

Gramáticas de una obsesión: sobre la novela breve en Fernanda Trías

Grammars of an obsession: about the short novel in Fernanda Trías

Ana Rita Sousa 

Universidad Nacional Autónoma de México, México
ritadesousareis@filos.unam.mx

Recibido: 15 enero 2023 / Aceptado: 29 mayo 2023

RESUMEN

Este artículo pretende analizar los mecanismos que genera la novela breve de Fernanda Trías (Uruguay, 1976) a través de un estudio de su obra *La azotea* (2001). Como eje de este trabajo están las propuestas de Ricardo Piglia sobre la relación entre este género narrativo y el secreto como mecanismo textual, la ambigüedad del discurso de las narradoras y su relación con la tradición literaria precedente. A través de estos mecanismos, la autora se insiere en una línea de subjetividad que cruza el aislamiento progresivo que promueve la sociedad con la problematización de la familia como primer núcleo social, indagando las mecánicas ocultas de *La sociedad de la transparencia* propuesta por Byung Chul-Han (2013).

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana, narración, novela breve, secreto, siglo XXI

ABSTRACT

*This article aims to analyze the mechanisms that generate the short novel by Fernanda Trías (Uruguay, 1976) through a study of her work *La azotea* (2001). The focus of this piece is Ricardo Piglia's proposals on the relationship between this narrative genre and the secret as a textual mechanism, the ambiguity of the narrator's discourse and its connection to the previous literary tradition. Through these mechanisms, the author intervenes in a line of subjectivity which crosses the gradual isolation promoted by society with the problematization of the family as the first social core, questioning the hidden mechanics of *The Transparency Society* proposed by Byung Chul-Han.*

KEYWORDS: *Latin American Literature, narration, secret, short novel, XXI Century*

He aquí una casa loca, cuyas escaleras no conducen a nada. Uno abre la puerta y cree entrar y en realidad ha salido. Pero cuando uno cree salir sucede lo contrario: uno ha entrado. Y la mayoría de las veces uno no se explica a dónde ha llegado, o qué ha sido del cuerpo de uno en esta casa.
Evelio Rosero, *Una Casa*

INTRODUCCIÓN. LA CASA EN EL ESPACIO URUGUAYO...

Encierro. Aislamiento. Aire contaminado. Comportamientos y, por ende, relaciones cuyo hilo se construye por la obsesión. Agotamiento mental. Dispersión del tiempo. Quizás estas sean las palabras que mejor definen los personajes de Fernanda Trías (Uruguay, 1976) quien parece tener, en las disonancias obsesivas del cambio de siglo, el núcleo fundamental de su obra. Habiendo pasado casi desapercibida a los ojos de la crítica académica, Fernanda Trías se estrena con *La azotea* (2001), a la que sigue *Cuaderno para un solo ojo* (2001). En 2004, obtuvo una beca UNESCO-Aschberg para Francia y, en 2006, el Premio a la Cultura Nacional de la Fundación Bank Boston. Regresa a publicar con *La ciudad invencible* (2014) y su libro de cuentos *No soñarás flores* (2016) fue nominado al Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, como uno de los trece mejores libros de cuentos de ese año. Sin embargo, como todavía sucede con mucha literatura latinoamericana, fue la edición española de su primera novela por la joven editorial Tránsito, lo que dinamitó el interés por su obra en 2018. En ese mismo año la escritora recibe el apoyo del Premio SEGIB-Eñe-Casa de Velázquez en Madrid, con el proyecto de la novela *Mugre Rosa* (2020), que al año siguiente conquistó el Premio de Literatura Sor Juana de la Cruz de la FIL Guadalajara.¹ Lo interesante de la producción ficcional de Trías es que, en varios sentidos, pareciera que la obra se escribe después de la pandemia de COVID-19,

¹ No tenemos espacio para explorar esta novela; sin embargo, hay algunos puntos en común con los dispositivos narrativos analizados en este trabajo, como es el caso de la narradora-protagonista, así como el enfoque en la dificultad de narrar. El país es tomado por un viento pestífero que provoca una enfermedad rara. Hay planos de contingencia, gente aislada, mascarillas sobre los rostros, comida racionada, control estatal. Entre todo eso, la narradora se desdobra para atender a su madre, a su exmarido ingresado en el hospital y un niño a quien cuida. Las dos narradoras se acercan en los cuidados que dedican a sus relaciones con los tres ejes familiares: los ascendentes, la pareja y los descendientes. Pero más aún, ambas se encuentran en situaciones de las cuales todavía pueden escapar y, no obstante, se quedan, se “agazapan” delante de un mundo de situaciones complejas, enredando en su propio gesto todos los nudos de sus historias.

en particular cuando pensamos en su último libro. La misma autora admitió en entrevista que, de alguna manera, fue como si la realidad “se pusiera de acuerdo” con su ficción.

Desde el trabajo pionero de Sandra Gilbert y Susan Gubar en los estudios literarios de corte feminista, *The Madwoman in the Attic: The Woman Write and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), la casa es más que un espacio; es un microcosmos simbólico donde operan concentrados los múltiples mecanismos sociales del exterior. En su paseo por *Espacios de la memoria: Lugares y paisajes de la cultura uruguaya* (2008), Fernando Aínsa retoma esta idea, hablando de una tendencia en relación al espacio de la casa, en particular por parte de las mujeres escritoras: “Espacio intimidador y protector que retoman, con tenaz obsesión, en los años sucesivos una serie de escritoras que hacen del hogar una forma antropomorfizada de un cuerpo dolorido confrontado con un mundo exterior violento y agresivo” (Aínsa, 2008, p. 62). La casa como “nuestro rincón del mundo”, como ya había planteado Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000), gana una importancia significativa en cierta literatura escrita por mujeres, una vez que es el espacio al que tradicionalmente se han visto confinadas del mundo. Sin embargo, en este trabajo se argumenta que la casa funciona sobre todo como dispositivo que protege la trama narrada de la transparencia del exterior. Para Bachelard, la casa es sobre todo el lugar donde podemos agazaparnos, proteger una identidad o una frontera de la violencia exterior: “En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Solo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.” (Bachelard, 2000, pp. 23-24). En la novela de Trías, esta *intensidad* en que la narradora “habita” los espacios de la casa y de la ciudad de origen solo se logran por la anulación del tiempo social e histórico, como si el flujo de este la dejara desamparada, sin puntos de apoyo ontológicos o identitarios. En un mundo en que se postula la transparencia como primado social y digital, donde todos deben *asumirse* en su identidad, Fernanda Trías parece concebir el secreto como única forma posible de encuentro de la narrativa con la vida y con el mundo.

LA CASA DE LA NOVELA BREVE

La casa como espacio textual, donde se concentran y se mezclan las tensiones, normas y convenciones del mundo exterior en la primera novela de Trías,

ha dado frutos en dos artículos, uno de Anna Forné (2013), quien la piensa a partir de la fractura y de la distopía crítica (2013, p. 220), y otro de Constanza Ternicier (2019), quien se apoya en las heterotopías de Foucault y en la poética del espacio de Bachelard. Por distintos caminos críticos, ambas investigadoras identifican que en esta novela “tiene lugar una reivindicación social, una suerte de contranarrativa de resistencia en la que el ciudadano distópico en el transcurso de la historia se resiste a la situación de alienación.” (Forné, 2013, p. 230). Una “contranarrativa” que, en la conclusión de Ternicier, confirma un linaje de los “raros” ya que se encuentra “Situada fuera de lo masculino y de la polis, se ubica en un *domus* distorsionado, levantándose como símbolo de la alteridad (en su posición heterotópica), lo extraño y lo imprevisible.” (Ternicier, 2019, p. 62). Se regresará puntualmente a estos dos trabajos; sin embargo, ninguno de los dos le da importancia a la forma literaria elegida por Trías en esa novela, ni a la importancia del “secreto” como mecanismo narrativo fundamental para construir la distopía, la alteridad o la imprevisibilidad de la novela.

Este artículo pretende pensar la novela de Trías a partir de las reflexiones de Ricardo Piglia en torno a la novela breve (*nouvelle*) y la importancia del secreto en la construcción narrativa. Esta opción se debe, en primer lugar, a la estructura ambigua de la acción, construida a partir del secreto y, en segundo lugar, a la cercanía estilística y temática de Fernanda Trías con Juan Carlos Onetti, escritor uruguayo a partir del cual Ricardo Piglia elabora sus ideas sobre este género. Como veremos a continuación, la estructura circular de *La azotea* se sostiene a partir de lo que no se revela, de lo que Clara, la narradora, no nos dice, aunque nos obliga a lanzar hipótesis.

La reflexión de Piglia en torno a las formas breves de la narrativa empieza con el cuento, pero se extiende a la *nouvelle* a partir de sus análisis de José Bianco —“Aspectos de la nouvelle” (2006)—, y luego, más detenidamente, en su trabajo en torno a Juan Carlos Onetti en *Teoría de la prosa* (2017), publicación póstuma que reúne uno de sus cursos impartido en la Universidad de Buenos Aires en 1995. De los argumentos del crítico argentino nos interesa explorar en esta obra los dispositivos textuales que gestionan el “secreto” y el enigma de la trama, la construcción de una narradora no confiable y, por último, su relación con esa otra tradición paralela en la narrativa del siglo xx, donde se entiende que perfila Fernanda Trías.

En este artículo se propone una línea temática que podríamos empezar por caracterizar como tres hilos que se van enredando: familia, soledad, encierro. Sin embargo, más importante que las temáticas es el hilo de obsesión que las conecta, un hilo que construye una poética singular y la predilección por errores

tan peculiares en estos personajes. El “secreto” es una de las reglas fundamentales en la gramática de cualquier obsesión. *La azotea* es una novela breve que en muchos puntos recuerda lo mejor de Onetti —la marginalidad, los espacios no hegemónicos, la claustrofobia del ambiente, etcétera—, y cuya historia central se construye en torno a un secreto: Clara, la narradora-protagonista, está embarazada y se encierra con su padre, aparentemente enfermo, en un departamento. Toda la novela, que dura cuatro años, tal como todos sus personajes, están encerrados dentro de ese departamento.

Parafraseando al narrador pigliano de *Plata quemada*, se puede decir que *La azotea* es una novela del insomnio: es imposible determinar con seguridad si es la valentía o la locura lo que mantiene a Clara despierta. No será casualidad que el libro se organice en 24 partes o capítulos, correspondientes a un último día. Un día para narrar cuatro años mientras se cruza, de ojos bien abiertos, la última noche. Según la narradora:

Once y treinta y ocho exactamente, la hora en que miré el reloj por última vez y la hora en que todo terminó. Le di un beso a Flor, le dije que soñara con los angelitos y ella cerró los ojos como si fuera una noche más. (Trías, 2018, p. 7)

La exactitud de la hora señala el fatalismo de esa noche que, en un principio, el lector cree que se le va a explicar; así como la inocencia de la niña, que se duerme tranquila, pretende señalar la más común de las normalidades hasta ese punto. Sin embargo, más que la muerte de la niña es sobre todo su corta vida la que parece concentrar simbólicamente la obsesión que se narra en la historia. A la muerte de su madrastra, Clara, ya embarazada, se va a vivir con su padre para cuidarlo. La “vida verdadera”, como ella le llama, empezó con esa muerte, hecho que se constituye como una liberación sugiriendo un conflicto familiar. Ese es el nudo narrativo central pero no como problema sino como secreto. La narrativa de Trías avanza sugiriendo una cosa y luego se desvía a otro lugar, sucesivamente aplaza el momento de contar ese punto ciego de donde irradian todas las consecuencias narradas. Lo interesante aquí es que hay muy poco espacio adonde desviarse.

Para Ricardo Piglia, las formas breves del cuento y la novela corta —*la nouvelle*—,² además de su extensión menor en relación con la novela, comparten

² Se debe subrayar que la caracterización de este concepto en los estudios narrativos se ve dificultada por la propia oscilación semántica en varias lenguas. En español como en inglés, los términos *novela* y *novel*, respectivamente, se refieren a lo que otras lenguas cultas distinguen como *romain* (francés) o *romance* (portugués). Si los términos *novella* (italiano),

un ingenio especial a la hora de tejer dispositivos textuales muy precisos: el secreto y el enigma. Tanto uno como el otro no pueden ser mantenidos por muchas páginas, lo que determina la extensión y los mecanismos que generan estas formas. Empecemos por subrayar que no será inocente el título de este texto de Piglia “Aspectos de la nouvelle”; hay un claro sentido de establecer una tradición doble, por una parte, a uno de los textos más famosos sobre la novela *Aspects of the Novel* de E. M. Forster (1927) y, por otro, a “Algunos aspectos del cuento” (1971), de Julio Cortázar. Es decir, tirar el hilo crítico y teórico de los textos anteriores para intentar crear también para este género, que se encuentra a medio camino de ambos, algunas ideas clave pensadas en la estructura de este más allá de su extensión. La diferencia sustancial de Piglia con relación a otros abordajes, es que ahí se determinaban los temas y estructuras dominantes —la trama única, la poca simbología social, la concentración en un protagonista, la confusión entre este y su tiempo y espacio, etcétera— a partir de la extensión. Al contrario, Piglia piensa que es la propia estructura en torno a un nudo secreto lo que determina su inevitable brevedad. Sobre la novela breve de Bianco, *Sombra suele vestir*, escribe Piglia:

En la *nouvelle*, las versiones de una historia que giran alrededor del secreto son múltiples y conviven, nunca se desligan. Y la brevedad de la forma está vinculada a que es justamente el secreto el que anuda las distintas versiones. Porque si el secreto se descifrara, habría que escribir una novela para que las relaciones que están atadas en ese mundo conciso se pudieran expandir. Entonces, la conexión con el secreto no sólo es el motor de la trama, sino también a partir del cual se teje ese texto múltiple; lo que no está narrado es lo que determina la concisión y la complejidad de esta estructura. De ahí que las *nouvelles* parezcan siempre más complejas, más extensas, es un cuento contado muchas veces, un hipercuento, digamos, y también una novela condensada. (Piglia, 2015a, p. 95)

Ahora bien, en la novela de Trías, caminamos buscando cosas que en ningún momento se narran, y esas ausencias se van, a su vez, sustituyendo unas a otras. En un primer momento, hay dos vacíos muy significativos: la madre de

nouvelle (francés), *novelle* (alemán) o *novela* (portugués) se refieren más o menos a lo mismo —una narración centrada en una sola trama, que acepta mal las derivaciones romanescas a la trama o tema, con poco espacio para las digresiones del narrador— en español, como en inglés, hay que recurrir a expresiones adjetivadas —novela corta o novela breve— lo que no permite muchas veces captar las diferencias estructurales más allá de la extensión, como señala Carlos Reis en su última edición del *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018, pp. 372-74). En este trabajo se utilizará preferencialmente la expresión “novela breve”.

la protagonista que no es referida una sola vez y el padre biológico de Flor. Por motivos distintos, ambos parecen depositarios de lo que nos puede llevar a entender la tragedia de Clara. La primera por el rechazo constante de la protagonista en relación con la que fue su madrastra, Julia, y por el propio hecho de estar embarazada y ser madre en ese periodo. No hay un suspiro, un anhelo, una nostalgia cualquiera que rescate esa figura a este mundo. Pero, quizás más significativo, es que no exista ninguna foto: es como si el origen mismo no existiera; más aún: como si el origen mismo le fuera sustraído. Esta ausencia funciona textualmente como primer indicio de que la familia ocupa un lugar central en la novela. Ya el aparente padre desaparecido cumple dos funciones textuales distintas. Primeramente, parece ser el motivo por el que la narradora se refugia en casa de su propio padre, buscando amparo al mismo tiempo que aporta cuidados a este tras la pérdida de su esposa. Poco a poco, como analizaremos más adelante, la historia se estructura en la ambigüedad entre la paternidad de Clara y la paternidad de su hija, Flor.

En un segundo momento, la historia del padre de Clara —que muy sintomáticamente no tiene nombre— va oscilando entre su posible y probable trastorno y la locura de su hija. Más que encerrarse en el departamento, Clara encierra todo el departamento hacia el mundo, cubriendo ventanas con frazadas, impidiendo que circule el aire, y cortando todas las relaciones con el exterior. Lo que al principio parece ser justificado como una cuestión de autocuidado —está embarazada y su padre está enfermo—, pagando a la vecina para que le traiga las compras, a partir del momento en que nace Flor se revela claramente como una obsesión. Al mismo tiempo, lo que parece ser un cuidado con su padre —eventualmente trastocado por su recién viudez— se va transformando, sin nunca dar garantías, en un secuestro. La primera referencia al encierro ocurre justo al principio de la novela:

El olor a pájaro se había pegado al cuarto de papá. Algunos días abría la ventana para ventilarlo, pero el aire se había acostumbrado a quedarse en el mismo lugar, como un remolino de pena. Cuando se lo dije, él contestó que era mi culpa, por no haber abierto la ventana durante meses.

—Porque cuando la abría te ponías a pedir auxilio como un loco. Tres veces te salvé de que te llevaran al manicomio—.

Eso fue al principio, la época en que me gritaba cada vez que entraba a llevarle la comida. Un día hasta simuló un ataque de asfixia. Tenía la cara hinchada de tanto toser y agitaba los brazos como una libélula gigante. (Trías, 2018, p. 8)

A partir de aquí, en una primera línea narrativa más evidente, todo parece indicar que el padre está enfermo, debilitado, necesitado de ayuda: necesita que se le prepare la comida, tiene comportamientos anormales, es agresivo con su cuidadora. Sin embargo, hay pequeños indicios que cuentan una segunda trama sumergida en la versión de Clara: la aplicación de un verbo como “acostumbrar” al propio aire dice más de una semántica normativa, disciplinaria, que se intenta aplicar a todo, así como el hecho de que personifique el remolino “de pena”. Más aún, el hecho de que el aire quede aprisionado en cierto espacio señala que no solo esa ventana estaba cerrada, sino que la gran mayoría de las demás ventanas del departamento llevaban ya cerradas bastante tiempo, imposibilitando corrientes de aire. Esta imagen del aire es igualmente sintomática de la poca circulación en todos los niveles adentro de la casa. Para Constanza Ternicier (2019), en esta novela quedan suspensas tres funciones fundamentales de la modernidad: la función productiva —una vez que nadie ahí trabaja, viviendo los tres de los ahorros de la madrastra, gestionados por la narradora—, la función comunicativa —una vez que, como veremos, Clara y su padre apenas hablan entre ellos, y Flor está aún adquiriendo el lenguaje—, y la función normativa

al momento que se levanta el tabú del incesto y se insinúa permanentemente un vínculo entre padre e hija que excede lo meramente familiar. Clara cuida a Flor como si se tratase de un bebé que tuvo junto con su padre, prácticamente concebido como un hijo de ambos. (Ternicier, 2019, p. 54)

Efectivamente, Clara se comporta ora como hija, ora como esposa de su padre. Si en un primer momento asumir las funciones tradicionales de la difunta esposa —como cocinar, cuidar del piso, gestionar el dinero— pueden parecer normales para la situación, a medida que la narración avanza el rechazo de la protagonista al exterior se hace enfermizo. Lo mismo sucede respecto a la relación de ambos que está en la base del secreto de la novela. Para una madre monoparental residiendo en la casa de sus padres, referirse al bebé como “nuestro” no se figura sospechoso: “Las cosas habían empeorado desde que le había contado lo del bebé, que pronto íbamos a tener uno que sería solo nuestro” (Trías, 2018, p. 10). Un bebé que les permitiera “volver a ser una familia otra vez” puede, en esa situación de pérdida, ser una nueva luz que atrape el dolor. Sin embargo, la relación con el padre se va revelando como, más que sospechosa o incestuosa, abusiva para los dos elementos. Por una parte, Clara mantiene a todos encerrados, privados de libertad y sociabilidad, pero, por otra, ese comportamiento parece más aprehendido por

largo tiempo, y por lo tanto reproducido, más que simple fruto de una potencial locura. Aquí reside el ingenio de la novela, una vez que la narradora es la única detentora de toda la verdad, es decir, del secreto.

ESPACIO Y SECRETO

Regresando a Piglia, en géneros breves de la narrativa, la codificación de la información se hace de tres formas fundamentales: el enigma, el misterio y el secreto (Piglia, 2015b, p. 35). El enigma indica la existencia de algún elemento que encierra un sentido que se puede develar, como su misma etimología induce. Es decir, algo que a lo largo de la narración se revela y se puede comprender. Esta no es la situación de Clara, una vez que nada se revela a lo largo de la novela, tal como el departamento, la narración se agazapa sobre sí misma, incluso a sabiendas de que hay un mundo exterior: “Es increíble pensar que tuve una vida antes que esta, un trabajo, una casa, de los que sin embargo no recuerdo nada.” (Trías, 2018, p. 8). No solo no hay un origen como no hay un final: “No saben que de nosotros ya no queda nada” (Trías, 2018, p. 142), se lee en la última línea.

Ya el misterio se refiere a un elemento que no se comprende porque su orden de entendimiento pertenece a otra lógica. Tampoco se puede aplicar en *La azo-tea*, una vez que esta “se ancla a un profundo realismo y que viene a confirmar una inversión del orden de base a una permanente dialéctica entre el afuera y el adentro” (Ternicier, 2019, p. 53). El mundo de la familia, aun en contra de su voluntad, sigue obedeciendo a las leyes de afuera: van comiendo cada vez menos para ahorrar, tienen un orden de desalojo, pues se dejó de pagar la renta en el primero de esos cuatro años, les cortan el agua y la luz. Un detalle que no se debe menospreciar es el de la renta: Clara deja de pagarla cuando se cambia, lo que puede sugerir que desde el principio ella sabía o ella planificaba que toda esta historia terminaría así.

Con relación al “secreto”, escribe Piglia,

se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma o el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. (Piglia, 2015b, p. 235)

En el caso presente, sustraído por Clara, ella es la única que establece una relación (mínima) con el exterior y con el pasado. El origen de Flor se con-

funde con el propio origen de Clara, así como el crecimiento de ambas. Pero, al contrario de un misterio o de un enigma, aquí se presenta claramente un secreto, ya que el secreto “es algo que alguien sustrae, no pertenece a la orden del desciframiento, pertenece a la orden de la coacción, más bien” (Piglia, 2019, p. 19). En el caso de la novela de Trías, el secreto que Clara guarda con respecto al origen de su hija, que se enreda con su propio origen, no solo es lo que Piglia como “centro neurálgico” de la novela, sino que también sostiene el registro de coacción, de prohibición, de imposición de la voluntad de Clara sobre todo lo demás.

Narrativamente hablando, hay, como mínimo, tres versiones circulando: 1. el padre está loco, y Clara intenta protegerlo al punto en que ella misma enloquece (lo que empezó por ser un exceso de cuidado se vuelve una obsesión sin control); 2. hay una relación incestuosa que se debe ocultar, de la cual el padre se arrepiente dejando de comunicarse con el mundo y que Clara asume, pero solo adentro de ese restringido núcleo familiar, protegido en el departamento; 3. hubo una relación de abuso de Clara que explica su comportamiento obsesivo y su constante y reiterada desconfianza del mundo exterior, así como su odio a la mujer de su padre, todos síntomas de esa situación.

La primera hipótesis tiene como base que la situación es seguida de cerca por una vecina —amiga de la madrastra y matrona de Flor— quien pregunta por la salud del padre, asumiendo que él mismo no está bien. También a la casa acude una médica, pues el padre “no comía, no podía dormir, parecía que deliraba” (Trías, 2018, p. 28), que recomienda un psiquiatra. Siendo un hombre aún joven, como subraya la doctora, estaría por lo menos en condición física de superar y dominar por la fuerza a una mujer, más a más, embarazada, pero nunca lo hace, pues sabe que no puede. En una de las muchas escenas en que intenta escaparse, su estado mental revela claramente confusión:

—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).

Tal como el pasaje citado anteriormente, la contención de los diálogos y la economía lexical permiten mantener la línea textual en cualquiera de los sentidos posibles. Mientras la admisión de impotencia subraya la potencial incapacidad, las palabras de Clara pueden ser entendidas como retórica manipuladora y disciplinaria: de tanto repetirle que no puede, el padre acaba por creer que es verdad. El hecho de que fallezca al mismo tiempo que el canario —que, junto con los peces comprados por Clara, funcionan como una imagen viva del encierro— ayuda a comprobar su debilidad física, largamente enfatizada por la hija. La culpabilización de los vecinos, en particular de Carmen, por parte de Clara, entendiendo cada gesto y cada aproximación como una invasión deliberada que busca destruir la “armonía” de la casa, con señales claramente obsesivas, sería la versión con más fuerza y que conduce al asesinato de la hija.

La segunda hipótesis, que tanto Constanza Ternicier como Anna Forné entienden como un delirio de la narradora, un “cómo sé”, se propaga no tanto por las afirmaciones de la narradora en relación a la hija, sino más bien por un conjunto breve de comportamientos y celos de Clara: una vez, se abre la blusa delante del padre para que viera como estaban crecidos sus pechos; cuando empieza a ganar peso, su miedo es que “papá me viera fea y nunca más volviera a acariciarme. Julia siempre había sido flaca y atlética y papá le decía que le daba orgullo tener una mujer así.” (Trías, 2018, p. 19); su aspecto físico es importante a la hora de entrar en la habitación de su padre, poniéndose incluso ropa de su madrastra. Todas estas actitudes están claramente en el polo de la seducción, más que en la locura. En dado momento en que el padre juega con Flor, súbitamente su postura cambia, y a la pregunta sobre qué le pasa, contesta señalando la niña “Esto pasa —dijo—. Que Dios nos perdone.” (Trías, 2018, p. 77).

Ya la tercera posibilidad, quizás la más cruel, se sugiere por distintos elementos más aislados: la religiosidad de Julia y el hecho de que la casa esté ubicada al lado de una Iglesia —que tan sugestivamente les roba la luz del sol—, así como la negativa del padre frente a los dogmas religiosos, pueden constituir un conjunto sugerente de la tradicional familia “perfecta” que oculta un abuso. Más evidentes son los dos diálogos en que ambos asumen que nadie se puede enterar de lo que pasa puertas adentro. Pero más impresionantes son las declaraciones sobre la relación con figuras institucionales, como la médica, el policía o la jueza. Delante

de estas figuras de autoridad en la esfera social, el pensamiento de Clara es casi monocórdico, ensimismado en la idea de que se pueden entrometer en su vida. Tuvo a su hija en casa porque “los médicos hacen demasiadas preguntas, como la policía, y les gusta meterse en la casa de la gente para averiguar sus asuntos privados.” (Trías, 2018, p. 28). La palabra clave es el adverbio “demasiadas”, insinuando potenciales interrogatorios médicos anteriores sin nunca mencionarlos. Cuando va al juzgado —una de las pocas veces que sale— su discurso es casi el mismo. A las legítimas preguntas de la jueza sobre su situación económica y familiar, por llevar cuatro años de rentas en atraso, Clara contesta con monosílabos mientras repite casi *ipsis verbi* su reacción anterior:

Una avalancha de acusaciones, como si tuviera derecho a entrometerse en nuestra vida. Yo tenía razón: un día te hacen preguntas y al día siguiente están metidos en tu casa, se apoderan de tus cosas, toman decisiones y no tienen la menor idea de lo que están haciendo. (Trías, 2018, p. 118)

La obsesión violenta de la autoridad viola lo que se considera una privacidad legítima, el miedo absurdo a cualquier pregunta parece revelar a una persona que, no solo ahora, sino que siempre vivió condicionada para aislarse del mundo. Un mundo donde todo duele: “Los cuentos, las caricias, las manos bajo la sábana duelen” (Trías, 2018, p. 132). La yuxtaposición entre “cuentos” y “caricias” que remiten a la inocente niñez con unas “manos bajo la sábana” sugieren, simultáneamente, una relación amorosa y algo que se oculta, mezcladas en un dolor ambiguo, nostálgico al mismo tiempo que violento, se vuelve a subrayar el núcleo oculto de la trama: ¿la protagonista estará loca?, se enloqueció por deriva de la relación incestuosa, ¿o llegó al incesto como un peldaño más de su locura? Su obsesión la lleva a imaginar una relación amorosa con su padre, de la cual termina convenciéndolo o, por el contrario, ¿la enfermiza relación la condujo a una inevitable obsesión?

Hay una escena en que la protagonista viste una ropa de su madrastra para despertar a su padre, se sienta a su lado en la cama, y por momentos, este casi la confunde con su exmujer y le acaricia la pierna, y su mano va subiendo por su cuerpo. Si por una parte hay clara excitación por parte de ella, que lo ve “tan lindo, con los ojos azules enormes”, y ruega que la mano siga subiendo, hay también un momento en que le da “vergüenza”, simula cerrar los ojos mientras espía los movimientos, como si alguien más los mirara y ella quisiera presumir de una imposible inocencia. Cuando la mano se aleja

de su cuerpo —y no se nos dice por qué— hay un párrafo profundamente enigmático:

Hay cosas en las que prefiero no pensar. A veces hasta el propio pensamiento es una invasión, como mirarse desnuda al espejo: da más vergüenza que si nos viera otro. Me pregunto si no habrán sido esos pocos encuentros —como luces rojas en una carretera apagada— los que guiaron mi vida.” (Trías, 2018, pp. 24-25)

Pero el enigma, como venimos diciendo, se puede, a la larga, descifrar, se puede comprender. No es eso lo que aquí ocurre. Cada punto de la narración de Clara está marcado por la oposición entre verdad y secreto (Piglia, 2015a, p. 92). Ella sabe, es la única que sabe, dónde empieza y termina esta historia. Si esos “pocos encuentros” que funcionan como vergonzosos y dulces recuerdos han conducido o no su vida; si realmente sucedieran, en qué condiciones han ocurrido, toda esa parte de la realidad se encuentra secuestrada por parte de Clara. Esa verdad primera se la guarda, se la sustrae a la narración, aunque sea el punto de origen de todo su relato. Paralelamente, su obsesión con la violencia potencial del mundo exterior, que la lleva al límite, su aislamiento en esa casa, funciona como dispositivo textual que comunica al lector la dimensión más real de su dolor: tan hondo que no puede contarlo. Las pocas palabras que tiene le sirven para cubrirse de versiones que la oculten, la protejan, la agazapen a cada página. Todo esto es más incisivo y se logra en un perfecto encadenamiento textual pues su nombre y su identidad están marcados por un designio de transparencia, objetividad, claridad.

Cada una de estas hipótesis mantiene viva la pulsión narrativa sin permitir la inclinación por una u otra, pues no se trata de descifrar lo que le sucedió a Clara, sino de algo que el lector nunca sabrá. Ese nudo del secreto es lo que permite también la transgresión a varios niveles —familiar, social, económico— que han detectado tanto Constanza Ternicier como Anna Forné. La *nouvelle*, según Piglia, se emparenta con el relato policial, pero desde otro ángulo:

La relación con el secreto establece el tipo de acceso y captura a lo que este esconde, que no se puede asimilar exclusivamente a la fórmula de investigación y desciframiento. Yo diría que el secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo descifra, porque está en un lugar al que hay que acceder, no se trata de tener el baúl, sino de tener la llave que permite acceder a lo que está espacialmente escondido. El criminal es el ejemplo mismo del que guarda un secreto, pero no necesariamente tiene que ser un secreto

criminal. En este sentido uno podría decir que la *nouvelle* tiende a ser un relato policial en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social. La perversión es su forma básica, como se ve en Onetti, es la violencia que reside en el ocultamiento y por eso contradice el orden social que está basado en la transparencia, en la comunicación y en el diálogo (Piglia, 2019, p. 20).

Hay varios puntos a retener aquí. El ocultamiento y el encierro de Clara corresponden a una violencia transgresora del orden social, y el nudo que los sustenta, el secreto, es una llave que solo ella guarda. Esa es *su única* posesión, lo que genera y alimenta la pulsión por guardarla a cualquier costo. A medida que se encierra en sí misma, Clara entiende que esa es también una forma de resistencia hacia el mundo exterior. No hablar, contar lo mínimo e indispensable, es justamente ir en contra sentido de un mundo que aspira a la transparencia, a la plena comunicación y a la paz del diálogo.

La azotea a la que se refiere el título es el único lugar donde la protagonista logra refugiarse y relajarse de la degradación que conquista toda la casa. Por ser un local alto, con vista privilegiada, donde todos le parecen inofensivos por la distancia, donde, sin embargo, el único sentimiento que sigue predominando es el vértigo por tirarse, es decir, por confesarse, por revelar su secreto, pues solo eso la puede liberar su mundo. Al mismo tiempo, la azotea, por su relación espacial con la casa, se resignifica como el espacio propio del que detiene el secreto: el que ve todo, pero permanece en una posición de poder ocultarlo.

Cuando reflexiona sobre la dimensión del secreto en la novela breve, Piglia habla de la importancia de un narrador no confiable, alguien que no conoce todos los hilos de la historia y simplemente los va juntando en la narración. La mayoría de los ejemplos en que ahonda en *Teoría de la prosa* se refieren a narradores no protagonistas, que narran en tercera persona una situación que, utilizando la célebre imagen de Henry James, solo conocen por una breve escena vista desde afuera. También en este punto, la maestría de Fernanda Trías revela un talento muy especial para lograr ocultar un secreto que es la identidad misma de la protagonista. Se puede afirmar que el secreto es una línea de frontera que define la subjetividad de sus narradoras.

CONCLUSIÓN. NOVELA BREVE Y TRANSPARENCIA

La obsesión en Trías no se queda en la representación textual de lo que pueda violentar a sus personajes. Tampoco es lo inenarrable, lo que no alcanza palabras.

La violencia es la relación desigual entre lo que podemos decir y lo que se nos impone decir. En este sentido, la crueldad no reside en lo que oculta, sino en la honestidad con que se imagina una obsesión, y se insiere claramente al ámbito más complejo de las relaciones: la familia. Constanza Ternicier ubica la novelística de Trías en una tradición de los “raros”, aprovechando las últimas reflexiones sobre la genealogía de este término en relación con los autores uruguayos, propuesta por Hugo Achugar y Carina Blixen. Anna Forné la localiza en una nueva corriente pos-dictadura que busca a través de la ficción distópica un distanciamiento para con la literatura comprometida (Forné, 2013, p. 222).

En un mundo que demanda claridad, higiene, transparencia, palabras que caminan hacia lo limpio y lo perfecto, y que, además, está cargado de imágenes en distintas pantallas que ocupan todo el espacio social, quizás la economía lexical anclada en la potencialidad semántica de cada palabra pueda constituir una vía de escape que nos devuelva al placer. Una vía que complejice más y describa menos. Una vía que valore la fascinación por lo ambiguo y secreto, porque la ambigüedad permite el descubrimiento —no la construcción— de nuevas identidades, de nuevas fronteras que rasgar. En uno de los últimos libros, *La sociedad de la transparencia*, el filósofo coreano-alemán Byung Chul-Han lee esta demanda por la transparencia, aparentemente positiva, como una nueva forma de coacción casi imperceptible del capital:

La negatividad de lo *otro* y de lo *extraño*, o la resistencia de lo *otro*, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual. La transparencia estabiliza y acelera el sistema por el hecho de que elimina lo otro o lo extraño. Esta coacción sistémica convierte a la sociedad de la transparencia en una sociedad uniformada. (2013, p. 14)

La ambivalencia entra en vías de extinción y con ella nuestra capacidad de ir más allá de nuestras propias narrativas.

Para enmarcar la comprensión de la novela breve y su relación con el secreto, Piglia la define como una segunda línea de la tradición narrativa del siglo xx: “un modo alternativo, mucho más sutil, mucho más secreto, más elíptico, que tiene textos menos visibles, quizás, menos monumentales, como *El corazón de las tinieblas* de Conrad, *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Pedro Páramo* de Rulfo, *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald o *Los Adioses* de Onetti” (Piglia, 2015a, p. 92). Fernanda Trías se sabe heredera de esta tradición otra y tiene singular conciencia de su importancia particular en este siglo que recién empieza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (2008). *Espacios de la Memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Ciudad de México: Trilce.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Forné, A. (2013). “Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías”. *A Contra Corriente*, 11(1), pp. 219-33.
- Han, B. C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Ciudad de México: Herder.
- Piglia, R. (2015a). “Aspectos de la nouvelle”. En A. Díaz Quiñones y P. Firbas. (Eds.), *La forma inicial: Conversaciones en Princeton* (pp. 89-96). Ciudad de México: Sexto Piso.
- Piglia, R. (2015b). “Secreto y narración”. En A. Díaz Quiñones y P. Firbas. (Eds.), *La forma inicial: Conversaciones en Princeton* (pp. 235-245). Ciudad de México: Sexto Piso.
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Ternicier, C. (2019). “La azotea de Fernanda Trías: una intimidad heterotópica o la continuidad de los raros”. *Revista Letral*, (22), pp. 47-63.
- Trías, F. (2018). *La azotea*. Montevideo: Casa Editorial HUM.