

**AUTORA/NARRADORAS:
LA “AUTENTICIDAD NARRATIVA” EN LAS
PRIMERAS NOVELAS DE FERNANDA TRÍAS**

**AUTHOR/NARRATORS:
THE “NARRATIVE AUTHENTICITY” IN THE
FIRST NOVELS OF FERNANDA TRÍAS**

Gabriela Sosa San Martín¹

Resumen: En las primeras novelas de Fernanda Trías (Montevideo, Uruguay, 1976), *La azotea* (2001) y *Cuaderno para un solo ojo* (2001), las voces narrativas, siempre femeninas, ponen a prueba su “autoridad autenticadora”, según la categoría utilizada por Doležel (1997) para referirse a los distintos grados de fuerza ilocutiva que poseen los actos de habla de la ficción narrativa. No solo porque sus conocimientos del mundo narrado poseen las limitaciones de toda voz homodiegética, de autenticidad siempre relativa en términos ficcionales; asimismo porque la creciente rarificación perceptiva de estos personajes conduce al lector a distanciarse rápidamente de sus modos de comprender y valorar el mundo que los rodea. Frente a esto, por el contrario, la voz de la autora se vuelve depositaria de experticia y autoridad para llenar muchas veces de sentido los rumbos y las ambigüedades de esos mundos subjetivados. Es ella quien propone la ruptura de los límites claros entre la figura de la víctima y el victimario, quien entiende al miedo como la emoción fundamental desde la cual explorar los alcances de la creación literaria.

Palabras clave: Fernanda Trías; Literatura uruguaya actual; Narradoras.

Abstract: In the first novels of Fernanda Trías (Montevideo, Uruguay, 1976), *La azotea* (2001) and *Cuaderno para un solo ojo* (2001), narrative voices, always feminine, test their “authenticating authority”, according to the category used by Doležel (1997) to refer to the different degrees of illocutionary force possessed by the speech acts of narrative fiction. Not only because their knowledge of the narrated world has the limitations of any

¹ Profesora de Teoría Literaria en el Consejo de Formación en Educación (CFE), Uruguay: <gabrielasosasanmartin@gmail.com>.

homodiegetic voice, of authenticity always relative in fictional terms; also because the growing perceptual rarification of these characters leads the reader to quickly distance themselves from their ways of understanding and valuing the world around them. However, the voice of the writer becomes a repository of expertise and authority to often fill with meaning the directions and ambiguities of these subjective worlds. It is the author who proposes the breaking of the clear limits between the figure of the victim and the perpetrator, who understands fear as the most important emotion from which to explore the scope of literary creation.

Keywords: Fernanda Trías; New Uruguayan literature; Female storytellers.

Fernanda Trías (Montevideo, Uruguay, 1976), con cuatro novelas publicadas –*La azotea* (2001), *Cuaderno para un solo ojo* (2001), *La ciudad invencible* (2015) y *Mugre rosa* (2020b)–, un libro de cuentos, *No soñarás flores* (2017), y la obtención en 2021 del Premio Sor Juana Inés de la Cruz, ha sido considerada, en el panorama de la literatura uruguaya actual, una de las “hermanas menores” (FORNÉ, 2013, p. 1) de la llamada “movida contracultural” (BRAVO, 2016) de la posdictadura uruguaya, es decir, una integrante de la generación que nació en los primeros años del período dictatorial o sus prolegómenos, y que quedó marcada tanto por la represión como por las posteriores transición y reapertura democrática del país, aunque el padecimiento del terrorismo de estado, la cárcel política o el exilio no resultaran experiencias personales o familiares directas. Tal ubicación de la obra de Trías la acerca a la de otras y otros narradores uruguayos actuales, como Pablo Casacuberta (Montevideo, 1969), Dani Umpi (Tacuarembó, 1974), Natalia Mardero (Montevideo, 1975), Inés Bortagaray (Salto, 1975) o Daniel Mella (Montevideo, 1976).

Pero el análisis de esta ubicación de Trías en la literatura uruguaya no solo establece los puentes hacia el pasado, sino también a lo que vendría. Los utopismos de su generación, signados por “sueños revolucionarios fracasados” y por “experiencias transgeneracionales de terror y de miedo” (FORNÉ, 2013, p. 1), en realidad articularon pasado, presente y futuro. Un futuro en el cual los jóvenes del nuevo milenio observarían el desmantelamiento del movimiento obrero y estudiantil, avanzarían “casi sin deseo hacia el triunfo electoral de la coalición de izquierda en una democracia que se sentía rota” (CASTRO LAZAROFF, 2020, párr. 5),² con “las drogas como utilería perfecta en aquellas largas tardes que pasábamos, improductivos y bajoneados, en las esquinas” (párr. 3), aunque para finalmente ser la generación protagonista del momento

² El triunfo de la coalición de izquierda se produjo en el Uruguay en 2004, cuando Tabaré Vázquez, candidato del Frente Amplio, gana las elecciones presidenciales.

histórico en el que irrumpieron “los transfeminismos interseccionales y [...] los movimientos ambientalistas y antiespecistas” (párr. 7), entre otros colectivos sociales y culturales de creciente visibilidad en estas últimas décadas. En consonancia con las nuevas agendas de derechos, Trías asume con énfasis reivindicaciones sobre temas ambientales y de género, que refractan en la creación literaria.³

En sus primeras novelas, escritas a fines del siglo pasado y publicadas a comienzos de este, las voces narrativas de Trías, siempre femeninas, ponen a prueba su “autoridad autenticadora”, según la categoría utilizada por Doležel (1997) para referirse a los distintos grados de fuerza ilocutiva que poseen los actos de habla de la ficción narrativa. No solo porque sus conocimientos del mundo narrado poseen las limitaciones de toda voz homodiegética (GENETTE, 1989), de autenticidad siempre relativa en términos ficcionales; sino porque la creciente rarefacción perceptiva de estos personajes conduce al lector a distanciarse rápidamente de sus modos de comprender y valorar el mundo que los rodea.

Frente a estos grados disminuidos de “autenticidad narrativa” de las narradoras, la voz de la escritora se vuelve depositaria de experticia y autoridad para llenar muchas veces de sentido los rumbos y las ambigüedades de esos mundos subjetivados. Al precisar las bases de una poética, Trías afirma en el ensayo “En nombre propio. De mujeres invencibles y otras notas personales” –incluido en la edición de Casa Editorial HUM⁴ de la novela *La ciudad invencible* en 2021:

[...] es en ese acto de calibrar lo no dicho donde se juega todo el trabajo literario.
[...] *Está* en el texto, solo que, en esos huecos, solo que en ese blanco que se dibuja entre una línea y la siguiente. Un autor escribe en los espacios en blanco, tanto como el lector lee en ellos, y de esa conversación secreta nace la fuerza expresiva del texto (TRÍAS, 2021c, p. 118, cursiva en el original).

Establece una distinción de registros de escritura y de los propósitos atribuidos a estos: mientras los mundos ficcionales sostienen su calidad

³ Un ejemplo de ello es el discurso que Trías presenta al momento de recibir el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, consultado en: <https://youtu.be/AeDGA_gv9bM>.

⁴ El sello HUM corresponde al de una editorial uruguaya independiente, fundada en 2007 por Martín Fernández y dedicada a la publicación y promoción de la obra de autoras y autores nacionales actuales; un corpus clave para entender la actual conformación del campo literario uruguayo. Cerca de quinientos títulos integran un catálogo que reúne los distintos géneros: narrativa, poesía, ensayo, teatro y novela gráfica. Se encuentra disponible en: <www.estuarioeditora.com y www.casaeditorialhum.com>.

literaria en la construcción de un misterio, así como en el terreno de lo sugerido –la relación entre el sexo biológico y la identidad de género de la protagonista en *Cuaderno para un solo ojo*; o la relación incestuosa entre padre e hija en *La azotea*– será en el espacio del ensayo y en otras manifestaciones del “espacio biográfico” (ARFUCH, 2002) donde se constituya ese otro registro en el cual las bases del *misterio* queden declaradas, en el cual la autora incursione en la crítica literaria de su propia obra y proponga un recorrido posible de sentido por ella.

Cuaderno para un solo ojo no se ha reeditado. En 2001, Mario Levrero, uno de los principales “raros” de la literatura uruguaya (RAMA, 1966), y que ofició de mentor en la carrera literaria de Trías –ella estuvo vinculada a sus talleres literarios desde muy joven–, integró esta novela como quinta entrega de la colección “De los flexes terpinés”, dirigida por él. Trías resultaba en ese momento una escritora casi desconocida para el mundo editorial: solo había sido publicada recientemente *La azotea*, luego de obtener una mención en el concurso de la Intendencia Municipal de Montevideo, en la categoría Narrativa Inédita. Según declara el propio Levrero en la contratapa de *Cuaderno para un solo ojo*, y más adelante confirma la escritora en diversas entrevistas, los dos textos habían sido escritos en 1998, aunque en orden inverso al de su publicación.

En el caso de *Cuaderno para un solo ojo*, novela *primeriza* –también por lo que el término connota sobre la inexperiencia con que se realiza una actividad por primera vez–, se cuenta la historia de Fabiana, también narradora, una maestra que vive con su madre y de la cual poco más conocemos, ya que su relato se centra de manera adictiva en su relación homoerótica con Diana, en sus necesidades de posesión y control sobre su amante, y en los celos que le provoca la posibilidad de que la chica esté manteniendo un vínculo sexoafectivo con alguien más, lo cual, confirmado hacia el final de la narración, resulta la antesala del femicidio de Diana.

El otro foco de preocupación de la protagonista se refiere a la presencia en su vida de una analista, Ruth, quien le ha solicitado, como parte del tratamiento, que escriba en un cuaderno de tapas rojas “pensamientos, sueños o recuerdos de la última semana” (TRÍAS, 2001, p. 18), y también los datos de infancia que pueda recordar. Este hecho explica la elección del título de la novela, dadas las características físicas de Ruth: “Un ojo refulgía celeste claro y el otro era una ranura cosida, como una cucaracha peluda. Esa carencia de ojo volvía el derecho aún más grande, y el contraste

me desconcertaba” (p. 16). Más adelante: “un monstruo ciclópeo sentado en posición de Buda sobre la silla de mimbre” (p. 19); expresiones que entrelazan connotaciones positivas y negativas de la simbología del ojo. La narración, en tiempo presente, permite seguir los pensamientos, acciones y maneras de comprender el mundo de una protagonista que, desde las primeras líneas, desafía los límites claros entre una percepción *confiable* y otra *distorsionada* de la realidad.

Trías menciona en una entrevista, a propósito de los procesos de escritura creativa: “La mirada lo es todo a la hora de escribir. A lo que le llamamos estilo de un escritor es la manera en que ese escritor mira el mundo y después lo pone en palabras” (TRÍAS, 2015, [s.p.]). En el caso de esta primera novela, el símbolo del ojo ocupa un lugar relevante y adopta significados múltiples: es la construcción de un estilo, que distancia el ojo que lleva a cabo el acto creativo del ojo del personaje creado; es ese único ojo *sano* del personaje de Ruth, que tanto rechazo le provoca a Fabiana al intentar devolverla al mundo, a la vida *normal*; es también el ojo de una sociedad que, sin los propósitos terapéuticos del trabajo clínico, la mira sin comprenderla del todo. Fabiana tampoco logra encontrar estrategias de integración. *Dejar de ser vista* y controlada, abandonarse y vivir al margen del ojo de Ruth, del de la sociedad con sus reglas y costumbres más básicas –cumplir con el trabajo todos los días, asearse, tratar correctamente a la vendedora de una tienda–, es decir, que dejen de tenerla *en la mira*, implica, para la protagonista, la posibilidad de darle rienda suelta a su *oscuridad*. El símbolo del “ojo sano” de Ruth contrasta con los “párpados muertos” de la descripción del cuarto de Fabiana –en su dormitorio se distrae durante toda una noche mirando películas de mala calidad que ha visto reiteradas veces, films de acción y de guerra–: “todas las persianas están cerradas a presión, como párpados muertos, y no entra ningún ruido reconocible del día” (TRÍAS, 2001, p. 77). Abandonar las sesiones con Ruth al final de la novela supone que el personaje elimine toda posibilidad de contención que evite la violencia del desenlace. “A la mierda con Ruth, pienso. A la mierda contigo y tu maldito ojo huérfano” (p. 87, cursiva en el original). La ausencia del ojo sano de Ruth, y todo lo que este representa, se sustituye por la identificación con la ceguera de la anciana que aparece en el capítulo final, dándole de comer a las palomas en la plaza: “Siento pena por la soledad que desprende su ropa y le tomo la mano. A pesar de la humedad viscosa de mi palma, ella no me rechaza. Se aferra a mí y yo cierro los ojos, para fingir que soy ciega” (p. 103).

La recurrencia a distintos símbolos dentro de la novela, vinculados entre sí, sugieren la presencia de una estructura alegórica. En palabras de Moraña (1988, p. 153), “la base intencional de toda alegoría es una voluntad de orden y totalización: la alegoría racionaliza, categoriza y da sentido al material empírico y al conjunto de expectativas y creencias que constituyen el mundo cotidiano”. La mano autoral es la que parece mover los hilos y organizar el lenguaje bisémico de lo alegórico, “premeditadamente ambivalente y potencial” (p. 153). Por ejemplo, el cuaderno mencionado desde el título, ese que forma parte del proceso de revisión que le propone Ruth, resulta, con sus garabatos, dibujos y frases sin sentido, una puerta de entrada para el lector a la psiquis de la protagonista: “Pienso qué cómica se ve la hoja con los márgenes abarrotados y el centro en blanco, en un vacío aterrador” (TRÍAS, 2001, p. 13). ¿Es comicidad lo que provoca este mundo interior que no logra manifestarse? El vínculo con Ruth, planteado como *acting* de un modelo de normalidad que no se alcanza, va marcando el ritmo de los avances y retrocesos. Esta falta de pertenencia se traslada también a las acciones más banales de la vida en sociedad, como ir de compras: “Inspecciono cada chuchería con un interés tan exagerado que parece auténtico” (p. 30). El cuaderno contrasta con el bloc de Ruth, en el cual ella realiza anotaciones durante toda la consulta, representación de la claridad discursiva que la protagonista no posee. Finalmente, cuando el cuaderno empieza a ser utilizado por Fabiana para registrar el control de la vida de Diana –“En el cuaderno de tapas rojas hago una breve descripción de las personas que entran y tacho las que ya conozco” (TRÍAS, 2001, p. 67)– la presencia de Ruth empezará a perder peso, la posibilidad de combatir la vulnerabilidad se diluye, es el final. Esto se acompaña del uso del estetoscopio robado del consultorio de Ruth para espiar a Diana.

La recurrencia a símbolos en la narrativa de Trías se articula con una búsqueda estilística, que la escritora ha identificado como legado de los talleres de Levrero, consistente en crear a partir de imágenes concretas, que nos permitan acceder a una determinada forma de ver el mundo, propia de quien mira (TRÍAS, 2015, [s.p.]). Sirva como ejemplo de ello el siguiente fragmento: “Hace horas que no pienso en Ruth y en su dedo infame que me señala todo el tiempo y me obliga a recordar, a escarbar en la memoria; una memoria que no es más que una fruta podrida” (TRÍAS, 2001, p. 31). El concepto abstracto de la memoria adquiere materialidad, y esta narrativa en imágenes, de manera frecuente, recurre a elementos del

mundo vegetal y animal: “por la tarde, fatigada y sintiéndome como un escarabajo a punto de ser aplastado, decido faltar sin aviso a la consulta con Ruth” (p. 79); “Mi destino y el de Diana y el del desconocido, unidos, forman la trama de una telaraña compleja y perfecta” (p. 97). Uno de los legados de Levrero consiste, entonces, en que personajes y situaciones sean aprehendidos “con los ojos de la mente” (TRÍAS, 2015, [s.p.]), y que un detalle, unas pocas pinceladas bien elegidas, lo sugieran todo.

Trías (2001, p. 9) establece las claves para acercarse al ojo con el que Fabiana mira el mundo desde el comienzo de la novela, cuando en una primera escena de disfrute del amor con Diana ya se vislumbra la distancia/unión de los cuerpos como un terreno en el que se ejerce para ella la violencia y se disputa la posesión: “Siempre me parece que violo parte de su pureza cuando la toco o la beso, fría y lejana como una estatua”. El esquema se repite en otros tramos de la narración, como el momento del abrazo de la pareja el día del cumpleaños de Diana, en el que la narradora se siente imposibilitada de sentir con plenitud el encuentro afectivo: “Me pide que la abrace fuerte y la estrujo el cuerpo con mi abrazo de mastodonte. Algo en ese pedido me inquieta, como si en él se advirtiera una especie de arrepentimiento o una necesidad de perdón” (pp. 33-34). En la escena en que las mujeres se habían conocido en un bar, y ríen con complicidad de las características del hombre que se encuentra ubicado en la mesa contigua, la narradora rescata en el recuerdo el hecho de que Diana compartiera con ella una percepción de la realidad distinta a la del resto de las personas. En cambio, entiende que, a Ruth, durante la terapia, ubicada en la vereda opuesta, la de la *normalidad*, el relato de este recuerdo no le resulte de interés.

Los comentarios que remiten al ánimo de la protagonista, siempre en estado de vulnerabilidad, fragilidad, inquietud, disconformidad, irritabilidad –“*Es asquerosa esta ciudad*” (TRÍAS, 2001, p. 14, cursiva en el original); “Un auto casi me atropella y le grito *imbécil*, pero mantengo una sonrisa amplia e inexplicable” (p. 15, cursiva en el original)– permiten establecer la distancia entre la voz narrativa y la autoral: mientras la primera no entiende la razón de ser de esa sonrisa engañosa, la segunda ha dado claves de lectura desde las cuales comprender que la protagonista se esfuerza por insistir en una imagen frente a los demás que es impostada, que no termina de ser y se descubre en sus fisuras a pesar del esfuerzo. En esta distancia, parece buscarse que el lector establezca la complicidad con la autora, esa “conversación secreta”, tal como explicaba Trías (2021c,

p. 118) en el ensayo citado más arriba, puesto que, en contradicción con el relato de sus acciones, sin consciencia de ellas, acto seguido Fabiana afirma: “Hoy estoy de buen humor” (TRÍAS, 2001, p. 18). También la ausencia de identificación con el personaje se produce al atribuirle una comprensión de la realidad que resulta disminuida respecto del lector.

Mientras “Ruth dice que todo tiene una explicación, aunque no sea consciente. Me asusta pensar que cada cosa en el mundo conlleva un porqué” (TRÍAS, 2001, p. 17), mientras Ruth “se las arregla para trazarme un perfil psicológico. [...] Por mi parte, no me siento identificada en lo más mínimo con su diagnóstico” (p. 18) –diagnóstico que, por cierto, nunca se verbaliza– la protagonista podría definirse a partir de la actitud con la que mira las películas que alquila en un video club: “El cine es lo único que consigue apaciguarme del todo. Me libera y entonces nada me da miedo. No trato de entenderlo, solo me abandono y permanezco inerte, mentalmente muerta, las dos horas que dura la cinta” (p. 27). Más adelante: “La trama no importa; no importan los personajes, ni las conversaciones, solo las grandes explosiones y las súbitas caídas desde los aviones de guerra” (pp. 75-76). La teatralidad de este cine cargado de clichés –en los mismos términos en que habla sobre la felicidad cuando quiere definirla: “Solo falta una cortina musical para convencerme de que somos parte de una película de matinée” (p. 11)– será la que le sirva como modelo antes de cometer el crimen, al final de la novela: “lo que ocurre tiene algo filmico, como las escenas baratas de las películas, y esa conciencia alimenta mi ánimo teatral” (p. 93).

Este *modus operandi* de incompreensión, incomunicación y enfrentamientos –“Siempre tengo la impresión de estar jugando una pulseada constante con Ruth en la que no hay tregua” (TRÍAS, 2001, p. 18)– llega a su clímax en el momento en que Ruth cambia de estrategia terapéutica, quita los sillones habituales del consultorio y le propone a su paciente sentarse, las dos descalzas, en una alfombra. El desacomodo que le provoca esa nueva situación a una personalidad tan frágil como la de esta narradora la bloquea de tal forma que ya no puede siquiera escuchar la voz de Ruth, lo cual marca el comienzo del fin de ese tratamiento. La sensación de incompreensión se repite en su vínculo con Diana, que es artista plástica: así ocurre cuando esta última le muestra un lienzo a medio terminar en el que reconoce su propia imagen. A continuación, expresa: “Yo quiero entender; me esfuerzo por encontrarle algún sentido a sus palabras” (TRÍAS, 2001, p. 34); “Diana habla como si

hubiera una gran verdad contenida en sus palabras, algo obvio y razonable que parece ser claro para todo el mundo excepto para mí” (p. 35).

En esta novela de Trías, la *ceguera trágica*, que la historia de la literatura ha sabido cultivar en obras clásicas y magistrales, se altera y bastardea, se manifiesta en acciones banales, se pone al servicio de un reconocimiento que nunca llega –en todo caso, la anagnórisis podría ser una aspiración del proceso de la lectura, no un proceso del personaje– y de una psiquis alejada de toda dimensión heroica. Por ejemplo, la protagonista no logra entender que la voz masculina que ha dejado mensaje en la contestadora automática de Diana es precisamente con quien ella ha entablado una relación, y no se da cuenta porque no concibe como alternativa la posibilidad de que ese otro vínculo se haya establecido con un hombre y no con otra mujer.

Frente a la justificación de la lógica de la invasión permanente de los espacios ajenos, que conduce a la narradora a revolver cajones, tratar de identificar mensajes *sospechosos* en un celular que no le pertenece, a controlar los movimientos de su amante desde el banco de una plaza vecina al departamento, la novela también introduce el uso del estilo directo, que permite acercar la mirada hacia la percepción de la realidad que poseen otros personajes –“¡Estás loca!” (p. 95), le grita Diana–, lo cual se vuelve contrastante con el discurso monológico predominante (BAJTÍN, 2008). También algunas acciones de esos otros personajes resultan llaves a esa polifonía que los textos de Trías siempre retacean, al interesarse por volver prácticamente herméticos los límites del punto de vista elegido para la narración.

Trías ha manifestado su distancia con esta primera novela, *Cuaderno para un solo ojo*, aunque no así con *La azotea*, escrita en la misma época. Primero se publicó en Uruguay (TRILCE, 2001), y más tarde, aunque con un proceso importante de reescritura, en Colombia, Venezuela, España hasta regresar al país de origen en 2018 con Casa Editorial HUM.⁵ En las dos novelas, según la escritora, el miedo constituye la emoción desde la cual explorar lo literario. Dos “novelas cortas” que responden a la caracterización genérica propuesta por su creadora:

⁵ No me detendré en el proceso de reescritura de *La azotea*, aunque el mismo merecería un estudio específico. Para este trabajo, utilizaré la segunda edición uruguaya de Casa Editorial HUM de 2018. En los últimos años, la novela amplió su recorrido, publicándose en países como Reino Unido o México.

Mientras que el cuento responde a la pregunta “¿qué va a pasar?”, la novela corta parte de un punto distinto: “algo ha pasado, pero ¿qué exactamente?”. Y aunque nunca se sabrá, el intento de entender es lo que lleva adelante la escritura. En el corazón de la novela corta siempre hay un secreto que permanece inaccesible: ¿qué ha podido pasar para que estemos en este punto (un punto que es un presente todavía afectado –*infectado*– por el pasado reciente)? ¿Qué ha podido pasar para que llegáramos a esta situación? (TRÍAS, 2021c, p. 107).

A diferencia de *Cuaderno para un solo ojo*, novela en la cual la narración en presente instalaba una enunciación que acompañaba el transcurrir de los acontecimientos y se detenía finalmente en el estado emocional de quien acaba de asesinar al ser que cree amar, en *La azotea* el tramo de la historia que se acerca al presente de la enunciación, punto de partida y de llegada de una novela con estructura circular, adquiere la gravedad del espanto, ese momento *infectado* en el cual la vida anterior se ha desmoronado –“la hora en que todo terminó” (TRÍAS, 2018, p. 7)–, pero aún no se desataron las consecuencias inminentes de tal desmoronamiento. Estado lacerante que solo puede llegar a concebirse en su fugacidad, nunca en su permanencia. La narración se inicia: “Si llegaran en este momento me encontrarían sobre la cama boca arriba” (p. 7). En la habitación contigua el padre de la narradora y su pequeña hija yacen, muertos, y es ella la responsable de esos hechos. En palabras de Levrero, en la contratapa de la primera edición uruguaya de *La azotea*, “La protagonista, prisionera casi voluntaria en un mundo cerrado y atroz, narra con sosegada, minuciosa y casi amable crueldad las circunstancias de un tramo crucial de su vida” (TRÍAS, 2021b).

La azotea cuenta desde una voz homodiegética la historia de Clara, una muchacha que, tras la muerte trágica de su madrastra a consecuencia de un accidente automovilístico, abandona su vida anterior para dedicarse a cuidar a su padre, muy afectado por el fallecimiento de su esposa. El proceso de encierro irá agudizándose, pues Clara obliga al padre a permanecer en su habitación con las ventanas cerradas, es decir sin ningún tipo de contacto con el mundo exterior. También ella irá perdiendo todo vínculo con una realidad que entiende y siente amenazante. En el transcurso de esta vida dentro del apartamento, la protagonista vive el embarazo y nacimiento de una niña, con probabilidad fruto incestuoso del vínculo con su progenitor. En un juego de cajas chinas, el muro de la iglesia lindera encajona el edificio en el que viven los personajes; dentro de este, el apartamento contiene el cuarto del padre, y dentro de él, a su vez, una jaula con un canario acompaña al hombre en su encierro involuntario. Como ha analizado Forné, “Es el ser

del último espacio del relato, el canario en su jaula –símbolo del encierro– que en su simbiosis con el padre sirve de barómetro de la calidad del aire en el apartamento, que cada día se vuelve más hermético” (FORNÉ, 2013, p. 228). También la gestación de Clara es percibida desde esta lógica del encierro, y junto a ella, la infructuosa lucha de una nueva generación que, sin saberlo, se resiste desde antes de nacer a las cadenas familiares que la condenarán: “A veces imaginaba al bebé faltar de espacio, estirándose dentro de mí y empujando de pies y manos para que mi carne cediera como un elástico” (TRÍAS, 2018, p. 19).

En contraposición a la reclusión –en estos espacios, las protagonistas también se encuentran encerradas en relaciones afectivas que se han vuelto asfixiantes– la azotea constituirá para Clara “mi lugar; el único donde no pudieron vencerme” (TRÍAS, 2018, p. 52). Allí, la realidad de la protagonista, que funciona casi siempre en tensión con sus deseos –ella desea ocupar plenamente el rol de la madrastra muerta, aunque no es posible; ella quiere concebir un varón, pero nace una niña; ella anhela inútilmente que el mundo exterior desaparezca– se construye según las reglas de su imaginación. Según Forné (2013, p. 230), “es el lugar fronterizo de la azotea como espacio liminar –donde podría terminar el mundo– que la protagonista-narradora encuentra un lugar de descanso, un enclave utópico, que ofrece una salida”. No obstante, en esta novela no parece existir escapatoria al trágico final de la autodestrucción familiar, anunciado desde las primeras páginas.

Como se mencionaba al comienzo de este texto, en las dos novelas elegidas las narradoras ponen a prueba la “autoridad autenticadora” (DOLEŽEL, 1997), lo cual, entre otras consecuencias, implica un retaceo de información en torno a ciertas zonas de la historia que no quieren ser reveladas, ya sea por traumáticas o porque en el esquema de prioridades de la protagonista no parecen ocupar un papel importante, aunque el lector intuya lo contrario. El tema de la partida de nacimiento en *Cuaderno para un solo ojo* resulta un ejemplo de esto, planteado de forma ambigua, aunque instalando el aspecto crucial referido a la identidad de género de Fabiana (en la partida de nacimiento y en boca de su padre, Fabián): “Es un papel viejo; un sello de letras rojas lo atraviesa en diagonal: Rectificado. Por debajo, puedo leer doce de enero de mil novecientos sesenta y siete; sexo masculino, Fabián Gressi” (TRÍAS, 2001, pp. 61-62). El dolor que provoca tal identidad *rectificada* desde el nacimiento no logra ser entendido en sus causas: “Estoy confundida;

algo me duele, pero no puedo identificar qué” (p. 62); esto impide que el lector acceda a un mundo *explicable*: son espacios en blanco que la literatura de Trías se esmera en sostener. La ambigüedad se mantiene respecto de los recuerdos de infancia: mientras la madre borda el nombre “Fabiana” en el guardapolvo de la escuela y la recuerda como “muy linda nena” (TRÍAS, 2001, p. 73), la niña se coloca una faja que disimule el crecimiento de sus pechos y su padre se dirige a ella como Fabián. Incluso el tema cobra tintes de tabú familiar: “Las cintas, el miedo de que se notaran mis pechos. Relaciono eso con las anotaciones en la partida. Cómo todo quedó tan olvidado” (p. 69). Hacia el final de la novela existe por parte de la propia protagonista una toma de decisión, en el momento en que se corta el pelo “bien corto, como un hombre” (p. 89) para asesinar a Diana. En clave de género, podría afirmarse que, dada la performance con la que se efectúa el crimen, se mata como un hombre, se comete un femicidio: es un crimen del patriarcado. Así lo entiende Domínguez (2019, p. 10): “Quien mata de esta manera a una joven amante, inscribiendo su absoluta propiedad sobre ella, se hace varón, copia sus actos, remeda sus nefastas poses”.

En el caso de *La azotea*, la estrategia narrativa de sostener el misterio en torno al tema del incesto consiste en que los episodios que refieren a la posibilidad del encuentro íntimo entre Clara y su padre se mantienen en un espacio ambiguo entre el juego de lo permitido y lo no permitido. En los tramos en que la narración podría avanzar, se interrumpe: así ocurre cuando la narradora relata que, poniéndose el vestido favorito de su madrastra muerta, busca atraer al padre y realiza frente a él un espectáculo erótico, que provoca en el hombre una risa “descontrolada” (TRÍAS, 2018, p. 23). Continúa: “Balanceaba la pierna de atrás hacia adelante como en un número de cabaret y después iba entrando el resto del cuerpo, un brazo, el hombro, la otra pierna, hasta entrar por completo en el cuarto. Ahí se terminaba el juego” (pp. 23-24). Como en el conocido verso dantesco del Canto V del Infierno de la *Divina Comedia*, en el cual Francesca interrumpe el relato de su encuentro con Paolo con la sugerente expresión de “Y aquella tarde no leímos más”, en *La azotea* el lector no puede saber si el baile llegó a término porque nada más ocurrió, o porque se inició el encuentro sexual. Analizando su propia narrativa, Trías (2021c, p. 118) afirma: “la relación de incesto entre padre e hija se insinúa, pero no se describe; se esboza, pero no se aclara; y es en ese acto de calibrar lo no dicho donde se juega todo el trabajo literario”. Tal vez la

mención más clara a la concreción de ese vínculo sexual sea la siguiente: “Me pregunto si no habrán sido esos pocos encuentros –como luces rojas en una carretera apagada– los que guiaron mi vida” (TRÍAS, 2018, p. 25), palabras que confirman el carácter protagónico que posee este tema en el desarrollo de toda la trama. Es por lo general el personaje de Clara quien toma en distintos episodios de la novela la iniciativa del acercamiento íntimo –se sugiere, incluso, que la alteración psíquica del padre podría haberlo llevado a confundir, en momentos de delirio, a su hija con su esposa muerta–; es ella en quien el amor y la necesidad de aprobación filiales se confunden con otros deseos, esos mismos que, al recordarlos, provocan la pasión en la hija –“me acarició la pierna, de arriba abajo, despacito [...] yo rogué en silencio que la mano siguiera subiendo” (p. 24)– y la desaprobación moral en el padre: “Me abrí la blusa para que viera cómo me estaban cruzando los pechos. [...] Él miró con curiosidad, pero de pronto fue como si recordase algo feo y cambió la cara” (p. 17).

En el episodio en el que Clara le compra al padre en la feria una pecera con dos peces, para suplir los deseos de este de volver a visitar el muelle en el que solía pescar –sustitución de lo natural por lo artificial, verdadero proceso de contaminación de la novela– la descripción de aquellos podría simbolizar a la propia pareja de padre e hija: el primero, “el naranja [que] miraba con ojos muertos” representando a ese hombre muerto en vida; el otro, blanco y azul, que “arrastraba la cola como un velo de novia” (TRÍAS, 2018, p. 31), materializa los deseos de Clara de ser la novia de su padre, esa que ocupe el lugar y el rol de la esposa muerta. Asimismo, el final de los peces, muertos y transformados en basura dentro de la jaula del pájaro, da cuenta del exterminio de la vida que provoca dicho proceso, la ilusión irrealizable de la protagonista: “El azul estaba duro, con la cola encogida y seca; el rojo todo picoteado, sucio de materia de pájaro” (p. 45). La muerte en vida de encierro que Clara le impone a su padre –ya sobre la segunda parte de la novela él se encuentra sin fuerzas para resistirse a ello– alejará definitivamente al padre-mar que es capaz de desear, aquel que con su cercanía la transportaba a “el ruido de las olas al romper, como si la palma ahuecada fuera un caracol de mar” (p. 34).

Por otro lado, existe en la novela otro misterio, vinculado al borramiento por parte de la madrastra de la primera infancia de Clara. Cuando encuentra fotos guardadas en el cuarto que le había pertenecido a Julia, “no había fotos más de bebé. [...] Eso me entristeció, y me acaricié la panza. A nuestro bebé iba a sacarle muchas fotos, iba a llenar un álbum

entero” (TRÍAS, 2018, p. 38). Como puede observarse, las dos novelas de Trías orientan el inicio del proceso de desorden psicológico de sus personajes a los primeros años de crecimiento, lo cual podría vincularse a la caracterización que Mauron (1974, p. 106) realizó acerca del “mito del escritor”, ese “fantasma dominante que revela superposición de las obras de un escritor”, es decir su “matriz imaginativa” (p. 107). En la novela de Trías, la infancia de la protagonista da claves desde las cuales comprender parte de la violencia posterior, dado el destrato sufrido por la niña bajo la tutela de una madrastra estricta, fría, carente de afecto, en contraposición a la flexibilidad y la permisividad del padre.

A pesar de los espacios en blanco de su historia personal, huecos involuntarios de los primeros años que asimismo desdibujan la posibilidad de contraponer a la figura de la madrastra la de una madre biológica, inexistente en la novela, la narradora de *La azotea*, con la misma precisión que realiza otros movimientos, va ordenando la temporalidad de su autobiografía, lo cual la transforma en una voz más competente en el oficio de contar su vida propia que lo que ocurre en *Cuaderno para un solo ojo*. Desde una posición distinta a la de Fabiana respecto del control sobre el mundo que la rodea, esta narradora lo piensa todo, trata de preverlo todo, busca, desde su paranoia, tener cada situación bajo control. La razón se encuentra al servicio de las obsesiones y los miedos de la protagonista, lo cual invita a ingresar a la lógica de ese mundo construido por ella. La crueldad del personaje, como escribió Levrero en la contratapa a la primera edición de *La azotea* (TRILCE, 2000, p. 18), se tiñe de amabilidad y de cuidados hacia los otros, porque mientras atiende al padre, le da de comer, etc. utiliza para coaccionarlo la amenaza de recrudescer el encierro: “Entonces voy a tener que trancar la ventana...”. Según la escritora, en lugar de caracterizar a un monstruo en su personaje, sobre el cual hacer caer la condena moral, “la veía como una mujer que amaba, que sufría y que quería proteger a toda costa a ese ser querido” (TRÍAS, 2021b, [s.p.]).

En todo caso, la tensión de los parámetros de la verosimilitud narrativa proviene de las circunstancias presentes de la enunciación: a pesar de esa soledad *imposible*, la narradora está decidida a “esperar despierta”, es decir sin adormecer la espera del derrumbe de su vida bajo ningún mecanismo. Entonces, solo resta imaginar que el relato se elabora a nivel mental, allí, en esa cama que supo ser de su padre y la esposa en el pasado, mientras espera acostada y a oscuras la irrupción del mundo

exterior. “Si recuerdo es porque quiero estar con ellos un rato más. [...] me empecino en defender algo que ya no existe” (TRÍAS, 2018, p. 12). Los hechos que han provocado el pasaje de una etapa a otra de la historia de la vida de Clara resultan tan drásticos, tan determinantes, que no existe posibilidad de vuelta atrás. Es el nacimiento y la muerte, como dos sucesos definitivos y no necesariamente delimitados uno del otro con claridad: “Para mí, la verdadera vida empezó con la muerte de Julia, estos cuatro años que terminaron hoy” (TRÍAS, 2018, p. 8). Otros juegos de oposiciones se harán claves en la novela: afuera/adentro, encierro/liberación. Solo frente a lo irreversible la protagonista asume los cambios.

Siguiendo en esta clave de lectura, el personaje principal de *La azotea* responde a una psiquis paranoica, lo cual transforma la información que brinda en un espacio de incertidumbre para un lector que debe realizar el trabajo de leer con permanente actitud crítica el relato de los hechos que se le brinda. Un ejemplo, referido a la salud del padre de Clara, es el siguiente: “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); en otro episodio: “Le faltaba el aire o fingía no poder respirar. Me rogó que abriera la ventana, que el canario y él se estaban ahogando” (p. 20). La hija interpreta que los llantos recurrentes del padre son falsos, lo cual, a la luz de los hechos posteriores –el deterioro físico y emocional del hombre, a pesar de ser aún joven, finalmente su muerte por asfixia– queda desmentido. Los datos que brinda la novela, más allá de lo que su narradora afirme, permiten interpretar que efectivamente el padre no simula un ataque ni una sensación de ahogo, aunque la hija haya querido entenderlo así. El personaje de Clara invalida la palabra ajena, se reafirma en su propia posición, aunque las pruebas resulten claras (juego de ironías con el nombre asignado a la protagonista). Solo la muerte del padre, ese terreno de lo definitivo, la obligará a tomar otro rumbo, que no implica, igualmente, asumir las responsabilidades de lo acontecido. Las causas de la situación presente nunca reparan en responsabilidades propias.

Como en *Cuaderno para un solo ojo*, las afirmaciones de otros personajes se vuelven la puerta de acceso a los espacios de fuga de la propuesta monológica de la novela; tal función cumple la certeza del padre de Clara de que está muriendo de asfixia por responsabilidad de su hija: “él contestó que era mi culpa, por no haber abierto las ventanas durante meses” (TRÍAS, 2018, p. 8), o la visita de una doctora, que afirma que el padre es aún una persona joven, que podría vivir mucho tiempo

por delante, y que lo que en realidad necesita, para superar el duelo de la pérdida de su esposa, es atención de su salud mental. Claro que estas otras versiones no convencen a la narradora; tampoco quedan sin respuesta, pues la personalidad de Clara elabora la justificación de su propia lectura de los hechos, la cual busca no dejar espacios vacíos ni posibles cuestionamientos, a pesar de que la figura autxoral se dirija en otra dirección: “-Porque cuando te habría te ponías a pedir auxilio como un loco. Tres veces te salvé de que te llevaran al manicomio” (TRÍAS, 2018, p. 8); “Un *psiquiatra*, dijo, como si estuviéramos locos” (p. 29, cursiva en el original).

La monología se vuelve materia textual en un pasaje en el cual la protagonista declara su falta de interés por la construcción de un relato que considere siquiera a un otro-escucha, pues los espacios y los hechos que se recrean con la memoria le interesan en tanto propios, y a su medida: “Puedo estar inventando todo. [...] ¿Qué me importa? No tengo nada que probar. Lo que sé, solo yo lo sé y a nadie le interesa” (TRÍAS, 2018, p. 53). Por lo tanto, la distancia se establece entre el acto comunicativo que es la novela de Trías, para el cual, por supuesto, se apuesta a la construcción de un mensaje que pretende llegar a sus receptores, y esta creación memorialística de la protagonista en diálogo consigo misma. El desafío creativo de esta novela consiste, entonces, en transmitir esa historia mental sin traicionar sus propias coordenadas, y hacerlo bajo los parámetros de un acto que logre comunicar más allá de las condiciones restrictivas que se han impuesto dentro del mundo ficcional. Trías asume el reto de lograr que ese desinterés de Clara por organizar su historia, de tal forma que sea transmitible a otro, se sostenga, sin afectar la propuesta de narrar una novela dirigida a lectores con quienes se busca establecer una complicidad de mirada y sentido.

Finalmente, podría establecerse un puente entre las primeras novelas de Trías y la última publicada, *Mugre rosa* (2020b), en la cual la autora incursiona en la distopía de una ciudad arrasada por una extraña peste rosa, y en la que “una mujer intenta descifrar por qué su mundo se desmorona”, según se anuncia en la contratapa de la novela, publicada por Random House. En *La azotea*, la amenaza que Clara sentía respecto del mundo exterior la conducía a no distinguir la sirena de una ambulancia de la de un patrullero: en realidad, todas las sirenas representaban para ella lo mismo, en tanto cumplían la misma función, la de atraerla a la sociedad y sus reglas. Las palabras con las que la protagonista caracteriza el mundo

exterior en aquella novela de 2001, al enfrentar los deseos de su padre de querer volver al muelle en el que fue feliz, se vuelven premonitorias de la peste rosa, como si en la imaginación de la escritora el delirio de una psiquis desorbitada se hubiera transformado, a fin de cuentas, en realidad ficcional: “Para qué pensar en eso, contesté, los muros están todos herrumbrados y el agua tiene olor a podrido. –Los que pescan ahí se mueren intoxicados –le dije” (TRÍAS, 2018, p. 14).

¿Qué cambios narrativos operan, entonces, cuando el desorden ha dejado de ser producto de psicologías *poco confiables*, y se traslada a una realidad social toda, es decir a un modelo doleželiano de “hechos narrativos absolutos” (DOLEŽEL, 1997, pp. 102-108) dentro del cual, como resultado de la epidemia, se han perdido los parámetros anteriores, confiables, *normales* desde los cuales entender la realidad? Este aspecto podría ser tema para otra lectura de la obra de Trías.

A partir de la mirada acerca del desarrollo de las voces narrativas en aquellas primeras publicaciones de la autora, y sus grados variables de “autenticidad narrativa”, el rol social y con-textual de la figura de Fernanda Trías resulta una voz a la que se le ha atribuido la experticia con la que llenar de sentido las ambigüedades de estos mundos ficcionales subjetivados a extremos ensordecedores. Es la autora quien propone la ruptura de los límites claros entre la figura de la víctima y el victimario (TRÍAS, 2021c) –tanto Fabiana como Clara responden a las dos categorías antagónicas–; es ella también quien entiende al miedo como la emoción fundamental desde la cual explorar su literatura (TRÍAS, 2021a), emoción que se encuentra en la base de los asesinatos cometidos en las dos novelas. Trías sabe que es necesario “jugar con la ambigüedad para llevar adelante la historia”, que estos personajes, de acciones mínimas, obligaban a trabajar con precisión los diálogos, los silencios, “la línea fina y compleja entre lo que es decir demasiado y no decir lo suficiente” (TRÍAS, 2020a, [s.p.]). Dicho perfil analítico, técnico incluso sobre la obra propia, se corresponde con el rol universitario de una profesional dedicada a enseñar desde hace años escritura creativa en el Departamento de Humanidades y Literatura en la Universidad de los Andes, en Colombia. Si las protagonistas de *Cuaderno para un solo ojo* y *La azotea* se elaboran como narradoras de su propia historia, y desafían con ello, en cada página, su capacidad de serlo, lo hacen en diálogo con el acto de enunciación *in absentia*, esto es, el de la figura autoral tras la página escrita.

REFERENCIAS

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- BRAVO, Luis. La restauración cultural / Resistencias contraculturales. Arte joven, cuerpo y política: censura e impunidad en la transición democrática uruguaya (1985-1990). *Revista Encuentros Uruguayos*, n. 1, 2016, pp. 95-110.
- CASTRO LAZAROFF, Soledad. De generaciones. *Brecha*, 2020. Disponible en: <<https://brecha.com.uy/de-generaciones/>>. Acceso: 26 abr. 2022.
- DOLEŽEL, Lubomir. Verdad y autenticidad en la narrativa. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 95-122.
- DOMÍNGUEZ, Nora. Desposiciones. La narrativa de Fernanda Trías. *Cuadernos LIRICO*, n. 20, 2019, pp. 1-14.
- FORNÉ, Anna. Establecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías. *A Contra corriente*, v. 11, n. 1, 2013, pp. 219-233.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- MAURON, Charles. Los orígenes de un mito personal del escritor. In: *Sociología contra psicoanálisis*. Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas y la Escuela Práctica de Altos Estudios. Barcelona: Martínez Roca, 1974, pp. 105-127.
- MORAÑA, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.
- RAMA, Ángel. (Selec., pról. y notas). *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- TRÍAS, Fernanda. *Cuaderno para un solo ojo*. Montevideo: Cauce, 2001.
- TRÍAS, Fernanda. [Entrevista.] *El Observador TV*, 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=suUkDQqyCOI>>. Acceso: 5 mar. 2022.
- TRÍAS, Fernanda. *La azotea*. Montevideo: HUM, 2018.
- TRÍAS, Fernanda. Fernanda Trías, escritora residente de Humanidades y Literatura, presenta su novela *La azotea*. *Facultad de Artes y Humanidades Uniandes*, 2020a. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=SIKhvUo8DWY>>. Acceso: 5 mar. 2022.
- TRÍAS, Fernanda. *Mugre rosa*. Montevideo: Penguin Random House, 2020b.

TRÍAS, Fernanda. [Entrevista a Charla Casul] Sobre su libro *Mugre rosa*. CASUL UNAM, 2021a. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=P5aK1FhZ6uc>>. Acceso: 5 mar. 2022.

TRÍAS, Fernanda. *La azotea* de Fernanda Trías. *Denisse de la P*, 2021b. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZAwCNr8AmGI>>. Acceso: 5 mar. 2022.

TRÍAS, Fernanda. *La ciudad invencible*. Incluye el ensayo *En nombre propio*. Montevideo: HUM, 2021c.

Recibido: 26/10/2022

Aceito: 18/4/2023

Publicado: 7/12/2023