra de vino que estaban acabando con el ecosistema» (47). La inexorabilidad del movimiento de las aguas contaminadas queda aludido a través de la inaccesibilidad del espacio; se habla de «playas prohibidas» (14) y de una «zona de exclusión» (15) en donde los suicidas elegían morir por contaminación. Más adelante, la asociación de las algas al color rojo –«las algas fueron tomando el río y la superficie se tiñó de morado» (72) y «Mauro parecía hipnotizado por el mar en llamas» (73)– remite al derrame de sangre, y por ende vital, que se asocia a la contaminación acuática. Ulteriores confirmaciones de la letalidad de las aguas se brindan en la referencia a la playa que un día se encuentra tapizada por una alfombra de peces muertos y al fallecimiento, a los pocos días de iniciar su misión, de los primeros buzos encargados por el Gobierno de explorar el fondo del río. Al final de la narración, se remata el cerco que el agua –espacial dentro de la ficción y discursivo–, a través de una tríplice alusión: el río «calmo como un charco, la espuma turbia y rojiza» (275) y absorbente (276) que remite a la imagen del agua estancada como contraria al flujo vital, la niebla que «presiona con su puño gris y ni un solo reflejo rosado perturba el cielo» (276), y el olor de las algas que «se siente denso y ácido» (276).

En la novela, el cambio del ecosistema alude a una nueva topología acuática que amenaza sustituirse al orden telúrico, y que remite a aquella fascinación, o tal vez necesidad, del espíritu humano enfatizada por Jean Libis (128) por una geografía redefinida, tanto a nivel espacial como simbólico y existencial, en la que la falta de límites del agua se convierte en lo esencial y la sustancia telúrica la excepción. La irrupción irreversible de las aguas –matizada en el texto a través de la invasión de los anfibios y de los peces, así como la neblina constante que oculta los contornos de los elementos urbanos– representaría entonces el desarrollo fantasmático de dicha dislocación.

Dentro de la ecofobia antes mencionada que subyace a toda la narración, el misterio en la base de la naturaleza, y del ser humano, irrumpe de manera irreversible y con consecuencias desoladoras. Sin embargo, lejos de apelar de manera algo ingenua a la crueldad, así como a una postura bélica de la naturaleza⁶, nos interesa seguir profundizando en las declinaciones simbólicas que el

6 En el curso de la conversación con Fernanda Trías realizada por quien escribe y que ha tenido lugar en la Universidad Ca' Foscari de Venecia el día 14 de mayo de 2023, la autora ha confirma-

medio acuático adquiere en el texto, a la vez que analizar en sentido narratológico la utilización de los elementos acuáticos como reflejo de la construcción de los personajes.

Del cerco acuático y otras confinaciones

El acoso de las aguas que aíslan el espacio sin tiempo y la topofobia que se genera de la ausencia de límites identificables y reconocibles dialogan activamente, amplificándola, con la imagen central que rige el edificio narrativo, es decir la del cautiverio, principal interlocutor figurado del espacio. La amenaza acuática y climática, y por ende el espacio, es causa a la vez que reflejo de la inercia existencial de los personajes, de sus traumas, de su imposibilidad de seguir adelante, en consonancia con el primer relato de *No soñarás flores*, «Anatomía de un cuento», donde la casa se compara con la relación en ruinas de los personajes: «hay algo de la casa que se parece a nosotros. Quiero decir que nuestra vida en común todavía se sostiene en el dormitorio, se enrarece en el living, se agrieta en el comedor, donde ya no nos sentamos a cenar los tres, y termina de deshacerse en la cocina, con la fruta marchita, la montaña de platos sin lavar» (Trías 2020: 9).

En este sentido, la novela se articula alrededor de una cadena de cautiverios: el encierro fruto de los trastornos del ecosistema acuático, del espacio ciudadano que no se logra dejar, de los sueños «desde chica tengo este tipo de sueños raros. Sueños lúcidos [...] en los que una es consciente de estar soñando y al mismo tiempo no puede despertarse» (53). Los personajes, además, son cautivos del viento rojo que los obliga a encerrarse en casa, del presente agobiante y sin futuro, de las repeticiones: «no me resulta fácil describir el tiempo de encierro, porque si algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto. Esperábamos» (105); además, la enfermedad constituye otra forma de confinamiento, en el hospital o en uno mismo. Bien se podría traer a colación una cita del propio Levrrero para resumir el efecto abrumador logrado: «En esta ciudad no hay medios de transporte. Ello es lógico, si se tiene en cuenta que nadie, en general, tiene intenciones de llegar o de irse» (70).

Lejos de tratarse en una inercia solamente física, el cautiverio se configura como una dimensión existencial de los personajes, aspecto anunciado indirectamente por el segundo epígrafe que introduce la novela, extraído del poema de Jaime Sáenz “Recorrer esta distancia” (*poemario homónimo*, 1973). En la

do su voluntad de representar la naturaleza fuera de cualquier sistema axiológico y, por lo tanto, caracterizada por un avance indiferente al de la necesidad de sobrevivencia de los seres humanos.

primera línea se lee: «Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro», lo cual, como se ha aludido, resume de alguna manera la actitud de la protagonista de *Mugre rosa* quien se construye alrededor de la tentativa de recorrer y recortar la distancia entre ella y sus seres queridos y entre ella y sí misma. A raíz de una de las escenas finales de la novela, que se analizará con en detalle más adelante, esta distancia tal vez se logre anular a través de la relación con Mauro, dado que la protagonista llega a ensimismarse con el chico.

Lo que resulta interesante destacar de esta cita no es solo la idea espacial y emotiva de distancia, y en este sentido sugiere mucho de la poética del espacio de Trías, sino el concepto de separación, que determina la soledad existencial que caracteriza a los personajes, cada uno aislado a su manera: la protagonista entre la memoria del pasado y la difícil tarea de cuidar a Mauro, un niño afectado por hiperfagia, una enfermedad que lo lleva a fagocitar cualquier cosa; la madre de la mujer encerrada en su casa; Max, exesposo de la protagonista en la cama de hospital del que no saldrá nunca. La pugna entre distancia y separación no hace sino subrayar la sensación de confinación e inercia, ya que cada personaje vive cautivo de sí mismo y de la imposibilidad de acercarse a los demás.

De Mauro, por ejemplo, se dice que «se refugia en su lenguaje inventado, con vocales como lamentos» (77). El cautiverio físico y existencial, médula textual, queda ficcionalizado en la imagen de una jaula que la protagonista encuentra en un piso destruido mientras busca comida por la ciudad desolada, ya que la situación apocalíptica ha precipitado de manera irreversible; la jaula contiene a un ave de la que se dice que alguna vez fue azul:

Vi al pájaro estremecerse y hacer ruido de arrullo con las plumas opacas, que alguna vez habían sido azules [...] pero que ahora eran cenicientas [...] Desenganché el pequeño alambre que aseguraba la puerta y abrí la jaula; una puerta [...] con suficiente altura para que el pájaro saliera sin agachar la cabeza. Pero él no se movió. Tenía las alas cortadas, muertas (216).

Otra imagen que ficcionaliza el encierro como carencia de movimiento vital es la referencia a las marinas que la protagonista recuerda haber visto hace tiempo en la tienda de un anticuario y la comparación con los retratos de personas muertas:

¿Habría previsto que las marinas [...] algún día valdrían tanto? Es extraño que alguien quiera colgar en la pared un recordatorio de lo perdido. Siempre me han dado miedo los retratos de personas muertas, los óleos oscuros de antepasados. Y ahora me dan miedo las marinas. Los ricos se pelean en las subastas, habrían dejado fortunas por un mar [...] de un color que nunca volverá a ser. Alimentaban la nostalgia a diario (231-232).

En las líneas mencionadas confluyen la representación de presente de en-

cierro (la jaula) y el recuerdo de lo que fue y ya no es (el pellejo del ave), a la vez que las marinas al ser la representación de un mar que ya no existe encierran el íntimo contacto con la muerte que caracteriza el medio fotográfico.

En este sentido, la neblina que a menudo se propaga por la ciudad y que se define como «la contracara del viento rojo» (46), provee otra variación figural del agua a la vez que contribuye a desdibujar el entorno, reafirmandose como un elemento que refuerza la incertidumbre del espacio, la falta o la ineficacia de la sintaxis espacial – «sin la niebla los árboles se llenaban de detalles» (46) –, y reforzando tal vez la ineficacia del concepto de límite. La niebla, sin embargo, proporciona un ejemplo significativo de cómo a ratos la construcción del entorno morfológico encuentra cierta especularidad metafórica en la construcción de los personajes. La bruma alimenta la inercia de los personajes ya que les hace imposible moverse con comodidad, así como la sensación de transitar en un tiempo estancado; al mismo tiempo, a la bruma le corresponde la actividad memorial que se configura como algo borroso y la memoria misma funciona en cierto modo como una sombra que envuelve el objeto del recuerdo desfigurando sus contornos. La neblina alude al tiempo inmóvil y empantanado del duelo personal y colectivo por lo que se ha perdido: el equilibrio del ecosistema, la ciclicidad de las estaciones, la salud, las propiedades ya que los habitantes de la costa huyen al interior del país donde no hay contaminación, las relaciones humanas. He aquí que el cautiverio se declina también en la huida imposible, ya que la protagonista está atrapada en un doble movimiento. El primero se da hacia el pasado a través del recuerdo, que se describe como un «residuo reciclable» (53), hasta afirmar que «solo los afortunados tienen el olvido» (232); la segunda tensión se configura como la incapacidad de moverse hacia el futuro: «Yo me resistía a ver ese nuevo principio, como me había resistido a todos los principios desde siempre. Me resistía a juntar la plata de la caja fuerte y abandonar la ciudad» (230).

La carencia de movimiento por el acoso amenazador y silencioso de las aguas que rodean la ciudad y la contaminación incipiente ponen en tela de juicio la vinculación sancionada por Walter Benjamin entre el arte de narrar y la experiencia del viaje (1991). En este sentido, una de las características de la narrativa de la autora, a partir de *No soñarás flores* y *La azotea*, es la problematización del viaje, entendido como movimiento experiencial del que se desprende la narración. En sus textos, y *Mugre rosa* brinda un ejemplo apoteótico, es la inmovilidad que pone en marcha el relato.

Además de las alusiones espaciales evanescentes, el espacio se define a través de las sensaciones que de él tiene la protagonista, quien lo registra como algo de lo que es imposible o difícil separarse. Durante uno de los encuentros con su madre la protagonista acude a una similitud marina para explicar la sensación de

arraigo que tiene al ambiente «Ya tenía la plata para irme. Tenía más de lo que cualquiera en el puerto podía tener. Tenía tanta plata que podría haber hecho sándwiches de billetes, alimentar a Mauro con lechuga de papel. Pero yo, igual que los pescadores, tampoco era capaz de imaginarme en otra parte» (27). El espacio, por lo tanto, parece vincularse a la inercia del ser humano, o tal vez la genera ya que, como la epidemia, atrapa hasta fagocitar al sujeto a pesar de, o precisamente por, volverse incómodo y no habitable. Respalda esta hipótesis el hecho de que el viaje sella el final de la historia porque la novela acaba precisamente con la partida de la protagonista. La novela pone en tela de juicio, de manera metaliteraria, el concepto mismo de comienzo: «Si voy a contar esta historia» —afirma la protagonista al principio de la narración— «debería empezar por algún lado, elegir un comienzo. ¿Pero cuál? Nunca fui buena para los comienzos» (13) y más adelante se lee: «El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han cambiado» (45).

El cautiverio se declina también en la huida imposible, ya que la protagonista está atrapada en un doble movimiento. El primero se da hacia el pasado a través del recuerdo, que se describe como un «residuo reciclable» (53), hasta afirmar que «solo los afortunados tienen el olvido» (232); la segunda tensión se configura como la incapacidad de huir hacia el futuro: «Yo me resistía a ver ese nuevo principio, como me había resistido a todos los principios desde siempre. Me resistía a juntar la plata de la caja fuerte y abandonar la ciudad» (230). Incluso al final, cuando la protagonista tras dormirse en un banco a orillas del río mirando al agua, se despierta y está a punto de dejar la ciudad, denuncia la inmovilidad a la que el contacto con la niebla persistente la condena: «La humedad trepaba por la piedra. Podía sentir la niebla encima, pegándose a mí, como si yo fuera una estatua y ella el musgo que acabaría por erosionarme» (274).

Así las cosas, la novela se configura como un largo final dilatado o un final ahogado que se resiste a mostrarse como comienzo. En la misma línea, los personajes del relato «No soñarás flores» (volumen homónimo) son cautivos de una telaraña de olores que remite a las personas perdidas. El largo final constituye una variación ulterior del cautiverio, dado que resistirse a empezar equivale a negarse a terminar la protagonista, y con ella los lectores, se encuentran en un ambiente narrativo estancado, en que se asiste a una «vida en pausa como una muñeca sin pilas» (129).

Más allá del agua maternal

La problemática del medioambiente, sobre todo acuático, se refleja en otras dos

líneas del dispositivo narrativo que se entrelazan entre ellas, esas son la maternidad y la enfermedad: la contaminación del ecosistema, de hecho, por un lado, se refleja en la epidemia que afecta la sociedad y, por el otro, se vislumbra en la experiencia de maternidad disfuncional que vive la protagonista, y que constituye la línea narrativa que nos interesa explorar en el presente análisis.

De la misma forma en que la naturaleza acuática se impone desde el principio del relato como nefasto, la descripción del puerto ciudadano antes mencionada con la que empieza la novela encierra y sugiere la correspondencia narrativa entre este y los personajes, vinculación, como se dijo, sancionada en la asociación entre la neblina que satura el espacio urbano y la incierta actividad memorial. Al mirar el moho que avanza silencioso, la protagonista declara: «Todo se pudría, también nosotros» (13). En este sentido, entre ambiente externo y construcción de la psique interna de los personajes se establece a un paralelismo psicocósmico, recurso ampliamente explotado por Horacio Quiroga en cuentos como “El almohadón de plumas” y “A la deriva”. De los enfermos crónicos se dice que «guardaban con ellos el secreto de las algas» (38), ya que en ellos la enfermedad había misteriosamente interrumpido su curso, y la boca de Mauro se compara a la de una piraña «rápida e imparable» (59). El realce del vínculo entre construcción del espacio y personaje sostiene la hipótesis de la presencia oculta del agua en la base de los comportamientos disfuncionales, las enfermedades y el encierro de los protagonistas y, dicho sea de paso, constituye un elemento fundamental que problematiza la inscripción de la novela dentro de la categoría de ecogótico (Mackey)⁷.

7 A pesar de considerar más pertinente la relación que la novela establece con las «ficciones antropocénicas» (Trexler apud Mackey 252), rótulo más amplio y fértilmente general, no se coincide con la idea de encasillar la novela dentro de la categoría de lo ecogótico ya que «provocan el horror a través de figuras de niños monstruosos, protagonistas liminales, cuerpos mutados, ríos y otros entes tóxicos de la naturaleza como una forma de involucrarse no solo con injusticias históricas y criticar modelos de producción dominantes, sino también de ofrecer un camino para imaginar visiones alternativas de una ética de cuidado multiespecie» (Mackey 251). En primer lugar, nos parece algo aleatorio afirmar que *Mugre rosa* despierte horror en el lector, ya que esto implicaría un tipo de análisis que excede el análisis textual para abordar el de la recepción del texto. En segundo lugar, los elementos considerados góticos como el terror, los niños mutantes y los cuerpos mutados (Mackey) no aparecen de forma evidente: la transformación del medio ambiente genera inquietud en los personajes a la vez que se convierte en el instrumento o el pretexto para ahondar en su construcción psicológica y en el tema de las relaciones humanas. Al mismo tiempo, en el texto se presentan personajes afectados por dos enfermedades diferentes—la generada por el contagio del viento rojo que provoca un más o menos progresivo despellejamiento del cuerpo y la hiperfagia que padece Mauro— que en ningún momento provocan miedo en los demás personajes ni la completa deshumanización o pérdida de relación con lo que se considera humano por parte de los que las sufren. A raíz de lo sostenido, parece algo excesivo y peligroso porque demasiado genérico y simplificador recurrir a la definición de “mutantes” para describir a

El engarce entre agua podrida, personajes y relaciones humanas problemáticas y quebradas nos permite abordar otra línea fundamental del dispositivo narrativo, es decir, la maternidad. El íntimo lazo simbólico e imaginativo que asocia el agua a la figura de la madre bien queda asentado por las palabras de Bachelard, según el cual «la muerte en el agua es [...] la más maternal de las muertes» (99), razón por la cual el mar se considera la patria de la muerte (101). Sin embargo, si en las postulaciones acerca de las ensañaciones acuáticas, el vínculo entre agua y muerte no renuncia al matiz positivo de la sustancia acuática y explota su ambivalencia simbólica para enriquecer la experiencia de la muerte —el agua se considera elemento nutricio y «elemento deseado» en la muerte (108), lo que convierte a la muerte en un viaje de regreso a la patria—, en *Mugre rosa*, en cambio, se hace hincapié en el matiz mortífero de las aguas para connotar en sentido unívocamente negativo la maternidad. En la novela, las aguas no quieren, sino que expulsan a quienes entren a ellas. De las aguas del río se dice que habían expulsado a los peces «como un gigantesco estómago» (Trías 2021: 203), y cuando los primeros buzos se inmergen en las aguas del río para intentar solucionar el misterio de la contaminación, se lee que «el estómago también expulsó a los buzos, untados en su ácido. Fue una expulsión silenciosa. [...] Sólo unos días después empezaron los síntomas» (203). Ningún rastro de aquella agua maternal que “quiere un habitante o “llama como una patria” de la que habla Bachelard al citar «la invitación activa de las olas» (210) que los versos de Swinburne sugieren.

En una de sus conflictivas visitas a su madre, la protagonista se refiere a su relación recurriendo a un símil marino: «Toda la vida me había dedicado a analizar sus gestos, a interpretar lo que creía que eran señales secretas. De pronto volví a pensar en aquella masa de cangrejos. Mi madre me generaba el mismo desasosiego, el mismo miedo primitivo [...]» (Trías 2021: 26) y, más adelante, el agua se convierte en tejido conectivo metafórico para apuntar a la distancia relacional, ya que la protagonista declara «nos unía el mismo mar envenenado» (230). En el texto se produce una oposición entre la maternidad biológica y la sustitutiva. En este sentido la madre de la protagonista y la madre de Mauro comparten cierto rechazo hacia sus hijos; la madre de la protagonista cuando esta era niña la deja al cuidado de Delfa, mujer que luego morirá de cáncer y alrededor de la cual se articulan los recuerdos más felices de la protagonista, quien evoca, por ejemplo, las croquetas de arroz que le hace Delfa y sus manos: «Las manos de Delfa eran otra certeza, y no había nada que yo ansiara más que

estos personajes o a la de “ecogótico” para describir el texto, ya que estas etiquetas, que no dejan de ser atractivas e impactantes, conllevan sin embargo la inevitable reducción de los alcances de la novela misma.

eso, lo predecible de las cosas» (66). Es una relación recordada como un espacio de libertad y de afecto frente a la frialdad que la chica percibe por parte de su madre biológica.

Este complejo familiar se reproduce en la vida adulta de la protagonista misma, ya que también ella experimenta una maternidad sustitutiva con el cuidado de Mauro, que es un niño afectado de hiperfagia, enfermedad en la que el cerebro no envía el estímulo de saciedad y el sujeto no puede controlar su hambre y, por lo tanto, podría comer hasta morir. A este respecto, es sumamente interesante la evolución de esta experiencia para la protagonista, ya que la asistencia de Mauro empieza para ella como un negocio para ahorrar dinero para irse a Brasil y se convierte al final en una experiencia de maternidad auténtica, tal vez más auténtica que la biológica. Al principio de la narración se leen varias afirmaciones introducidas reiteradamente por “me pagaban por”: «me pagaban por enseñarle una y otra vez la misma cosa, los mismos “no”, las mismas rutinas. Me pagaban por no quejarme, por mantenerlo amarrado e inventar canciones que lo distrajeran del hambre» (65). En cambio, después de la separación de Mauro, ya a cargo de sus padres biológicos, la protagonista tira por la ventana todo el dinero ganado, renunciando a sus ahorros y tal vez a su ilusión de libertad, ya que con ellos hubiera podido irse a Brasil. Este cambio queda sellado en una de las escenas finales de la novela donde la protagonista llega a identificarse con Mauro. La mujer está sentada en un banco frente al mar y come algo sacado de una lata: «Abrí otra [...]. Mastiqué y tragué, pero no era yo la que comía sino Mauro. Mauro tragaba y su estómago agradecía por un segundo antes de reclamar más» (275). Una vez más agua y cautiverio vuelven a cruzarse, sin embargo, el ensimismamiento que ella siente con Mauro tal vez logre anular una de las distancias cautivadoras que la novela plantea.

Aunque tal vez no sea puntual con respecto a la finalidad del presente trabajo resulta importante señalar que la maternidad adquiere tintes distópicos en relación con la comida que la protagonista llama mugre rosa; se trata de una comida industrial promocionada por el Estado hecha con carne de procedencia dudosa. En el texto se lee: «olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño» (49), y más adelante se define como «otra forma de aprovechamiento. Una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y los centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal» (49). Se trata de Carnemás, el producto de la nueva procesadora nacional:

El alimento soñado: veinte gramos de proteínas por porción, en un minúsculo vasito de plástico. La nueva fábrica se abría como una gran boca para escupir esa mugre rosa, los vasitos resbalaban por la lengua transportadora y caían, hermosos y bien diseñados, sobre nuestra falda. Todos odiábamos la nueva fábrica, pero dependíamos de ella, y por eso le debíamos agradecimiento. Una buena madre proveedora (113).

Las líneas citadas configuran, a través de la imagen de los restos, una tercera forma de maternidad que continúa y amplía el rasgo mortífero asociado al agua y a la figura de la madre. Se trata de la maternidad del Estado en tanto que proveedor de la comida, la cual se convierte en un proyecto económico y político: hecha con carcasa de animales pero que se vende como segura, este tipo de comida tiene la finalidad de rentabilizar los desechos. La fábrica se convierte en una nueva iglesia o en una anti-iglesia, ya que allí se concentra toda la fe controvertida de la población. Al mismo tiempo, al transformar el desecho en comida mediante un proceso dudoso, se pervierte el sentido de la figura maternal como vínculo con y encarnación del origen, a la vez que como proveedora del elemento nutricio, sancionando en cambio la desconexión total con un origen que ya no es posible individuar.

Al mismo tiempo, la reflexión sobre las asonancias de los personajes maternos –madre de la protagonista / madre de Mauro, Delfa / protagonista –nos permite hacer una reflexión sobre la especularidad de los personajes de Max, exesposo de la mujer, y Mauro. Si la relación que la mujer tiene con Max es fundamentalmente verbal, la que entreteje con Mauro, en cambio, se caracteriza por retomar cierto alfabeto somático, lo cual le permite rehabilitar el sentir y el saber del cuerpo. En la novela se lee: «Max y yo no hacíamos más que hablar. Era nuestra manera de suplantar el contacto del cuerpo» (68), y más adelante: «Con Mauro no podía hablar mucho, y eso alteraba la ecuación. Me sentía torpe y desarmada» (71). A la exploración de la capacidad retórica, imaginativa, irónica encarnada en el personaje de Max se opone la representación de Mauro como corporalidad llevada a su extremo, ya que el cuerpo es tensado, interrogado y llevado a los mínimos términos; el niño de hecho se describe como «un futuro monstruo, incapaz de saciarse» (71) y que «sería para siempre el recipiente que contenía la enfermedad» (71).

Lejos de rescatar la tal vez tranquilizadora ambivalencia simbólica que caracteriza las aguas, *Mugre rosa* pone el énfasis despiadada y claustrofómicamente en el matiz letal del agua, explorando y ampliando el alcance existencial de su imaginario a ámbitos como la maternidad, la enfermedad y las relaciones humanas. Dicha operación impide caer en la tentación de acudir a cualquier tipo de fácil dicotomía o de peligrosa tentativa de síntesis entre contrarios, nos referimos tanto a la muy conocida civilización y barbarie como al planteamiento de una civilbarbarie atribuida a la Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff 477 y siguientes). En la novela, el agua que se propaga sin cesar borra la seguridad de las geografías urbanas, así como humanas, y deja aflorar prepotentemente aquel misterio, en la base de mitos como el de Narciso, que se reafirma como inalcanzable epistemológica y lingüísticamente y que es reflejo de los abismos del ser humano.

Obras citadas

- Aldecosea, M. *et alii* (Eds.) (2008): *El descontento y la promesa Nueva / joven narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Bachelard, G. (2005): *El agua y los sueños*, 1942. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1991): El narrador. En W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 111-134). Madrid: Taurus.
- Bernardo, H. (Ed.) (2008): *Esto no es una antología*. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Cabezón Cámara, G. (2017): *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House.
- Donfrancesco, D. di (2022): *Espacios tramposos: tres novelas de Mario Levrero*. Venezia: Università Ca' Foscari (tesis de licenciatura).
- Drucaroff, E. (2011): *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Enríquez, M. (2016): Bajo el agua negra. En M. Henríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 155-174). Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2016): El chico sucio. En M. Henríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 9-33). Barcelona: Anagrama.
- Hugo, V. (1969): *Los trabajadores del mar*, 1866. Barcelona: Ramón Sopena.
- Libis, J. (2004): *L'acqua e la morte*, 1996. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Levrero, M. (2021): *Trilogía involuntaria*. Barcelona: Debolsillo.
- Luis, S. (Ed.) (2009): *Asamblea Portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos*. Perú: Casatomada.
- Mackey, A. (2022): Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *CS*, 36, pp. 247-287.
- Manrique Sabogal, W. (2019): Fernanda Trías: «¿acaso existe la libertad?». *WMagazín*. Recuperado de <https://wmagazin.com/fernanda-trias-acaso-existe-la-libertad/> (Consultado el 02/09/2023).
- Papini, G. (2022): Lo specchio che fuggé, 1906. En G. Papini, *I racconti* (pp. 89-94). Firenze: Clichy.
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. S. (2013): *La nueva geografía de la novela. Narración e invención o la ciudad como en espacio literario en la narrativa latinoamericana*. Universidades de Bergamo-Fluminense-Barcelona. Tesis doctoral (Joint Doctorate).
- Pimentel, L. A. (2010): *El espacio en la ficción*, 2001. México: Siglo XXI.
- Premat, J (2016): Las puertas de Levrero. *Cuadernos LIRICO*, 14. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/2269> (Consultado el 01/09/2023).
- Quiroga, H. (2017): El almohadón de plumas, 1917. En H. Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp. 62-65). Ciudad de México: Mexicanos Unidos.
- Quiroga, H. (2017): A la deriva, 1917. En H. Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp.66-69). Ciudad de México: Mexicanos Unidos.
- Rivadeneira, B. G. (2013): La ciudad como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero. *El taco en la brea*, 1, pp. 108-121.
- Sáenz, J. (1996): *Recorrer esta distancia*, 1973. La Paz: Intemperie.
- Schwebelin, S. (2014): *Distancia de rescate*. Barcelona: Random House.
- Sontag, S. (2013): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, 1978. Barcelona: Debolsillo.
- Trías, F. (2001): *La azotea*. Montevideo: Trilce.
- Trías, F. (2001): *Cuaderno para un solo ojo*. Montevideo: Cauce.
- Trías, F. (2014): *La ciudad invencible*. Madrid: Demipage.
- Trías, F. (2020): *No soñarás flores*. Madrid: Tránsito.

- Trías, F. (2020): No soñarás flores. En F. Trías, *No soñarás flores* (pp. 117-148). Madrid: Tránsito.
- Trías, F. (2021): *Mugre rosa*. Bogotá: Penguin Random House.
- Trías, F. (2022): *Melma rosa*. M. Bonatto (Trad. it.). Roma: Sur.