

# FANTASMAS Y OTROS SERES LIMINALES EN DOS NOVELAS CORTAS URUGUAYAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI: DINA DÍAZ Y HORACIO CAVALLO

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

UNIVERSIDAD GUGLIELMO MARCONI – ROMA / UNIVERSIDAD DE VEST – TIMIȘOARA, RUMANÍA

**Abstract** – The purpose of the present essay is to analyze in what way and in what terms a certain line of the contemporary Hispano-American narrative incorporates in its textual space the image of the ghost as a *symbolic event*, as a reflection of a metaphorical discourse that aims to understand the Spectral presences as invisibilities / impossibilities. Far from the specters canonized by nineteenth-century fantasy literature, the ghostly figures that we are studying are *other forms of knowledge* that represent a way of escape from the collapse of the certainties of the 21st century's man. The focus of our analysis is the River Plate area, with particular interest for two short novels published in Uruguay at the beginning of the new century: *Una ventana para el pájaro* and *Oso de trapo*, respectively by Dina Díaz and Horacio Cavallo. In the first part of the text we will review the socio-cultural dynamics that have determined the emergence, in the current Hispano-American narrative, of stories in which the familiar becomes strange, according to the Freudian principle of *unheimlich*. In the second and third part of our essay, the reflections of the first section are applied to the two fiction texts: our aim is to underline – in the plurality of the voices responsible for the narrations and the narrative planes – that the thematic core of both works consists of associating the condition of invisibility with the idea of an existential search, which often remains unanswered.

**Keywords:** Dina Díaz; Horacio Cavallo; Contemporary Uruguayan Literature; Short novel; Symbolic invisibility.

## 1. Proyecciones del miedo: el marco teórico

En el marco de las más recientes y múltiples tendencias temáticas que se han ido consolidando en las últimas dos décadas en las letras hispanoamericanas, y en particular del Cono Sur, parecen estar tomando un notable relieve dos motivos argumentales que, en una primera lectura podrían considerarse como desconectados el uno del otro. Se está aludiendo aquí, por un lado, a la influencia que tienen en la manera de enfocar el quehacer literario el mundo de la publicidad, el de la música, de la televisión, del periodismo y del cine en la nueva narrativa. Se trata de una influencia que había empezado a manifestarse en la literatura en lengua castellana ya en las últimas dos décadas del siglo XX y que se ha fortalecido en lo que va de la nueva centuria, tal como señala Alessandro Baricco en su ensayo *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Así reflexiona el escritor italiano:

Ningún libro hoy puede ser merecedor de ser leído si no adopta la lengua del mundo. Si no se pone en línea con la lógica, las convenciones y los principios de la lengua más fuerte producida por el mundo. Si no es *un libro cuyas instrucciones de uso son proporcionadas en lugares que NO son solamente libros*. Decir qué lugares son aquellos no es fácil: mas la lengua del mundo, hoy, indudablemente se forma en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la música pop, quizás en el periodismo. Es una especie de lengua del Imperio, una especie de

latín, hablado por todo el occidente. Está hecha de un léxico, de una cierta idea de ritmo, de una colección de secuencias emotivas estándar, de algunos tabúes, de una precisa idea de velocidad y de una geografía de caracteres. (Baricco 2006, p. 74)<sup>1</sup>

Paralelamente a este primer rasgo, en que se pone el acento en la necesidad de que el texto escrito adquiriera un cierto ritmo, una cierta velocidad y de que el mismo texto establezca una fuerte conexión con el mundo de la cultura contemporánea no literaria, se va afirmando también en la nueva narrativa la presencia de personajes-espectros y seres fantasmales, a menudo representados en el sentido más amplio del término. Se trata de una tendencia que bebe, en primer lugar, de la tradición de la *nouvelle* gótica surgida en la etapa del primer Romanticismo como reacción al exceso de racionalidad del Siglo de las Luces y que, en el contexto cultural hispanoamericano, recupera primero la enseñanza y el ejemplo de maestros literarios en una extensa lista en que destacan los nombres, entre otros, de Silvina Ocampo (*Las invitadas*), Armonía Somers, además de Jorge Luis Borges y del Adolfo Bioy Casares de *La invención de Morel*, a los que se debe la publicación, junto con la propia Ocampo, de la *Antología de la literatura fantástica*, de 1940. Una línea que desemboca, ya en la década del cincuenta, en la afirmación del neofantástico, cultivado por Julio Cortázar (pensemos, sin ninguna pretensión de exhaustividad, en cuentos como “Casa tomada”, “Cartas de mamá”, o “Lejana”) y Juan José Arreola (“El guardaguasas”). Sin embargo, es innegable que existe al día de hoy otra fuente de inspiración para las camadas más recientes de narradores, pues esta línea estética absorbe y se apodera también de las historias narradas en el cine, en la televisión y en los cómics. La presencia de espectros, sombras, fantasmas y otras proyecciones de los miedos humanos se traslada a lo literario, lo cinematográfico o lo televisivo: son imágenes y fantasmagorías que parecen proceder de una dimensión paralela, o del pasado, remiten a un universo en el que existe una *otredad* desconocida, cuyos rasgos de espectralidad crean un aura de incertidumbre, una dimensión donde la lógica se pierde en nombre de una ruptura de los moldes racionales. La figura del fantasma y las presencias espectrales “forman parte de la representación de *formas otras* de conocimiento y de *presencia*; constituyen, entonces, una línea de fuga con respecto a las certezas de la modernidad, la cual se apoya en el dominio de la Razón y en el desplazamiento de saberes que rebasan o desafían las lógicas del pensamiento científico” (Moraña 2017, p. 176). En un espacio textual en el que el fantasma puede constituirse en un *evento*, es decir, en un acontecimiento posible, la frontera de la experiencia sensible acaba expandiéndose y llega a visibilizar otras formas de materialidad. El resultado es la aparición de un “prodigio que agrede”, o sea, que desestructura el sistema normativo y de las expectativas, tal como recuerda Roger Caillois al subrayar cómo “lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rígorosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición” (Caillois 1970, p. 11).

<sup>1</sup> Así en el texto original en italiano: “nessun libro può essere una cosa del genere [un libro da leggere] se non adotta la lingua del mondo. Se non si allinea alla logica, alle convenzioni, ai principi della lingua più forte prodotta dal mondo. Se *non è un libro le cui istruzioni per l'uso sono date in luoghi che NON sono solamente libri*. Dire che luoghi sono, non è facile: ma la lingua del mondo, oggi, indubitablemente, si forma in televisione, al cinema, nella pubblicità, nella musica leggera, forse nel giornalismo. È una specie di lingua dell'Impero, una specie di latino, parlato da tutto l'occidente. È fatta da un lessico, da una certa idea di ritmo, da una collezione di sequenze emotive standard, da alcuni tabù, da una idea precisa di velocità, da una geografia di caratteri” (Baricco 2006, p. 74) [la traducción es mía].

En lo literario, la fantasmagoría se convierte en una dimensión donde el vacío y las ausencias se vuelven “presencias posibles”, prodigios que muestran lo oculto a través de lo etéreo: esta construcción de lo real encuentra su escenario privilegiado en las ambientaciones prototípicas de la novela gótica, espacios cerrados o aislados de la comunidad humana en que el lugar de representación se caracteriza por la oscuridad, los entornos lóbregos y una permanente sensación de encierro. Esta sensación de claustro cerrado, de reclusión, se aplica tanto a los espacios físicos como a los seres humanos quienes perciben, de algún modo, la presencia del evento o entidad fantasmal, siendo en cambio la condición fantasmática un estado deslocalizado por definición; así es que la emergencia eventual del espectro “en el transcurso de lo cotidiano dramatiza las relaciones entre sujetos y altera profundamente las formas de habitar y el modo de inscribir la particularidad de la existencia en el *continuum* histórico y vital. El fantasma prescinde del tiempo, de la corporalidad y de cualquier forma de localización que restrinja formas de ocupar el presente” (Moraña 2017, p. 176). En este escenario – en que la figura fantasmática se caracteriza por su capacidad para transgredir límites desde su condición de presencia/ausencia – la nueva narrativa hispanoamericana de comienzos del nuevo siglo va elaborando un conjunto de procesos de transformación que vuelven extraño lo familiar, según el principio freudiano del *unheimlich*. El primer rasgo clave de esta nueva literatura es, pues, la presencia de una amenaza potencial, más o menos visible, que se oculta detrás de unos elementos en apariencia familiares convertidos en manifestaciones u objetos siniestros. A este primer elemento se añade un segundo, que remite a una cierta dosis de fatalismo por el que los personajes de ficción sienten que les es imposible escapar del contexto lóbrego, apesadumbrado y amenazante que les rodea, o incluso de alguna enfermedad que se manifiesta a lo largo de la narración.

Ejemplos paradigmáticos, pero no exhaustivos, de esta forma de escribir, en el marco de la literatura contemporánea escrita en Argentina, Chile y Uruguay, pueden rastrearse, en primer lugar, en unas novelas breves escritas en la Argentina en años muy recientes, destacando en particular *Chicos que vuelven* (2010), de Mariana Enríquez, *Chicas muertas* (2015) de Selva Almada, *Distancia de rescate* (2015), de Samanta Schweblin o *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto. Se trata de un conjunto de textos en el que el centro de la atención está en el cuerpo enfermo, el cuerpo agredido, el cuerpo invisible o intangible, el cuerpo amenazado por la violencia o por la contaminación. En estos relatos, el cuerpo agredido adquiere un peso simbólico que establece una relación entre la realidad tangible (a menudo difícil de nombrar) y las tensiones presentes en el texto; de este modo, los elementos pertenecientes a la esfera de lo fantástico (aparición de muertos deambulando, desapariciones inexplicables, etc.) acaban siendo

portadores de un sentido metafórico. Su irrupción en el relato no son arbitrios o desboques de la imaginación. Constituyen la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento. Ese lenguaje segundo, la metáfora, es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. (Alazraki 1990, p. 29)

La misma línea temática es la que se observa en la más reciente narrativa escrita en Chile: muchos de los textos de ficción pertenecientes al ámbito cultural chileno de los últimos diez años (pensemos, entre muchos otros títulos, en *Fruta podrida*, 2007, de Lina Meruane, o en *Los emisarios*, 2013, de Verónica Jiménez) abordan motivos parecidos, en los que el espectro puede ser tanto el ser humano, convertido en sujeto fantasmal por el Mal que lo arranca de su condición humana, como el individuo que ejerce el Mal, y cuya presencia a veces resulta impalpable.

En suma, la relación temática que se establece entre los dos lados de los Andes permite acercar la narrativa de Meruane, Jiménez, y también parte de la producción ficcional de Alejandra Costamagna, Matías Celedón, Diego Zúñiga o Juan Pablo Roncone, a la de narradoras argentinas

como Selva Almada, que en *Chicas muertas* (2015) explora los derroteros de la no ficción para abordar la cuestión del feminicidio, y Ariana Harwicz – *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) –, que extrema hasta lo inimaginable la capacidad expresiva y metafórica del lenguaje. *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Schweblin, argentina como Almada y Harwicz, presenta algunas concomitancias temáticas – el paisaje de la explotación agrícola y los pesticidas como amenaza para la vida humana – con la novela de Meruane. (Prieto Nadal 2016, p. 4)

En el marco de la producción literaria del Cono Sur, también la literatura uruguaya presenta un conjunto de ficciones escritas siguiendo moldes temáticos que plantean los motivos del peligro inminente, del espacio físico que se vuelve de repente hostil al ser humano, de la enfermedad que deshace el cuerpo, de los espacios lóbregos y angostos en los que se pudren los personajes sin que haya posibilidad de escape. En la orilla oriental del Río de la Plata, de entre los títulos recientes que más destacan en este ámbito recordamos *El exilio según Nicolás* (2004) en el que Gabriel Peveroni hace confluír los motivos del encierro y de la peste, *La azotea* (2001) de Fernanda Trías, narrada por una voz de psique trastornada y marcada por la sensación de agobio y claustrofobia, o *El mar* (2000) de Pablo Casacuberta, en que la condición de encierro se duplica (los personajes interactúan en los vagones de un tren averiado, detenido a su vez en el interior de un túnel sin luz). En todos los casos mencionados (en los tres países) se trata de textos que buscan una manera alternativa, a través de la metáfora, para nombrar lo innombrable de lo real y que se apoyan en una “escritura forcluida”: con este término, de procedencia lacaniana (el filósofo francés lo acuñó en 1954 en uno de sus seminarios sobre la psicosis), se alude a la exclusión, o rechazo, de un significante fundamental del universo simbólico del yo. Cuando esta exclusión se produce, el significante está forcluido. El regreso de estos contenidos forcluidos, o sea expulsados, se da – sostiene Lacan – en forma alucinatoria: retornan en lo real, se convierten en alucinaciones o delirios que se apoderan de la palabra y de las facultades perceptivas del sujeto. En el plano textual, y figurativamente, esta exclusión forzada se refleja en la relación que nace entre la “imposibilidad de entrar” (los significantes rechazados) y la “imposibilidad de decir” (la dificultad de explicar y de nombrar, características de la narrativa fantástica); de ahí que la obra ficcional de los autores mencionados pueda leerse como una tentativa de sacar a la luz lo oculto y centrar el foco de atención en lo siniestro, intentando proponer una vía para abordar ciertos silencios, como si el escritor estuviera tratando de llevar a la hoja en blanco lo no verbal o lo inaudible.

Si en la novela gótica el castillo había representado el lugar prototípico donde ubicar las historias de seres humanos enclaustrados (en términos reales o metafóricos), ahora el espacio de representación se amplía y abarca escenarios tan distintos como apartamentos ubicados en edificios-colmena en el centro de grandes “urbes deshumanizadas”, antiguas casonas decimonónicas destartadas y oscuras, pequeñas aldeas perdidas en el medio del campo, jardines abandonados en que la maleza se ha hecho selva impenetrable; en suma, varía el escenario con respecto a la tradición de la novela gótica prerromántica y romántica, pero se mantiene la esencia de la condición de desamparo que experimentan los pobladores de esos lugares. Tal como ocurrió en su momento en el caso de Horace Walpole, cuando concibió *El castillo de Otranto* (1764), la construcción de un “espacio tangible de desasosiego” desmorona un estadio previo de

confianza y abre el camino a la percepción de lo oscuro de la realidad, según indica María Negroni: “si lo real excede lo constatable, entonces la oscuridad es un don, en tanto conciencia de la opacidad del mundo. El desamparo que resulta es deslumbrante. Toda la estética gótica está cifrada allí” (Negroni 2015, p. 20).

Este tipo de escritura, en que los espacios físicos están poblados de sombras y la toma de conciencia de la oscuridad de lo real es una suerte de iluminación estremecedora, se puede aplicar tanto al escenario urbano como al mundo rural: en ambos casos es posible para el autor colocar un peligro al acecho. Así, si *La azotea* de Fernanda Trías se ubica en un espacio doméstico pequeño y claustrofóbico, en un marco urbano, en el caso de *Distancia de rescate*, se trata de una de las primeras novelas escritas en Argentina en los primeros años del siglo XXI que vuelve a ocuparse del campo como escenario prevalente: pese a lo aparentemente bucólico del contexto, la contaminación del espacio rural y la consiguiente transformación de ese espacio verde y ameno en pesadilla agrotóxica que produce infecciones y muertes remite al fatalismo al que se aludía con anterioridad. El hecho de que el texto esté construido alrededor de la imposibilidad de escaparse de la contaminación lleva a que el motivo de la infección y de la inviabilidad para los personajes de ficción de sustraerse a un destino fatal adquiera un matiz alegórico en el que la farsa y lo grotesco son utilizados para sacar a la luz lo escondido.

Lo que parece manifiesto es que esta “escritura forcluida”, construida alrededor de “alucinaciones metafóricas”, es decir, presencias fantasmales y eventos siniestros e ineludibles, enlaza muy bien con una de las dos tendencias dominantes en la narrativa en español (y de todo Occidente) de los últimos años; la evidencia empírica ha demostrado la coexistencia en las letras contemporáneas de dos modalidades casi opuestas y sin embargo capaces de convivir: por un lado, se ha ido afirmando un *maximalismo* literario que remite a una verdadera “estética del exceso”, bien representadas, entre otros ejemplos posibles, por *2666* de Roberto Bolaño. Por otro lado, se ha ido afirmando un *minimalismo* literario que se expresa a través de la tendencia a lo micro, palpable en la difusión de la tuit-literatura, o en el auge de la microficción. Esta inclinación hacia la brevedad deriva, en muchos casos, hacia una cierta fragmentación deliberada de los textos, en los que se desarrollan unas técnicas de montaje que se apoyan tanto en la reducida extensión de los fragmentos como en la inclusión de pequeñas secuencias integradas. En el marco de esos cambios, que han sido estudiados con particular atención por Francisca Noguero Jiménez en su ensayo “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español”, se insiste –entre otros aspectos– en la consolidación de una tendencia contemporánea que ve “el triunfo reciente de formatos como la mini-ficción, los *cuéntuitos* –relatos desarrollados a partir de la plataforma Twitter popularizados por Cristina Rivera Garza– o la *narrativa SMS*. En esta misma línea, se entiende la profusión de novelas sustentadas a partir de correos electrónicos, formato epistolar de nuestra época” (Noguero Jiménez 2013, p. 30).

Ahora bien, no solo estas dos tendencias (*maximalismo* y *minimalismo*) han demostrado saber convivir en el panorama literario actual en lengua española, sino que se ha puesto en evidencia también la *portabilidad* de los géneros literarios contemporáneos, capaces de adaptarse a distintas exigencias formales y de expresión: a la luz de esta evidencia, nos parece que los motivos temáticos brevemente resumidos en este apartado combinan con la mayoría de los cambios que han acontecido en los paradigmas narrativos más recientes, tanto en el plano temático y lingüístico como a nivel estructural. En este sentido, el formato breve de las dos novelas que se examinan (*Una ventana para el pájaro*, de Dina Díaz, y *Oso de trapo*, de Horacio Cavallo) es una primera prueba de la adscripción de ambas a esta nueva categoría literaria de la contemporaneidad definida – en

lo formal – por la presencia de secuencias breves y estructuras fractales, y – en lo temático – por una espectralización que disuelve o difumina la materialidad del sujeto. A estos rasgos habría que añadir también otras características que dan cuenta de los cambios impuestos por las nuevas hornadas de creadores a las letras contemporáneas; se está aludiendo, en particular, a factores como “la voluntaria renuncia a establecer límites entre realidad y ficción, con el consiguiente triunfo del simulacro” y a “la asunción en los textos de tiempos ajenos a la linealidad, con privilegio de los presentes continuos o superpuestos en varias capas” (Noguerol Jiménez 2013, p. 21). Nuestro análisis en las páginas que siguen se centrará en el estudio de estos rasgos estructurales y temáticos dentro de las dos novelas cortas de Dina Díaz y Horacio Cavallo.

## 2. Dina Díaz: *Una ventana para el pájaro*, o el intento de recuperación de viejos fantasmas

Uno de los elementos clave de la novela de Dina Díaz,<sup>2</sup> publicada en Montevideo en 2005, se ubica en el plano de la enunciación: el yo que narra se dirige a un tú que no es el lector sino un individuo al que nunca se nombra y que va desempeñando el rol de investigador en un *plot* narrativo en que se intenta averiguar las causas y las responsabilidades del asesinato de una joven, apodada La Muchacha. La reconstrucción de los hechos del pasado ocurre desde un presente en el que se va haciendo luz, poco a poco y de forma fragmentaria, sobre los eventos que llevaron al desenlace trágico. La estructura formal del texto se apoya, pues, en continuas preguntas que el narrador anónimo dirige al personaje investigador de la historia, demostrando, a su vez, no compartir en pleno la decisión de emprender la investigación.

En lo que al marco espacial se refiere, la pesquisa del personaje que desempeña el rol de buscador de la verdad ocurre en el pueblo de Perales, una aldea imaginaria que remite a la tradición literaria nacional de los pueblos de fantasía, desde la Santa María de Juan Carlos Onetti hasta los más recientes pueblos de Marazul, de Hugo Burel, o de Mosquitos, en la narrativa de Mario Delgado Aparain. La ubicación de la historia en Perales refleja una tendencia en acto en la literatura nacional, marcada por una evidente *deslocalización* de la trama: consecuencia de este proceso es la ambientación de historias en lugares distintos de la ciudad de Montevideo que había sido a lo largo de las décadas centrales del siglo XX el escenario privilegiado y casi único de los relatos de ficción (pensemos en novelas como *Con las primeras luces*, de Carlos Martínez Moreno, o en la obra de ficción de Mario Benedetti, en particular en *Montevideanos*, *La borra del café*, o *Primavera con una esquina rota*). El nuevo escenario que caracteriza esa vertiente de la narrativa contemporánea de Uruguay que se analiza en el presente estudio es, pues, un espacio en el que – en principio – parece no ocurrir nunca nada, o dicho de otro modo,

<sup>2</sup> Dina Díaz – profesora de literatura que lleva más de veinticinco años coordinando talleres literarios – se había estrenado en la creación literaria publicando al principio libros de poesía: su primer volumen de versos fue *De los modos de morir*, que vio la luz en Argentina en 1986, al que siguió otra recopilación poética, *Desde este lugar otro*, publicado por las Ediciones de la Banda Oriental, en Montevideo, en el año 1991. Su tercer libro de poemas se titula *Sospechas y silencios* y sale en Montevideo en 2006. En lo que se refiere a la narrativa, Díaz ha publicado en 2005 el libro objeto de nuestro estudio, *Una ventana para el pájaro*, con Alter Ediciones. A esta primera novela se sumaron en 2010 y 2012 respectivamente *No cambies nada de lugar* y *Hombrecillos hombrecillos comportarse*, ambas editados en Montevideo, hasta llegar a su título más reciente, la recopilación de relatos *La ballena de Jonás*, de 2014.

donde las existencias de sus pobladores lucen tan intrascendentes que sería imposible construir un hilo narrativo dinámico, y hasta creíble, sobre su medianía. Y sin embargo, la *nouvelle* de Dina Díaz logra colocarse en el marco de aquellos textos de ficción que son capaces de encontrar “pequeñas verdades ocultas” en lo aparentemente incoloro, y a partir de ahí construyen historias densas sobre lo diminuto; *Una ventana para el pájaro* puede leerse, así, como una construcción literaria que convierte la ficción en

la fuerza que anula la distancia entre una historia y una vida, o una vida y una historia. Si uno aprende a manejarla como corresponde, no demorará en descubrirse dueño del más perturbador de los dones: la facultad de ver la posibilidad cierta de una trama aún en los aparentemente nimios gestos de lo cotidiano. La verdad que se esconde detrás de lo verdadero. El movimiento secreto que late bajo lo que se mueve. (Fresán 2017, p. 544)

En este escenario provinciano y algo siniestro en el que los movimientos clave que regulan las vidas de los habitantes laten bajo una apariencia de inmovilidad, Díaz inventa una trama y crea un secreto a partir de lo nimio, de lo estancado: en este marco escénico pesados y acongojados, la pesquisa del “tú” que actúa como investigador se va hilvanando muy lentamente, mediante una paulatina y difícil recuperación de fragmentos del pasado que llegan de las voces de los parroquianos. Y sin embargo, a pesar de las dificultades objetivas, existe una especie de atracción secreta que lleva al investigador a seguir el rastro de aquella joven cuyo espectro parece seguir habitando el lugar: en varios momentos el lector tiene la impresión de que el hombre esté incluso intentando establecer un diálogo con la joven difunta, como si hubiese todavía un nexo que conecta el presente de la investigación con el pasado de los hechos sangrientos. El pueblo y sus casas guardan recuerdos y secretos que atrapan al recién llegado, convirtiéndose en espacios físicos en los que es posible remontarse a un sentir primario, como el miedo, la curiosidad, la imaginación mezclada a una cierta dosis de morbo: “Existen lugares, casas, habitaciones, donde la memoria ejerce un gobierno secreto: los recuerdos conmueven y encadenan el pasado y el presente con tal fuerza que los muertos platican con los vivos y comparten la nostalgia. [...] Penetrar esos terrenos equivale a remontarse a sensaciones primarias: la piel se eriza, la imaginación sucumbe en los vórtices del magnetismo circundante” (Herra 2018, p. 104). Ir hacia atrás en la investigación provoca que todo sea caótico en las informaciones que le llegan al joven investigador, como si solo pudiese acceder a fragmentos deshilachados de lo realmente acontecido; todo retazo de memoria parece ser una superposición desordenada de hechos inaprensibles desprovistos de un hilo conductor, y la sensación dominante es la imposibilidad para el hombre de liberarse de las presencias fantasmales que surgen a cada instante de las esquinas de las humildes casas de Perales: “de ahí en adelante hasta aquel día que sentiste te aligerabas de fantasmas, el día en que gozoso creíste [...] poder apresarte a ti mismo, lo único que se te dio fue recibir pasivamente esos fragmentos caóticos. Cuando intentabas relatar, errático superponías los episodios con el solo temor de no ser suficientemente fiel a la memoria recibida” (Díaz 2005, p. 112).

De forma parecida a lo que ocurre en *Chicos que vuelven*, *Distancia de rescate*, *Trasfondo* o *Fruta podrida*, la atmósfera y los personajes descritos en *Una ventana para el pájaro* remiten a un ambiente real y cotidiano y sin embargo hostil, en un clima amenazante, donde lo aparentemente apacible oculta un fondo siniestro: en este marco se gesta una ruptura que engendra a su vez la duda acerca de la consistencia matérica de los espectros (presencias del pasado, imágenes alucinatorias, etc.). Esta incertidumbre enlaza con los enfoques críticos sobre el género por los que “para que exista lo fantástico es necesario que dentro de un contexto cotidiano se produzca el *escándalo*, la *laceración*, la

irrupción insólita, una fractura que al final quedará más o menos sanada para que la vida siga como antes” (Orlando 2017, p. 3).<sup>3</sup> No es casual que en la novela la laceración, el desgarró y la irrupción inusitada se den en la dimensión de la luminosidad: la claridad del campo se vuelve de repente un insondable agujero lóbrego, según la mejor tradición de las letras orientales a partir de los modelos estéticos propuestos por Felisberto Hernández, ya en la década del veinte del siglo pasado. Como en la estética hernandiana, a lo lóbrego y a lo “no dicho” se añade el elemento grotesco, que domina sobre todo las descripciones de los personajes principales; en este marco destacan la figura de Antonio (conocido como El Pájaro, de ahí el título de la *nouvelle*), el marido de La Muchacha, la joven víctima, además de principal sospechoso del asesinato, y de la Madrina, la anciana tía de Antonio que desempeñará hasta su muerte el rol de protectora de la joven. Así, en particular, se describe a la anciana mujer:

la Muchacha no podía afirmar su edad, el color de sus ojos ni el de sus cabellos, pero estaba ante la mujer más voluminosa que jamás hubiera visto. El Pájaro, colgado del brazo rollizo, parecía un muñeco con el que la gorda en cualquier momento se pondría a jugar. Por fin se detuvo frente a la niña que, hundida en el sillón, aún no había atinado a incorporarse: aquel vientre expandido ante ella le quitaba el aire y esa sucesión de pliegues ampulosos impedía reconocer la humana anatomía. (Díaz 2005, p. 46)

Un segundo retrato de la enorme y deforme mujer remite de nuevo a las descripciones que caracterizan la literatura de Felisberto, atestada de mujeres que vivían olvidadas y casi recluidas en antiguas casonas rodeadas de jardines tupidos; en el texto de Díaz se relata como, ante la mirada asombrada de la Muchacha, La Madrina “apareció cubriendo con su volumen la doble puerta [...]. Venía envuelta en pliegues de terciopelo color episcopal que parecían haber sido el corte atinado de un antiguo salón de baile. [...] La luz de la claraboya cayendo directamente sobre su cráneo mal cubierto de pelo rojizo, acentuaba las sombras de los relieves del cuerpo” (Díaz 2005, p. 49).

Ante la enormidad del cuerpo de la Madrina, la figura de Antonio, El Pájaro, se describe por contraste: su tamaño reducido es subrayado por los habitantes de la aldea que lo ven como un “hombrecito curioso, la nariz fina, los ojos chicos y separados como un pájaro” (Díaz 2005, p. 16). Se trata de jugar con la deformidad, de inaugurar una transgresión de los límites de lo físico en que la materia del cuerpo se hace intensa, abnorme o diminuta, otorgando a las descripciones unos rasgos casi impresionistas. Así, al establecerse una suerte de cruce con la poética de lo grotesco en la literatura de Hernández, las figuras casi deformes de Díaz remiten al comensal muy gordo que en “El acomodador” felisbertiano “cayó con la cabeza en la sopa, como si la quisiera tomar sin cuchara” (Hernández 2000, p. 99), o al hombrecito endeble que en “Menos Julia” decidió “sacarse una fotografía montado a caballo [...] pero el caballo era de madera carcomida por la polilla; de pronto se le rompió una pata y enseguida se cayó el jinete y se rompió un brazo” (Hernández 2000, p. 130). En Díaz, la materia del cuerpo se extiende, se dilata, se torna excesiva en su abundancia o en su pequeñez, precisamente como ocurre en los relatos de Felisberto, caracterizados por “las transgresiones de los límites de la materia, los de la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, de lo animado e inanimado [...] que suponen la alteración de lo infranqueable, de las barreras que el mundo físico y convencional que admitimos como real consagra como imposibilidades” (Morillas 2000, p. 31).

<sup>3</sup> Así en la versión original italiana: “perché ci sia fantastico è necessario che dentro un contesto quotidiano si produca lo *scandalo*, la *lacerazione*, l'*irruzione insolita*, una frattura che alla fine sarà più o meno rimarginata perché la vita continui come prima” (la traducción al castellano es mía).

La mirada oblicua que describe a estos personajes, proteicos en sus rasgos disonantes con las convenciones físicas, es también una manera para representar una especie de relativismo de los valores y de los conocimientos: la escritura forcluida (de significantes impenetrables o directamente excluidos) en esta breve novela se manifiesta, de hecho, en la imposibilidad de resolver los enigmas vinculados con el crimen, puesto que la autoría del mismo sigue permaneciendo en duda al cerrarse la narración, como si se estuviera planteando una forma de rechazo de toda racionalización. No es nada casual que la autora no construya el texto como una verdadera novela policial dirigida solo al descubrimiento del asesino, sino que implante en el hilo narrativo una suerte de incomodidad constante debido a que tanto el “tú” que investiga como el lector quedan atrapados en la necesidad de conocer más las causas del asesinato que desenmascarar al responsable. Lo que más importa es descubrir el porqué de tanta bestialidad en la manera de dar la muerte a la joven, lo que más parece valer es descubrir si fue la locura amorosa o el desesperado amor propio del marido engañado lo que causó el desenlace trágico. Todo en el texto apunta la construcción de una indeterminación explícita que se manifiesta en una suerte de *dispersión* no solo de la información, sino también de todos los datos tangibles que podrían ayudar al hombre a reducir su orientación cognitiva; la atmósfera que logra construir Díaz remite a lo *uncanny* freudiano, en términos de la creciente inquietud que alimenta el proceso de búsqueda y sobre todo la sensación de que lo real está siendo ocupado por una condición de encantamiento o, incluso, de enajenación. Así, tanto el responsable del homicidio como su móvil, representan en conjunto una especie de objeto fantasmático que se mantiene alejado de lo que es posible aprehender, pero no es completamente ajeno a la experiencia de lo real. Esa

indeterminación o latencia *desfamiliariza* el objeto e impide una reacción apropiada a su presencia y a la posible amenaza que esta entraña. Lo *uncanny* se refiere a la capacidad del objeto de diluirse y dispersarse en un espacio, momento o atmósfera, donde la falta de certeza acerca de su origen y su naturaleza aumentan los sentimientos de miedo y aprehensión ante lo desconocido. (Moraña 2017, p. 186)

En la pesquisa – que ocurre tres años después de aquellos acontecimientos sangrientos –, la sensación dominante es la de que el investigador se está encontrando ante unos espejos oscuros que o bien reflejan su imagen desdibujada, o bien simplemente no reflejan nada, poniendo de relieve la ausencia de toda pista concreta. El hecho mismo de que la investigación se desarrolle tres años después de ese trágico desenlace plantea en el texto la presencia de una superposición de tiempos: hay una continua alternancia entre los momentos en que los eventos tienen lugar en su propio presente, y los momentos en los que el investigador intenta reconstruir *a posteriori* las modalidades que llevaron a la muerte de la muchacha. Al adoptar una estructura de este tipo, deliberadamente no lineal, la novela se inserta en la línea de los nuevos paradigmas narrativos de la escritura en español, que se caracteriza – tal y como ya se ha señalado en el primer apartado – por “la asunción en los textos de tiempos ajenos a la linealidad, con privilegio de los presentes continuos o superpuestos en varias capas” (Noguerol Jiménez 2013, p. 21). La superposición de los tiempos de la historia provoca, es inevitable, una deliberada confusión en los momentos clave de la investigación: una de las situaciones más representativas de este desplazamiento en el tiempo de los hechos relevantes de la pesquisa se da cuando el investigador logra relacionar la historia del homicidio con unas estrofas que había escuchado cantar por todo el pueblo. Veamos en detalle este aspecto, en que un cierto tono de farsa y una atmósfera grotesca emergen también en el texto, paralelamente al estado de ambigüedad que funciona como un sustrato permanente.

Ya superada la mitad de la extensión total de la novela, el investigador descubre que alguien en el pueblo escribe y hace cantar a una murga de carnaval una historia de adulterio: ese alguien no es otra persona que el propio Antonio, el Pájaro, que ha redactado en versos su experiencia de hombre traicionado. El marido engañado vuelca en el arte su manera de sentir: escribe letras de murga contando los pormenores de la traición de su esposa. Ante el juez encargado de resolver el caso, Antonio, el imputado principal, así explica sus razones:

Si un miserable se acerca y le dice las cosas más atroces a la mujer que lleva su nombre, ¿Qué se hace cuando se ha intentado por todos los medios enaltecerla ante la sociedad? ¿Se debe aceptar a un canalla o se debe confiar en la propia obra que con tanto cariño se ha construido? [...] Fue entonces, señor juez, que volqué mi angustia en la poesía. Mi obra la entregué a este pueblo y en ella intenté mostrar la soledad de un hombre a quien se ha traicionado. Esos versos los cantaron todos y así acompañaron mi dolor: actores recitaban mi drama a lo largo y lo ancho de este pueblo. (Díaz 2005, p. 107)

En una novela en que las máscaras, los silencios y la memoria fragmentada de un pueblo entero cobran tanta importancia, tanto la búsqueda de la oscura verdad como los pequeños hallazgos intermedios pasan siempre por el filtro de diferentes perspectivas; así, lo que Antonio el Pájaro ha narrado al juez se ve reflejado en las páginas de la novela también desde el sesgo de la mirada del joven investigador: el hombre reflexiona acerca de lo importante que hubiera sido presenciar aquel carnaval fatídico y lo esencial que hubiera sido para su pesquisa

seguir el proceso desde el momento en que [Antonio] pergeñó los versos en el cuaderno hasta que se sentó a escuchar su propia historia cantada en el tablado de manera bufonesca, saber cómo fue creciendo el sentimiento de venganza en su corazón, hasta ese sangriento estallido, los tres encerrados en la casita, en aquellas largas horas de la tarde y de la noche. (Díaz 2005, p. 114)

La alusión al número tres remite a la presencia de una figura que, dentro de la inquietud que se desata a causa de la presencia de verdades enmascaradas, acaba siendo la principal indiciada del brutal gesto. Se trata de la hermana del Pájaro, que en el pueblo todos conocen como La Muda, una mujerona de piernas velludas, dedos de uñas ennegrecidas y fuerza descomunal, que profesa un afecto morbosos hacia su hermano menor. La diversidad de los rasgos que caracterizan a las distintas figuras del relato, junto a la ambigüedad que marca la información fragmentaria que recoge el investigador, son dos elementos que permiten a Díaz crear no solo una narración marcada por una “cartografía de lo invisible”, sino también una atmósfera difusa y evanescente: la novela plantea, para el hombre que investiga, una especie de tránsito por un espacio-tiempo que debe entenderse como un “recorrido sin certezas”, en el que lo que más le interesa a la autora es ahondar, sin aclararla, en la interacción que se establece entre seres humanos que se cruzan sin comprenderse, casi como si utilizaran lenguas diferentes. Este rasgo, que remite a las dinámicas de relación entre seres humanos que no comparten códigos comunes de comportamiento ni una misma visión del mundo, es algo que – en palabras de Reinaldo Ladagga – constituye un aspecto frecuente en la creación artística de la posmodernidad, puesto que cuando los escritores, los pintores, los dramaturgos, los cineastas o los artistas plásticos narran un tema, su obsesión no es tanto

la historia de los individuos separados o las comunidades más o menos orgánicas, sino la historia de las relaciones entre criaturas que no poseen de antemano un horizonte común, que se encuentran en territorios cuyas coordenadas desconocen, que no hablan tal vez las mismas

lenguas, y que, al haber caído juntas en el entorno en el que se encuentran, inventan o improvisan las cambiantes normas que regularán, bien o mal, la relación en el curso de su despliegue. (Laddaga 2010, pp. 15-16)

En el texto de Díaz, la historia se construye precisamente sobre la base de la compleja relación que se establece entre criaturas que no poseen de antemano un horizonte común ni comparten los mismos códigos de comprensión y valoración de los hechos; y esto ocurre en dos momentos distintos: una primera vez cuando La Muchacha y El Pájaro se encuentran por primera vez en un territorio cuyas coordenadas socioculturales la joven desconoce (accede a un mundo ubicado “más arriba” en las jerarquías económicas y sociales de la aldea), y una segunda vez cuando el investigador llega a Perales, enfrentándose a una estructura ética y cultural cuyos códigos ignora y cuya lengua parece a menudo constituirse en un elemento de oscuridad más que de comprensión. Como consecuencia de esta oscuridad, a lo largo de toda la narración el espectro del asesino sigue sobrevolando las calles de tierra de Perales, haciendo que la inquietud que caracteriza la narración se tambalee entre los pormenores del crimen en sí, la identificación del autor del asesinato y la comprensión de las razones ocultas del mismo. En este estado permanente de indefinición de los culpables y de sus razones, los personajes apuntan a convertirse en creadores de su propia trayectoria, tal como ocurre con el marido engañado: “el Pájaro tenía una oscura consciencia de que con este acto, como el día en que había decidido casarse con Teresa, él, Antonio, se había asumido como creador de su historia” (Díaz 2005, p. 117). Todo el texto está construido, en suma, sobre la base del mantenimiento de un estado de vacilación permanente por parte del investigador y, por ende, del lector. No hay certezas definitivas ni acerca de las razones últimas del asesinato, ni tampoco existe una seguridad absoluta acerca de quién cometió materialmente el crimen; y sin embargo en el plano temático, y también retórico, la estructura de la novela se apoya en esta pesquisa irresuelta.

Dina Díaz logra, pues, elaborar una arquitectura narrativa en que los propósitos coinciden en pleno con otro de los rasgos de la cultura contemporánea, es decir, el deseo de comprender los hechos en su conjunto, como si el observador estuviese buscando una posición privilegiada y estuviera intentando adquirir, desde su atalaya, un conocimiento completo de lo que acontece. Se trata de una tendencia actual que Roy Ascott define como “la obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos, del punto de vista del astronauta sobre la Tierra, del punto de vista del cibernauta sobre los sistemas” (Ascott 2000, p. 97). Ahora bien, lo más interesante del texto de Díaz consiste, en nuestra opinión, en tomar como punto de partida esta necesidad de “obtención de un sentido de conjunto”, construyendo – no obstante – una trama en la cual en ningún momento quien busca respuestas alcanza una “perspectiva desde arriba”. El relato acaba volviéndose un texto construido sobre la base de posibles equivocaciones, apoyado en el rechazo de toda lógica excluyente, y obedeciendo en cambio a una necesidad expresiva que se torna necesidad de comprensión. Y sin embargo, esta necesidad de comprensión y de conocimiento puede volverse peligrosa: el fracaso de la investigación podría estar aludiendo a la necesidad de arrinconar los acontecimientos del pasado a un espacio casi mítico, es decir, ubicados fuera de la historia para que los crímenes cometidos en esa época se desvanezcan en la niebla del mito. Siguiendo esta lógica interpretativa, el texto de Díaz vendría a reflejar una tendencia que Jean Baudrillard, en *La transparencia del mal*, resume así:

Lo que está ocurriendo, colectiva y confusamente, [...] es el paso de la fase histórica a una fase mítica, es la reconstrucción mítica, y mediática, de todos los acontecimientos. Y en cierto

sentido, esta conversión mítica es la única operación que puede, no disculparnos moralmente, pero sí absolvernos imaginariamente del crimen original. Pero para ello, para que hasta un crimen se vuelva mito, es preciso que se dé final a su realidad histórica. (Baudrillard 1991, p. 101)

En línea con Baudrillard, Díaz pone al lector ante el peligro de los intentos patológicos de reactualización de un pasado trágico, poniendo en tela de juicio esa suerte de compulsión por devolverles la vida a unos fantasmas y hacer revivir eventos que ya pertenecen a una dimensión espectral.

### 3. Horacio Cavallo: *Oso de trapo*, o metaliteratura entre epidemias y espectros

La novela de Horacio Cavallo,<sup>4</sup> que se había publicado por primera vez en el año 2008 y de la que salió una nueva edición en Montevideo en 2018 para celebrar el décimo aniversario de su publicación, puede colocarse en el mismo contexto de obras de ficción escritas en Uruguay al que pertenece *Una ventana para el pájaro*: en lo que al escenario de representación se refiere, se observa el mismo proceso de “deslocalización interna” presente en la *nouvelle* de Díaz, es decir, el desplazamiento de la ciudad de Montevideo de su rol de centro ineludible y monopólico para la colocación de la trama, en favor de pueblos y aldeas ubicados en el interior del país o en la costa atlántica, desde los asentamientos semiurbanos próximos a Montevideo como Ciudad del Plata, hasta la frontera oriental con Brasil. En el caso concreto de *Oso de trapo*, el lugar elegido por el escritor es el pueblo rural de Fraile Abdiel, una aldea ficticia en el interior del país.

En el plano de la enunciación, el texto está construido (al menos en un principio) alrededor de dos historias que se alternan continuamente. La estructura misma de la novela engendra en el lector una sensación de desorientación, como si los continuos saltos de un hilo narrativo al otro constituyeran una herramienta que el autor utiliza para la creación y el mantenimiento de una atmósfera de indefinición e incertidumbre. En un principio, la que podríamos definir – siguiendo a Ricardo Piglia – como *historia 1* parece centrarse en el encierro de un niño enfermo en el altillo de la casa de sus abuelos. El más sólido anclaje al mundo que tiene el pequeño se crea gracias a las visitas al altillo de su hermana mayor, Selva, y a la presencia/ausencia de un “hombre que lee”, una figura cuya identidad permanece indefinida puesto que lo único que al lector es dado saber es que

<sup>4</sup> La bibliografía de Horacio Cavallo incluye distintos géneros literarios; ha publicado los siguientes libros de relatos: *Piano solo* (2011), *Cenizas* (2011) y *El silencio de los pájaros* (2013). A estos volúmenes se añaden las novelas *Oso de trapo* (Premio Municipal de Narrativa, 2007) y *Fabril* (Premio Fondos Concursables, 2009). A la actividad como narrador, Cavallo suma una producción poética que cuenta con la publicación de varios volúmenes: *El revés asombrado de la ocarina* (Premio Anual de Literatura/MEC, 2006), *Sonetos a dos*, en coautoría con Francisco Tomsich (Premio Fondos Concursables, 2008, 2009), *Descendencia* (2012) y *La mañana olvidada* (2014). Finalmente, cabe señalar como el autor se ha dedicado también a la literatura infantil, y ha publicado: *Clementina y Godofredo* (Premio Fondos Concursables, 2010), *El jorobado de las alas enormes* (2012) y *Figurichos*, en coautoría con Pantana en ilustración y diseño (2014); su más reciente volumen en este marco es *El pequeño vecino del señor Trecho*, publicado en 2018. Cabe finalmente destacar que en los años 2013 y 2014 fue seleccionado para integrar el catálogo Books from Uruguay del Ministerio de Educación y Cultura, y que siempre en 2014 recibió el Premio Morosoli de Bronce en Narrativa.

el abuelo había intentado enseñarme a leer, pero como me costaba un poco y él tenía demasiadas cosas para hacer, trajo un hombre que era diminuto, regordete y encogido de hombros. [...] Apenas podía verle los ojos, los ojos como un par de piedras al fondo de un pozo. El hombre que lee me enseñó a leer, pero como yo me cansaba pronto y mi ritmo era débil e inseguro, él me leía durante horas. (Cavallo 2018, p. 13)

Frente a esas modestas evasiones a través de la lectura o gracias a la complicidad de la hermana, el rol de los abuelos destaca, como en un juego de oposiciones, por ejercer ambos una actividad de control estricto sobre el pequeño: los dos ancianos desempeñan un papel de rígidos guardianes y acaban mostrando su malestar por la presencia de un pequeño enfermo en su propia casa. Así, se hace necesario para el niño encontrar unas maneras alternativas para sustraerse a lo real: esas formas de huidas las encuentra el pequeño primero en la pintura, pues se dedica a dibujar y pintar a escondidas, siendo su hermana mayor su principal modelo de referencia; y en segundo lugar en la fantasía, pues las manchas de humedad de la habitación en la que está encerrado se convierten en su mente en figuras vivas, hasta que una de ellas, bautizada Gerineldo, se vuelve su mejor compañía.<sup>5</sup>

Paralelamente a esa primera historia que trata de un encierro casi carcelario en una casona mugrienta y destartada, la novela relata la reclusión de una hermosa y seductora adolescente, María, que protagoniza la que podríamos definir como *historia 2* (conectada a la primera por la presencia en ambas de un oso de trapo, verdadero “objeto transicional” que designa la “primera posesión”, según la línea de Donald Winnicott). La joven, cuya sensualidad y cuya fuerza de seducción representan uno de los ejes medulares de esta segunda historia, vive también la experiencia del encierro del mismo modo que la vive el niño cautivo en el altillo de sus ancianos abuelos. También para ella el acceso al conocimiento y a la información acerca de lo que ocurre fuera de las cuatro paredes domésticas pasa por el filtro de su tía abuela: “Recibían libros de la capital. Seis o siete volúmenes por vez libros de estudio que le permitían a María instruirse de acuerdo a lo programado por el Estado sin tener que salir de su casa. Tíabuela la quería adentro, encerrada y en silencio” (Cavallo 2018, p. 43). La condición de rígido control ejercido por seres humanos ancianos y casi decrepitos es un vejamen que se repite en el caso de María de forma casi especular a lo que ocurre en la casa del niño enfermo; el rol de control sobre la vida de María es ejercido por su tía abuela, que lleva encerrada a su nieta en la casona desde que ella tiene memoria: “Lo que sí debes saber es que Tíabuela fue la que me crío. Qué pasó antes no tiene importancia: la cuestión es que desde que tengo memoria no me ha dejado salir del caserón. No quería que nadie del pueblo supiera nada” (Cavallo 2018, p. 15).

Ejercer esa forma tan estricta de control sobre la adolescente significa sobre todo impedirle el acceso a toda información que pueda revelarle la existencia de una humanidad y una estructura sociocultural fuera de la antigua casona; por eso el objetivo de la anciana tía abuela había consistido, hasta el momento en que se desarrolla el presente de la narración, en transmitir a la joven la idea de que nadie fuera de la casa tuviera vida: “Nunca me dijo que había algo más allá de la casa, pero como no me habló de otra cosa, hasta los seis o siete años creí que el mundo era este caserón y Tíabuela y Esther los únicos seres

<sup>5</sup> El nombre que elige Cavallo para bautizar a este misterioso personaje, Gerineldo, procede de *El Romance de Gerineldo y la Infanta*, que en su versión más antigua, formó parte del “Romancero viejo”. El romance que utiliza Cavallo narra la historia de los amores de un secretario del emperador Carlo Magno, con Emma, hija del mismo emperador: en las ediciones más antiguas, el nombre era Eginardo y pasó a convertirse después en Gerinaldo.

humanos. Al menos los únicos con vida” (Cavallo 2018, p. 16). Los contactos con el mundo que María logra tener, una vez convertida en una joven mujer sumamente atractiva, se limitan a unos encuentros con el anciano pintor Eduardo, con el que mantiene una relación que la ve en el doble y previsible rol de amante y modelo. Poco después, un segundo personaje se suma a este *menage*: es el joven Lucien, que – nada más llegar al pueblo – empieza a frecuentar al pintor y trata de seducir a María. La exuberante sensualidad de la joven hace que ese intento de seducción se logre sin demasiado esfuerzo, pues es la moza misma quien ofrece su cuerpo a Lucien a cambio de su ayuda para asesinar a Tíabuela y dejar de una vez el pueblo en que ha sido recluida durante toda su vida.

Tal como ocurre en la ya mencionada novela de Schweblin, *Distancia de rescate* o en *El exilio según Nicolás* de Peveroni, también en *Oso de trapo* el motivo de la epidemia y de la contaminación hace su aparición en el texto: en el pueblo los parroquianos comienzan a fallecer por efecto de una infección cuyas causas los expertos del ministerio de salud no logran detectar. Fraile Abdiel va llenándose así de cadáveres y de seres vivos pero ya de rasgos fantasmales que deambulan por las calles de tierra intentando sustraerse al contagio. La mayoría de ellos no lo logra y el destino de esos cuerpos infectados es el fuego:

El domingo después de misa empezaron las fumigaciones. A los tres estudiantes [enviados por el ministerio de salud] se les sumaron dos peones del Municipio. [El doctor] Baldini había copiado un plano del pueblo donde dividía los campos de acción en dos grandes zonas. Se hablaba de tomar medidas cuanto antes. Un niño había muerto en Paso Inzaurrealde y una mujer en la frontera sur con Fraile Abdiel. Los cuerpos, verdosos e irreconocibles, fueron cremados en los talleres de la estación. El hedor sopló hacia el este atravesando el pueblo. (Cavallo 2018, p. 82)

A medida que el tiempo transcurre, la epidemia va extendiéndose y hasta los mismos profesionales enviados de la capital para poner fin al contagio acaban afectados por la enfermedad, volviéndose, ellos también, unos espectros a punto de desvanecerse. El joven Lucien, al dirigirse a María y a Eduardo, así resume la situación: “vamos a morirnos en poco tiempo – dijo, mirándolo con los ojos aguachentos. El médico también está enfermo. Lo dicen en la fonda, en el almacén. No habrá lugar de Fraile Abdiel donde no llegue el olor a carne quemada” (Cavallo 2018, p. 91). En esta afirmación están presentes tanto el miedo por la posibilidad de un contagio fatal como la desconfianza en que las instituciones sean capaces de controlar y detener el contagio. El anhelo casi desesperado de María por salir del pueblo no solo remite a un deseo personal de transgresión y de libertad sino que amplía su alcance y se convierte en una especie de reflexión metafórica que alude a una más amplia desconfianza hacia las estructuras sociales basadas en arquitecturas y paradigmas consolidados, es decir, hacia los que Alain Tourain define como “sistemas integrados y portadores de un sentido general definido a la vez en términos de producción, significación e interpretación” (Tourain 2005, p. 11). La imposibilidad de controlar la difusión de la enfermedad, a los ojos de los personajes, vendría a convertirse en la metáfora del derrumbe del paradigma que ha regido el universo histórico hasta ayer: las estructuras encargadas de la socialización ya parecen incapaces de desempeñar su papel y se ven en la imposibilidad de conservar la integridad social, del mismo modo que en el desarrollo metafórico de la novela los médicos son incapaces de parar la epidemia. En este sentido, el texto de Cavallo puede leerse como un discurso simbólico en línea con las tendencias de la posmodernidad, puesto que en la actualidad ha caducado el modelo por el que “a las agencias de socialización (la familia, la escuela, las burocracias, las empresas) se les solicitaba o imponía que operaran de modo tal que sus acciones favorecieran la

conservación de la integridad de la sociedad, integridad que se veía como un bien supremo” (Laddaga 2010, p. 19).

Toda la estructura formal de la novela se desbarata en el momento en que, a mitad del relato, se descubre que todos los episodios que describen el encierro del niño enfermo en el altillo de los abuelos no son otra cosa sino unos fragmentos de una novela todavía inacabada cuyo texto es entregado por separado a Eduardo, María y Lucien. Así, el lector se ve obligado a emprender, junto con los tres protagonistas de la ficción, una búsqueda que lleve a identificar al autor o autora de la que habíamos definido como *historia 1*. Tiene lugar, así, un desplazamiento continuo del eje de la narración: tanto la *historia 1* como la *historia 2* se desarrollan, ya se ha visto, en un espacio cerrado, como si toda la estructura temática de la novela apuntara a transmitir al receptor del texto la sensación de que los protagonistas estén moviéndose en el fondo de una especie de pozo. El pozo es la aldea misma: el pueblo representa lo que para la literatura gótica era el castillo, es decir, un espacio de soledades, un territorio en el que el silencio y los secretos pueden estar ocultando el mal, puesto que en la literatura de comienzos del siglo XIX “el castillo gótico cierra al mundo un centro de gravedad negro para abrirlo solo a la noche interior” (Negroni 2015, p. 21). Del mismo modo, la aldea silenciosa de la novela de Cavallo, en su funcionamiento como máquina de producir vacío, puede interpretarse como “una fuerza centrífuga, un espacio móvil, contradictorio y frágil que, como en *carceri d’invenzione* de Piranesi, encabalga el vacío e instaura un principio fantasmático que, al reafirmar su inacabado esencial, impide la plenitud petrificada y petrificante de todo discurso realista o totalitario” (Negroni 2015, p. 21). Lo fantasmático, la sensación de inacabado y de inconsistente, se hacen evidentes cuando otra vuelta de tuerca parece volver inútil esta pesquisa al poner a los héroes de las dos historias ante su propia condición de seres ficticios: de repente, ya en la segunda parte de la novela, aparece el autor de las dos historias, cuya presencia inaugura un tercer plano narrativo, la *historia 3*, que engloba a las dos anteriores. Ambas tramas, la del niño enfermo y la de María y su pintor, parecen haberle sido encargadas a este Autor. El hombre redacta una carta a un colega escritor contándole detenidamente los pormenores de un concurso literario en el que decidió participar; es aquí donde el lector se entera de que los organizadores del concurso “establecían un criterio bastante libre a la hora de ponerse a escribir. Lo imprescindible era titular la obra con el mismo nombre que adornaba la cabaña: *Oso de trapo*. No había principios marcados en cuanto a la extensión, al estilo, a la trama” (Cavallo 2018, p. 86).

La aparición del Autor modifica la estructura de la novela también desde el punto de vista de la forma: incluso las marcas gráficas que caracterizan el comienzo de cada uno de los breves capítulos se modifican: cada capítulo en que el “yo poético” es el escritor está marcado con letras mayúsculas en orden alfabético, A, B, C,... y no con números, como había sido habitual hasta la aparición de la voz autorial. De este modo, la *historia 3*, protagonizada por el autor mismo, es la responsable de la existencia de las dos primeras, y nace después de largo proceso genésico, tal como el propio autor confiesa:

Reconozco que el núcleo argumental apareció cuando empezaba a dar todo por perdido. Había malgastado decenas de noches ideando una trama pareja, un puñado de personajes de los cuales agarrarme para poder escribir cinco o seis páginas de un tirón, pero siempre con la certidumbre de que cada minuto frente a la máquina era tiempo muerto. [...] En aquel entonces se mudó al piso de arriba una pareja con sus dos hijas. Te parecerá irrelevante el dato, pero verás a continuación que las ochenta páginas que llevo escritas se las debo a ellos en cierta medida. A las dos niñas más que a nadie. (Cavallo 2018, p. 94)

Parece casi superfluo subrayar cómo la descripción de las dos adolescentes remite con toda claridad a los personajes de las *historias 1* y *2*: por un lado, la hija menor de la pareja,

Fiorella, es ciega de nacimiento; esta condición de la niña podría, en un principio, ponerse en relación con la presencia en la *historia 1* de una niña que de vez en cuando sube al altillo para hacerle compañía al niño enfermo. Sin embargo, es el mismo autor de la novela quien confiesa que la ceguera de Fiorella ha representado el punto de partida para idear al personaje del niño enfermo:

No estoy seguro de por qué razón de la niña ciega hice un niño enfermo. Recuerdo la noche en la que empecé a escribir la historia, pero no alcanzo a asociar el mecanismo inconsciente que me llevó a manipular en tal sentido a la realidad. Lo cierto es que a partir de la visita de las niñas la novela empezó a componerse de dos historias paralelas cuyos destinos me eran desconocidos casi por completo. (Cavallo 2018, p. 100)

Si se vuelve a la protagonista principal de la segunda de las dos historias, María, es fácil detectar un evidente paralelismo con Mariana, la mayor de las dos hermanas: el olor del cuerpo de la joven tiene para el Autor un aire embriagador: así como le ocurre a la María de la *historia 2*, también Mariana tiene una fragancia corporal desconocida y cautivadora que forzaba a mirarla, “a recorrerla una y otra vez, de arriba abajo”(Cavallo 2018, p. 95).

Cuando parece que las incertidumbres y las oscuridades del texto se han ido aclarando gracias a la confesión del propio Autor, la linealidad de la narración vuelve a deshacerse, puesto que el presunto “demiurgo” empieza a perder credibilidad: en uno de los apartados en los que el hombre toma la palabra en primera persona el lector descubre, a través de una animada discusión que el escritor tiene con su mujer, que no hay ninguna nueva familia de vecinos, que ningún matrimonio con hijas se ha instalado en el piso de arriba, que ese piso está deshabitado desde hace meses. La falta de certezas vuelve a dominar la narración, que se puebla de presencias fantasmales (las dos niñas, y no solo ellas): cuando el lector regresa a la sensación inicial de que no se puede todavía atribuir a ninguna entidad la autoría de las tres historias intercaladas, la estructura de fantasmagoría del texto se hace palpable en la espectralidad que envuelve al Autor (ahora solo presunto). En este estado de incertidumbre deliberada se baraja la hipótesis de que los textos hayan sido escritos por uno de los personajes de la historia misma.

Los pequeños héroes de la *historia 2*, Eduardo, María y Lucien, empiezan una pesquisa que los lleva, al final, a descubrir que la autora del que podemos definir como “el relato del niño enfermo” es la anciana Sonia, la tía abuela de María. El resultado de la búsqueda es, sin embargo, casi solo un elemento anecdótico frente al peso que en la narración adquiere la pulsión de María hacia la fuga; en el hecho de que exista en ella un empuje tan fuerte hacia el abandono de la aldea, deshaciéndose de su tía abuela, se vuelve a vislumbrar de nuevo un discurso metafórico que apunta a la ruptura de los paradigmas de comportamiento que habían caracterizado el ecosistema cultural occidental hasta el ocaso de la modernidad: es decir, la idea de que las acciones individuales estén de algún modo reguladas por el respeto y la reverencia a una Totalidad que los trasciende y que garantiza la conservación de la integridad del cuerpo social. María, en cambio, expresa con la fuerza y su desbordante capacidad de seducción el deseo de tener el derecho a gobernarse a sí misma, centrándose en la preocupación exclusiva por su vivencia particular. Su entrega física a los dos hombres que protagonizan el relato, a cambio de la libertad, es la expresión de una tensión posmoderna, tal como recuerda Laddaga:

Si hay un rasgo característico de estas décadas es la profundización siempre acelerada de los impulsos [...]: el impulso de cada individuo a reclamar su derecho y su capacidad de gobernarse a sí mismo sin referencia a totalidades a las que les debería reverencia, sean las sociedades nacionales o las totalidades propias del universo social que constituyen las clases sociales, en el contexto de una pérdida constante de prestigio de los actores colectivos; y el

impulso de operar sistemáticamente de manera orientada al cultivo de su experiencia particular, asociándose, a veces, con otros individuos en grupos actualmente menos definidos por su pertenencia de origen que por las formas culturales que comparten. (Laddaga 2010, p. 20)

Ya se ha puesto de relieve cómo en el relato de Cavallo ambos impulsos están presentes: no solo María reclama su derecho a gobernarse a sí misma, desvinculándose de su entorno familiar y disponiendo para ello de su propio cuerpo, sino que también el niño enfermo había manifestado su pulsión hacia el alejamiento de la “totalidad propia de su pequeñísimo universo”, sus despóticos abuelos. Y lo mismo hace también el anciano Eduardo, abogando de forma voluntaria por una vida cada vez más retraída y alejada de toda sociabilidad. Como resultado de esta pulsión colectiva, la asociación entre estas figuras de ficción acaba siendo una experiencia ocasional dentro del impulso a operar de manera orientada al cultivo de experiencias e intereses particulares.

#### 4. A manera de conclusión

Para concluir nuestro análisis y justificar el enfoque que se acaba de presentar, cabría en primer lugar subrayar la adscripción de los dos textos examinados al conjunto de narrativas contemporáneas en lengua española que utiliza la figura del fantasma como metáfora útil en la representación de *formas otras* de acercamiento a lo inaprensible; los elementos espectrales, los rasgos de ausencia y transparencia deberían leerse, de hecho, como una línea de fuga con respecto a certezas ya anacrónicas y caducas, fundadas en el dominio de la Razón. Tanto *Una ventana para el pájaro* como *Oso de trapo* son espacios textuales en los que el fantasma (entendido *lato sensu* como incertidumbre, desconocimiento, disgregación del sujeto y difuminación de la información) se constituye en frontera de la experiencia sensible: esto significa que la opacidad ligada a lo espectral no solo visibiliza nuevas formas de materialidad que desmontan el sistema normativo y de las expectativas, sino que construye una arquitectura metafórica alrededor del elemento fantasmático. Una estructura que puede apreciarse – en los mismos términos – en otras ficciones contemporáneas del área: en *Luro* (2017), de Luciana Sousa, la aparición de un hombre de color en el baño de una estación de servicio y su repentina desaparición conectan la condición espectral del hombre con el discurso sobre el Otro, en el marco de una dialéctica anti-inmigratoria aún hoy candente. El mismo tratamiento se aprecia en *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto, donde la voz encargada del relato es la de un marino fallecido, metáfora de la condición de transparencia a la que se vieron condenados los miembros de la tripulación de un submarino durante la guerra de las Malvinas: la invisibilidad del fantasma-narrador es una representación alegórica de la conciencia de la derrota militar argentina, que condenó al olvido y a la invisibilidad a los militares involucrados en el fracaso bélico.

En nuestro examen de *Una ventana para el pájaro* y *Oso de trapo* se ha puesto de relieve la importancia que adquiere en ambos textos la elección del entorno espacial: ante la predilección por lo metropolitano evidente en los escritores uruguayo activo en la segunda mitad del siglo XX, el nuevo espacio de representación abarca escenarios extra-urbanos, destacando la preferencia por casonas decrepitas colocadas en los márgenes de la capital o en pequeñas aldeas perdidas en el medio del campo. Se ha visto cómo en ambas novelas se sigue un mismo patrón: en escenarios de rasgos concretos se colocan a personajes fantasmales, proyecciones de la imaginación de posibles demiurgos, encarnaciones del miedo o figuraciones de la culpa de otros actores de la misma ficción.

La localización específica de los hechos en una topografía concreta vuelve viable la ruptura del orden de expectativas y permite la aceptación de la “presencia posible del prodigio”, pues

No podría existir ningún sobrenatural posible sin acudir antes que nada a normas que lo definan y lo delimiten, sobre todo desde el punto de vista de la localización tanto espacial como temporal. Y esto ocurre por la válida razón de que lo sobrenatural coincide siempre y en todo caso con un momento de desorden y ruptura de los hábitos espacio-temporales en los que estamos insertados: la subversión que ello implica tiene, pues, que ser limitada y estar codificada según vínculos precisos y coherentes, para impedir que produzca una confusión generalizada. (Brugnolo 2017, p. XXI)<sup>6</sup>

La ruptura y el desorden con respecto a una dimensión geográfica habitual se produce en ambos textos a través de la instauración progresiva de una suerte de *dispersión* tanto de la información como de los puntos de referencia tangibles que podrían ayudar a los protagonistas a mejorar su comprensión de hechos no aclarados. La presencia de lo *uncanny* freudiano debe leerse en términos de una creciente inquietud relacionada con la percepción (de los personaje y del lector) de que lo real está siendo ocupado por una condición de disonancia, oscuridad y de equivocaciones repetidas. A este propósito, la coherencia entre la estructura conceptual de los dos textos se aprecia en la consolidación de una indeterminación explícita, evidente no solo en la *dispersión* de la información, sino también en la gran metáfora de la inutilidad de los sendos procesos de búsqueda (del asesino, en el primer caso; del autor de las *historias* en el segundo). Tanto el responsable del homicidio en *Una ventana para el pájaro* como el “autor posible” de las historias superpuestas de *Oso de trapo* conforman un objeto fantasmático que se mantiene alejado de lo que es posible aprehender y que se diluye ante el lector.

Un cuarto elemento relevante que se suma a los tres ya examinados (la “espectralización” de la materia humana con la consecuente aceptación de la presencia posible del prodigio; la unión entre las topografías concretas y las rupturas de los hábitos espacio-temporales; la búsqueda infructuosa de secretos que pueden estar ocultando el Mal) apela a la estructura formal: la tipología de brevedad de las dos novelas confirma su adscripción a la nueva estética literaria contemporánea que se define por la presencia de secuencias breves y estructuras fractales. En los textos examinados este rasgo se aprecia en los saltos temporales continuos que rompen a linealidad de los dos relatos, como si lo fragmentario se volviera clave para las exigencias expresivas contemporáneas, caracterizadas por “fragmentos yuxtapuestos [...] de manera que se aproxima al lector a un modelo de lectura distinta de la convenida, a-lineal y desjerarquizada, fragmentaria e hipertextual” (Jacob, Posada 2018, p. 12).

Queda, finalmente, por poner en evidencia la necesidad – malograda en ambas novelas – de la obtención de un sentido de conjunto, inalcanzable a causa la estructura misma de las dos ficciones, marcadas por la imposibilidad de obtener respuestas procedentes de una perspectiva *super partes*. ¿Los efectos de lo anterior? En el relato de Díaz, la ausencia de claridad no solo acaba volviéndose la base de equivocaciones siempre

<sup>6</sup> Así en la versión original en italiano: “non si darebbe alcun possibile soprannaturale senza il ricorso prima di tutto a norme che lo definiscano e lo delimitino, soprattutto dal punto di vista della localizzazione sia spaziale che temporale. E questo per la buona ragione che il soprannaturale coincide sempre e comunque con un momento di disordine e rottura rispetto alla consuetudine spazio-temporale in cui tendiamo a essere immersi: il sovvertimento che esso comporta deve essere dunque limitato e codificato secondo vincoli precisi e coerenti, per impedire che produca una confusione generalizzata” (la traducción al castellano es mía).

“posibles” y reiteradas suposiciones, sino que insinúa en el fracaso de la investigación la necesidad de arrinconar los acontecimientos del pasado y la resignación a lo oscuro (la “ruptura de la coherencia a la que alude Caillois). En cuanto a la novela de Cavallo, su estructura de muñecas rusas en que las *historias 1, 2 y 3* se superponen mediante una doble puesta en abismo, conducen a la suposición de una posible autoría dentro de la diégesis, lo que confirmaría la espectralidad que envuelve al Autor.

**Bionota:** Giuseppe Gatti Riccardi se ha doctorado en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca donde le ha sido concedido el *Premio Extraordinario de Doctorado* (año académico 2010-2011). Es actualmente profesor de literatura española en la Universidad Guglielmo Marconi de Roma y de literatura hispanoamericana en la Universidad de Vest de Timișoara, en Rumanía. Es también co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo* - Revista digital semestral de literatura hispanoamericana y comparada. Ha publicado los siguientes volúmenes: *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural “oriental”*; *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores*; *El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards*; *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossiello Ramírez*; *El texto que huye. Reflexiones sobre la escritura y el yo en la casi-ficción de Carlos Liscano*.

**Datos de contacto:** [g.gatti@unimarconi.it](mailto:g.gatti@unimarconi.it) / [giuseppe.gatti@e-uvt.ro](mailto:giuseppe.gatti@e-uvt.ro)

## Bibliografía

- Alazraki J. 1990, *¿Qué es lo neofantástico?*, en “Mester”, U.C.L.A. XIX [2], otoño de 1990, pp. 21-33.
- Ascott R. 2000, *La arquitectura de la ciberpercepción*, en Claudia Gianneti (ed.), *Ars Telemática, comunicación, Internet y Ciberespacio*, Langelot, Barcelona, pp. 94-101.
- Baricco A. 2006, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano.
- Baudrillard J. 1991, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Brugno S. 2017, *Introduzione*, en Orlando F. (ed.), *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino, pp. XIII-XXV.
- Caillois R. 1970, *Imágenes, imágenes*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Cavallo H. 2018, *Oso de trapo*, Estuario editora, Montevideo.
- Díaz D. 2005, *Una ventana para el pájaro*, Ediciones Letradura, Montevideo.
- Fresán R. 2017, *La velocidad de las cosas*, Penguin Random House Grupo editorial, Barcelona.
- Hernández F. 2000, *Nadie encendía las lámparas*, Cátedra Letras hispánicas, Madrid.
- Herra R.Á. 2018, *El sexo fuerte*, Uruk editores, San José de Costa Rica.
- Iacob M. y Posada A. 2018, *La escritura mutante en la era del software*, en Iacob M. y Posada A. (eds.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Ars Docendi, Bucarest, pp. 9-22.
- Laddaga R. 2010, *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Moraña M. 2017, *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Morillas E. 2000, *Introducción*, en Hernández F. (ed.), *Nadie encendía las lámparas*, Cátedra Letras hispánicas, Madrid, pp. 9-66.
- Negróni M. 2015, *La noche tiene mil ojos*, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Noguerol Jiménez F. 2013, *Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractal y dado en la última narrativa en español*, en Montoya Juárez J. y Esteban Á. (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 17-32.
- Orlando F. 2017, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino.
- Prieto Nadal A. 2016, *Fruta subversiva*, en “Revista de letras”, 1 septiembre de 2016. <http://revistadeletras.net/lina-meruane-fruta-subversiva/> (12.11.2018).
- Tourain, A. 2005, *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*, Paidós, Barcelona.