

La azotea de Fernanda Trías: una intimidad heterotópica o la continuidad de los raros

La Azotea by Fernanda Trías: A Heterotopic Intimacy or the Continuity of the Strange

Constanza Ternicier Espinosa

(Universidad Mayor, Chile)

constanza.ternicier@umayor.cl

RESUMEN

La azotea (2001) es la primera obra de la autora uruguaya Fernanda Trías (Montevideo, 1976). Propone una extraña configuración del espacio donde el orden habitual de la ciudad aparece invertido en sus funciones modernas: discursiva, productiva y normativa. El departamento habitado por una familia endogámica, un triángulo conformado por el padre, la hija y la primogénita de esta última, surge como un protagonista más que, en su verticalidad arquitectónica, halla en el ámbito de la azotea una suerte de liberación. En este artículo se postula que antes que una distopía (o degradación utópica), aquí estaría operando una heterotopía cuya existencia se ancla a un profundo realismo y que viene a configurar una inversión del orden en base a una permanente dialéctica entre el afuera y el adentro. Trías evoca una poética del espacio que engarza con los dispositivos de control y la necesidad de liberarse de los mismos. Ferviente admiradora de las letras de su país, la escritora uruguaya se identifica con aquellas rarezas nihilistas, próximas a un mundo de ensoñación aislado de la realidad, que apreciamos, por ejemplo, en la narrativa de Juan Carlos Onetti y Mario Levrero.

Palabras clave: narrativa uruguaya; espacio; heterotopía; poética del espacio; dispositivo de control.

ABSTRACT

La azotea (2001) is the first work by Uruguayan author Fernanda Trías (Montevideo, 1976). It introduces a peculiar configuration of space where the city's usual order appears inverted in its modern functions: discursive, productive and normative. An apartment occupied by an endogamic family, a triangle formed by the father, the daughter and the first-born of the latter, emerges as another protagonist which, in its architectural verticality, seeks in its rooftop a sort of liberation. In this article, it is postulated that rather than a dystopia (or utopian degradation), the work operates a heterotopia, the

existence of which is anchored in a profound realism, and which comes to configure an inversion of order based on a permanent dialectic between the outside and the inside. Trías introduces a poetics of space that links with the control apparatus and the necessity to be liberated from those. Fervent admirer of her country's literature, Trías identifies with those nihilistic outcasts who dwell in an oniric world isolated from reality, relating to Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti and Mario Levrero's narrative.

Keywords: Uruguayan Narrative; Space; Heterotopia; Space's Poetic; Control Apparatus.

Es muy probable que yo no sea recordado como escritor, aunque por un tiempo figure en los análisis críticos de esta época, por causas que sospecho de emergencia, o escasez; pero estoy bien seguro de ser recordado durante un tiempo por quienes me conocieron, y que me recordarán nada más que por loco. En otras palabras: mi auténtica función social es la locura.

Mario LEVRERO, *La novela luminosa*

1. Introducción: el primer despegue de una voz y la genealogía de los raros

La azotea fue originalmente publicada el 2001 por Trilce Ediciones, cuando la autora solo tenía 22. Su primera obra fue seleccionada entre los mejores libros del año por el suplemento *El País Cultural*, y obtuvo el tercer lugar de narrativa inédita en el Premio Nacional de Literatura de Uruguay (2002). En 2006 recibió el Premio de la Fundación BankBoston a la Cultura Nacional. Luego fue reeditada en Venezuela por Ediciones Puntocero en el 2010, la cual será ocupada en este artículo, y por la editorial colombiana Laguna en 2015. Ahora reaparece como novedad pues acaba de llegar a España con la recién formada Editorial Tránsito, dirigida por Sol Salama, quien se estrena en el mundo editorial con esta obra.

Su autora, Fernanda Trías (Montevideo, 1976), es una narradora y traductora uruguaya radicada actualmente en Bogotá. Magíster en Escritura Creativa por la Universidad de Nueva York, es además autora de las novelas *Cuaderno para un solo ojo* (2002) y *La ciudad invencible* (2014), y del libro de relatos *No soñarás flores* (2016). Ha vivido en Francia, Alemania, Argentina, Estados Unidos, Chile, Colombia y España. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en Uruguay y su libro *No soñarás flores* fue elegido uno de los mejores trece libros de cuentos en habla hispana al ser nominado para el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez. Es profesora de narrativa en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y dirige el Taller Distrital de Cuento “Ciudad de Bogotá” del Ministerio de Cultura. En 2017 obtuvo el Premio Residencia SEGIB-Eñe-Casa Velázquez para desarrollar su proyecto *Mugre rosa*. Ferviente admiradora de las letras de su país, se identifica con algunas de las rarezas y ese afán comparativo de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti. Además, fue

discípula de Mario Levrero y participó de sus talleres. Uno de los principios levrerianos que sin duda definen su obra es que no hay ninguna diferencia entre la literatura y la vida.

La azotea nos cuenta la historia de Clara, una joven que decide renunciar a su trabajo y su vida previa para ir a cuidar a su padre luego de que este perdiera a su mujer en un accidente automovilístico. Es así como acaban viviendo los dos en un departamento sin luz ni aire junto a la compañía de un canario que, encerrado en una jaula como ellos mismos, acaba siendo metonimia de la realidad de ese padre enfermo que apenas habla y apenas come. Luego, Clara da a luz a su hija Flor y entre los tres configuran una precaria familia donde los límites de la sangre tienden a confundirse: “No sabía a dónde ir y ni podía imaginar otra vida que no fuera aquella: la casa y mi rutina, cuidar a papá, cocinar, limpiar el cuarto, cambiarle el agua al canario, bañar a Flor” (110). Habitan así un espacio heterotópico real dentro del cual la imagen de una ciudad que pretende construirse como moderna es invertida: tal es la tesis que será demostrada en este artículo.

Dentro de la genealogía de los raros uruguayos¹, el pesimismo y la base nihilista de los relatos suelen ser mediados a través de lo insólito y lo inesperado. Son autores que optan por trastocar la realidad o idear situaciones que escapan de lo llamado “normal”. En las descripciones que hace la protagonista de la novela, desde la azotea del edificio, nos llega una ráfaga de Santa María, la ciudad concebida por Onetti para ubicar ese relato tan cercano a lo onírico y lo ficcional que es *La vida breve* (1950). La misma autora confiesa el placer que le provoca repetir en voz alta las descripciones de Onetti y que tal vez, por un efecto osmótico, replica en su primera novela:

Quiero reconstruir la vista de la azotea, recordarla de forma tan perfecta que ya no pueda distinguir el recuerdo de la realidad. La azotea era mi lugar; el único donde no pudieron vencerme.

¹ En 1966, Ángel Rama publica *Aquí, cien años de raros*, donde incluye a autores como Armonía Somers, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández. Aquel calificativo se ha replicado desde la prensa, el mundo editorial con sus antologías y la crítica para referir a la literatura uruguaya. Para Valentina Litvan y Javier Uriarte (2010), “[e]l raro de los siglos XIX y XX ha caducado como tal, entrando a formar parte del canon, y sin embargo este calificativo sigue siendo útil para referirnos ahora a una categoría de obra o de escritor que ya no es marginal, porque se ha democratizado” (12).

Hacia la izquierda, los árboles del parque crean la ilusión de una alfombra verde y uniforme. Los edificios son bajos y parecen construcciones de juguetes. A la derecha, detrás del campanario, más azoteas, cuerdas de ropa, antenas de televisión. Antenas como arañas plateadas. Una invasión de esas arañas comiéndose el mundo (54).

Ese conflicto entre lo real e imaginado reaparece en *La vida breve* (1950), pues Santa María es una ciudad proyectada por el protagonista, tal como todo lo que le sucede a Clara en *La azotea*. Aquí se nos cuenta la historia de un escritor en decadencia, José María Brausen, al que se le ha encargado escribir un guion de cine para la firma de publicidad Macleod. Aburrido de su apática vida y de la enfermedad que aqueja a su mujer, Gertrudis, a quien ya no ama, termina volcado en su mundo ficcional donde acaba desdoblándose en una suerte de alter ego. Así se va produciendo un cruce y mezcla entre lo real y lo ficcional, sugiriendo un límite muy precario y que a ratos se torna indiscernible, y donde el protagonista también pretende salirse de la mirada del otro creando sus propias ficciones personales. Se desplaza por una cadena de significantes para no lograr ser asido por ningún significado.

Asimismo, desde el existencialismo onettiano, podríamos identificar un conflicto con el otro asimilable al de la autora de *La azotea*. Si seguimos a Theunissen (1965) en su revisión de Jean Paul Sartre, las miradas en la ciudad de Santa María, aunque sea un artificio de Brausen, configuran a ese yo. Dice Sartre: “yo reconozco que soy como el otro me ve’ [...] la idea de que yo primero me vuelvo un objeto genuino por el otro, un objeto, a saber, en el sentido de algo que está ante-los-ojos” (citado en Theunissen 239). Brausen aspira a una libertad que lo emancipe de la mirada del otro.

Dicho carácter de ensoñación también lo podemos encontrar en *El pozo* (1939)², primera obra de Onetti y cuyo protagonista, Eladio Linacero, se queda encerrado en su casa mientras mata su tiempo abstraído en sus ensoñaciones. Vive preso en un

² La novela es escrita por Onetti durante un fin de semana en que se queda sin tabaco. En la habitación que comparte con Lázaro, un activista de izquierda, se encuentra solo en la noche, la víspera del día en que cumple 40 años. Eladio Linacero, su protagonista, se ha creado un mundo de sueño y ensueño, de utopías, es decir, de no-lugares, los cuales habita para compensar la repugnancia del mundo en que vive, su mundo que, aunque distópico, es el real y concreto.

espacio cerrado donde la realidad exterior queda suspendida, tal como sucede en *La azotea*. En ambos casos, se trata de contra-emplazamientos que ubican a sus habitantes en un lugar marginal, alejados de espacios habituales.

Mario Levrero, maestro de la autora, coincide con ella en ubicar a sus personajes y, por defecto, sus propias vidas en base a una apología al ocio: “es ocio en la medida en que la cosa que esté haciendo me deje libre la mente, no la comprometa, o no la comprometa más que para la contemplación de la cosa que estoy haciendo. Y esa cosa no debe tener una finalidad tipo negocio, porque ahí se estropea todo” (Levrero 109). Para Silva Olazábal, incluso se podría hablar de una apología de la pereza. La escritura solo podría darse bajo dichas condiciones pues exige una dedicación prácticamente monacal. Levrero alberga un miedo a convertirse en un “canalla”, es decir, “en alguien que vive en función del trabajo, la plata y el poder; [surge así] el encierro como mecanismo de protección de la realidad externa y también como vía de conocimiento personal” (120). Es el mismo encierro que apreciamos en el personaje de Trías.

Como tallerista, Levrero apuntaba a “expresar por medio de las palabras imágenes vividas interiormente, ‘vistas’ en la mente” (Silva Olazábal 17). He ahí la admiración que se le profesa a Felisberto Hernández, quien puede, por ejemplo, crear imágenes tan poderosas como declarar que le levantaba las polleras a los muebles. Sin ahondar en una morosa descripción, optaba por este tipo de ráfagas visuales. Ello da cuenta de una relación casi corporal con la escritura y que el maestro transmite muy bien a su discípula. Por ejemplo, cuando la narradora de *La azotea* recuerda aquellos tiernos instantes eróticos entre padre e hija sin precipitarse a calificarlos de incestuosos, porque prefiere ni pensarlo: “Me pregunto si no habrán sido esos pocos encuentros – como *luces rojas en una carretera apagada*– los que guiaron mi vida” (22; las cursivas son mías).

2. La azotea más acá de la distopía: heterotopía del *domus*

Los vínculos con estos dos grandes referentes de la narrativa uruguaya encuentran a su vez eco en el nihilismo propio de la movida

uruguaya y que se produce tras una literatura más militante y anclada a los colectivos. Se perpetúa aquella sensación de desesperanza, de desgaste y de desolación propia de la narrativa de los primeros años de la posdictadura. Anna Forné (2013) se refiere a aquellos hermanos de quienes protagonizaron la movida uruguaya, generación que comienza a publicar alrededor de 1985. Aquellos alcanzan a vivir un período de dictadura, pero también de transición. Algunos de sus más destacados exponentes son: Natalia Mardero (1975), Daniel Mella (1976), Ramiro Sanchiz (1978) y Dani Umpi (1974). El primer escrito de Fernanda Trías forma parte de una época que ella misma considera lejana y en que se veía a sí misma como un ser mucho más oscuro. Según indica en una entrevista para el periódico *El Asombrario* el 2018: “Era mucho más..., mucho más... negativo, más oscuro. Yo tenía muchas fobias, muchas; salía poco, no me relacionaba prácticamente con nadie, excepto con Levrero, que era como *mi azotea*” (online; cursivas del original). En efecto, fue gracias a él que descubrió el *plot* a partir del cual la novela comenzaba a cobrar su vida propia: “hay un punto en que el carcelero se convierte en prisionero. Y me acuerdo que esa frase fue la clave que me terminó de destrabar, y dije: ah, claro, es que al final ella, la protagonista, está presa de sus propias decisiones” (s/p).

La crítica acogió bien esta primera novela de la autora. Anna Forné (2013) la leyó en el contexto de una serie de narraciones ligadas a una crítica distópica y que comienza a manifestarse en los 90 en Uruguay. Se trataría de una tendencia mundial que reacciona a la rapidez de los cambios sociales y que incluso ha dado en llamarse el “giro distópico” (Baccoliny y Moilan, 2003; Booker, 1994). Como máquina de leer el mundo, la distopía crítica es una construcción textual ambigua que formula una crítica sociopolítica al mismo tiempo que posibilita la formulación de un enclave utópico.

En este artículo se postula que antes que una distopía, aquí estaría operando una heterotopía cuya existencia se ancla a un profundo realismo y que viene a configurar una inversión del orden en base a una permanente dialéctica entre el afuera y el adentro. Para Bachelard, “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (*La poética del espacio* 34). Aquí se alojan valores de

protección contra las fuerzas externas que la asaltan. Si bien posee ese fuerte simbolismo de ser un lugar de contención frente a las inclemencias del entorno, es distinto cuando este espacio se transforma en un sitio de encierro. En la novela, el padre de Clara permanece postrado en su cama junto al canario que aletea en la jaula. Ella solo sale para ir al mercado y vuelve rápidamente para refugiarse en este espacio heterotópico que altera lo establecido en la normalidad de la urbe.

En el espacio del departamento que comparten quedan suspendidas tres importantes funciones de la modernidad. Suspendida la función productiva, allí nadie trabaja ni genera dinero. Viven de lo que les ha dejado Julia, la mujer del padre y quien ha muerto en un fatal accidente. Clara no tiene conciencia de su precariedad y de cuándo se les acabará el dinero de Julia que les va quedando, a pesar de que tiene serias deudas con los gastos del edificio. Así es como se evidencia su estar aislados de la realidad, de las cosas concretas y materiales, en cuanto viven en otro plano: “Si pensaba en nuestra situación lo hacía de forma tangencial, apenas considerando las consecuencias, como si analizara un objeto que nada tenía que ver conmigo. Y así siguió siendo durante más de un año, una posibilidad tan ajena y distante como todo lo que ocurriría fuera de los límites de la ventana” (97). Permanecen en una lógica de gasto sin planificación y apenas sortean las deudas que poco a poco los van asediando, pues el dinero con el que cuentan, en lugar de ser invertido, es derrochado bajo una mirada cortoplacista e inmedatista.

Por otra parte, la función discursiva también es suspendida. Entre los balbuceos de Flor, los chirridos del pájaro y la decisión de guardar silencio del padre, aquí la única que se expresa en el espacio de la escritura es Clara. No obstante, no existe interacción lingüística entre quienes conviven allí. El único ser externo que entra es Carmen, quien ayuda a Clara en algunas tareas domésticas y la asiste en el parto, pero es una extranjera que apenas habla el castellano y que comienza a ser percibida como una amenaza hasta ser expulsada. Por último, la función normativa es suspendida al momento que se levanta el tabú del incesto y se insinúa permanentemente un vínculo entre padre e hija que excede lo meramente familiar. Clara cuida de Flor como si se tratase de un bebé que tuvo junto a su padre, prácticamente es concebido como un hijo de ambos.

La novela produce una dialéctica entre la norma y su desvío y es precisamente por ello que podemos leerla como una heterotopía al decir de Foucault. El filósofo francés ya habría adelantado la importancia que cobran los espacios por sobre categorías temporales en su “Conferencia sobre los espacios otros”, allí donde comienza a germinar el concepto sobre lo heterotópico:

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje (s/p).

El retorno del espacio cuestiona la tesis del primado del tiempo. Como acabamos de suscribir en la cita a Foucault: si el siglo XIX estuvo obsesionado con la historia, ahora pasamos a un momento donde lo simultáneo, la yuxtaposición y lo próximo/lo lejano operan como categorías fundamentales.

Las heterotopías condensan y explican algunos espacios urbanos difíciles de clasificar. Son espacios alternativos a los oficiales y marcan un desvío respecto a estos. Para Foucault la ciudad es un espacio exterior que excede la clausura de lo íntimo, esto es, aquel ámbito heterogéneo que nos arrastra hacia fuera de nosotros mismos; quizás precisamente por ello resulta tan perturbador bajo el punto de vista de la protagonista de *La azotea*, quien toma la opción de aislarse de los otros, porque no quiere salir de sí, del círculo de lo inmediato y lo familiar, más aun, se siente amenazada por todo aquello que es ajeno a su zona de confort. De tal modo, surgen ámbitos que establecen relaciones de suspensión, compensación o inversión con respecto a la ciudad normal. Se trata de lugares otros que, precisamente por su otredad, estarían marcados por la desviación, es decir; son “lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto a la media de la norma exigida” (Foucault, *El cuerpo utópico* 23). Las heterotopías serán, en ese sentido, contra-emplazamientos reales. Se oponen a los espacios oficiales homocéntricos, pero existen en el sintagma concreto de la ciudad.

En cambio, las utopías, ya sea por un proceso de perfeccionamiento de un mundo idealizado o de degradación y disfuncionalidad, es decir, próximo a lo distópico, se dan a nivel paradigmático: no remiten a un lugar real. Habitan el terreno de lo posible o incluso de lo fantástico. La traducción correcta de “utopía” sería: “el buen lugar que no existe”. La convergencia del *ou* y del *eu* cataliza la doble faz de posible intención de Tomás Moro al concebir este concepto: *ou* de negación y *eu* de felicidad. Este sitio ideal prácticamente se queda en la letra, en la idea casi edénica de habitar un mejor lugar, pero no se trata de un proyecto que pueda hallar un asidero en la realidad. Como indica Bermudo: “una utopía primeramente se *sueña*, algunas veces se *escribe*, pocas veces se *diseña* y casi nunca se *construye*” (*Viaje por Icaria* 15; cursivas del original).

Cuando ese plan, surgido a partir de una actividad esencialmente política, con el fin de transformar el orden social, se distorsiona y hace pagar un costo demasiado alto a sus integrantes se transforma en una distopía. Es por eso que, nos dice Sanfélix Vidarte (2015), muchas de las civilizaciones del porvenir presentadas por la distopía estándar de la modernidad son en realidad calcos exactos de las sociedades prototípicas de la utopía: fuertemente estatistas, colectivistas, uniformizadas, reguladas, eugenésicas, estáticas, teocéntricas y urbanas. Es cuando la idea higiénica e ideal pasa a realizarse que la utopía no puede devenir si no distopía. Luego, la crisis de la utopía y el consiguiente auge de la distopía tienen como condición de posibilidad la crisis de la fe en el progreso suscitada por los grandes desastres acontecidos en el siglo XX. La utopía del siglo XX es fundamentalmente negativa, una contra-utopía o definitivamente una distopía. La distopía deduce un mundo de pesadillas a partir de la extrapolación de realidades presentes. Es una denuncia a los posibles desarrollos perniciosos de la sociedad actual. El reverso realista de todo este juego son las heterotopías, o quizás la salida posmoderna que, a tientas, quienes no encajan en los espacios habituales de la ciudad deben erigirse.

En *La azotea*, contraviniendo los designios foucaultianos sobre la época actual, la heterotopía se construye a partir de una división espacial, edificada gracias al encierro, pero también temporal en la medida que hay un antes y un después en la vida de Clara: “Después vino el accidente, yo me mudé con papá y poco a

poco fui abandonando todo lo que me unía a mi vida anterior” (Trías 29).

4. El infierno son los otros

Lo exterior y las personas que habitan la ciudad aparecen como una amenaza: “El mundo es malo. Las calles son peligrosas y no se puede confiar en la gente” (Trías 56). El otro aparece como amenaza capaz de resquebrajar el equilibrio del encierro:

Por momentos me parece oír ruidos en la escalera. Difícil estar segura porque el silencio es tal que hasta tiene sus propios sonidos. Es cómico cómo al final ellos lograron invadirme: de adentro hacia afuera, instalando la duda como quien planta una hierba mala. Lo que me tranquiliza es saber que no van a poder llevarse nada de lo que fue mío. Sólo van a encontrar un ropero con los trapos viejos de Julia, unos muebles sin valor, y a mí, que estoy igual que esta casa: llena de cosas muertas (Trías 81).

Clara cree que ellos, los otros, pertenecen a una secta. El infierno son los otros, nos dice Sartre, y eso parece ser efectivamente así, como en *A puertas cerradas* (1944), tal cual se encuentran los personajes de *La azotea*, enclaustrados. Clara teme que Carmen forme parte de este grupo, pese a que ella la ayuda con las contracciones antes de que nazca Flor. Se reúnen en un lugar llamado La Carpa y hablan en su idioma sobre recetas medicinales. Es interesante lo que hace Trías en este punto, pues propone una nueva inversión —además de la normativa, la discursiva y la productiva—: la relación de minoría con la otredad extranjera. En definitiva, Clara se considera a sí misma más extranjera que los otros, los inmigrantes que viven en su país: “ellos eran muchos, nosotros sólo tres” (30).

Es frente a dicha amenaza externa que el pequeño departamento aparece como un refugio que viene a invertir el estado de cosas de la ciudad habitual, es decir, se erige como una heterotopía. Desde la poética del espacio propuesta por Bachelard, aparece además como un nuevo orden con su propia verticalidad:

La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad [...] La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y la guardilla. Las marcas de

dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación (*La poética del espacio* 48).

Dentro del apartamento existe una disposición donde Clara articula la relación entre las partes para proteger la economía doméstica de las inclemencias del entorno. Para Forné (2013), el espacio cerrado marca en la obra la automarginación propia de la época de crisis en Uruguay de fines de siglo. La realidad que rodea a los personajes de *La azotea* se condice con aquel período: escasez, abandono y las miradas descalificadoras de los otros.

5. Dialéctica con el entorno: los límites de la norma

En cuanto a lo heterotópico, el departamento se convierte en un minúsculo dispositivo disciplinario. Para Foucault (2000), los aparatos del Estado ejercen control y poder sobre los individuos y las sociedades por medio de sus dispositivos disciplinarios. Asimismo, dentro de esta micropolítica que configura Clara junto a su padre e hija, existe también una normativa que invierte la externa y, en tal sentido, se aproxima a la anormalidad (Foucault, *Los anormales*). De esta forma, es una disciplina alternativa. Si la norma estructura tres pensamientos normativos, ellos aparecen aquí invertidos proponiendo un espacio otro. En primer lugar, el pensamiento jurídico distingue lo lícito de lo ilícito y así es como el derecho diferencia lo permitido de lo prohibido; aspecto que es distorsionado en *La azotea* por medio de una disposición familiar que bordea lo incestuoso. El anormal aparece aquí como un correccionario que altera a la familia misma en el ejercicio de su poder interno o la gestión de la economía, o bien, en su relación con las instituciones que lindan con ella o la apoyan. Por ejemplo, respecto a los vecinos del edificio y la policía. En segundo lugar, el pensamiento médico distingue lo normal de lo anormal y, a partir de acá, en cuanto se desconoce quién es el padre de Flor, ella podría emerger como una figura monstruosa donde se combina lo imposible con lo prohibido. En tercer lugar, el pensamiento económico mide a las personas en función de su eficacia de producción, un estándar que por cierto ninguno de los personajes de la novela de Trías logra cumplir.

En esta dialéctica entre el departamento y el mundo de afuera, la azotea funciona como frontera, como espacio liminar. Para Bachelard, se trata de una dialéctica que “se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras” (254). Es aquí donde la protagonista-narradora encuentra “un lugar de descanso, un enclave utópico, que ofrece una salida cuando la reposición de la utopía paterna finalmente fracasa con la muerte del padre” (Forné 230). Ahora bien, dicha utopía es distorsionada y, como ya sabemos, se corresponde con lo heterotópico. Con todo, sí logra perfilarse como un refugio: “Mi lugar, mi guarida. Desde arriba la gente se veía tan chica. Que ya no resultaba una amenaza. Las mismas viejas del almacén no eran nada vistas desde la azotea, y el aire corría limpio, sin los malos olores de la calle ni los gases de los autos” (Trías 73). Pese a lo anterior, es también un lugar que la tienta a la muerte y, en ese sentido, puede convertirse en la heterotopía por antonomasia, allí donde se ubica la otredad de la vida, el misterio del ser, y se posiciona la fuerza de lo tanático:

El pretil no tenía baranda. Me acerqué casi hasta el borde, pero mantuve el cuerpo más atrás que la cabeza. Calculé los metros que me separaban de la vereda y sentí el impulso de saltar. Imaginé que saltaba y que caía intacta; imaginé que daba un salto larguísimo y que cruzaba hasta el techo de la iglesia. Tuve que alejarme del borde no por vértigo, sino por miedo a ese deseo ridículo que podía volverse incontrolable (Trías 73).

Es quizás esa pequeña posibilidad de liberación que sugiere la muerte la que le provoca un vicio del lugar a Clara. Con el fin de huir a allí, se inventaba cualquier excusa para estar sola y poder subir a esa parte alta del ser vertical de la casa, donde se produce una fricción con todo ese mundo de allí afuera, como la guardilla de Bachelard: “No iba a ningún lado, en realidad, sólo me sentaba en el living, cerraba los ojos y pensaba en la azotea, reconstruía el paisaje en el recuerdo como quien pega un jarrón destrozado” (*La poética del espacio* 99). Más aun, desde la perspectiva de la protagonista, querer escapar a la azotea es casi una traición hacia esa configuración de afectos que ella misma ideó: “Los primeros meses subí sola. Lo hacía casi con miedo de que papá se enterara, como si al salir a la azotea lo estuviera traicionando” (Trías 74).

6. Conclusiones: la destrucción de un orden o el apocalipsis de la familia

En un momento, el departamento en tanto artificio del encierro llega incluso a convertirse en un organismo vivo y es un personaje más dentro del triángulo familiar. Así parece insinuarlo Clara: “saqué una pila de frazadas gruesas y cubrí las ventanas. Tapé la ranura bajo la puerta con un perro salchicha, un cilindro de tela relleno de arena. A la cerradura le puse papel higiénico, igual que a la mirilla. Recién ahí me sentí a salvo” (Trías 116). Luego de crear este engendro decide cambiar las frazadas por sábanas cuando empieza a hacer mucho calor: “La casa queda, entonces, poseída por los espíritus de las sábanas. Era hermoso, sobre todo cuando las sábanas se inflaban como pulmones llenos de aire” (116). Lo anterior se condice con el deseo de la protagonista de apresar, de canibalizar al otro: un impulso devorador que es traspasado al espacio³. Cuando nace Flor, Clara siente que pierde algo que amenaza su necesidad de apresar y retener, de no dejar ir. “Yo me sentí hueca, como si mis tripas se hubieran apretado para hacerle lugar a lo que había salido y ya no pudieran volver a su lugar” (60). Ese deseo posesivo se sitúa por encima de los cuidados y el bienestar que una madre debe propinarle a un hijo: “El llanto [de Flor] no paraba. No sé si la estaba lastimando: sólo quería metérmela en la panza y que no volviera a salir más, nunca más” (112). El impulso de muerte aparece por sobre el vital.

La heterotopía en cuanto inversión de la norma encuentra su realización más radical al pretender transformarse en el lugar de la muerte. Los personajes ya se encontraban en un estado fantasmático: “Nadie va a venir”, decía el papá, “estamos enterrados

³ Para Jáuregui (2008), la imagen del canibal es un signo de la anomalía y alteridad de América Latina. En su amplia revisión, que va desde las retóricas de la colonialidad hasta expresiones postmodernas de antropofagia cultural y consumo, el Premio Casa de las Américas postula que el canibalismo no solo ha sido un reducto generador de alteridad(es), sino también un tropo cultural de reconocimiento e identidad. La narradora de *La Azotea* es devorada por un espacio donde, a su vez, puede reconocerse y encontrarse, por tanto, se aferra a ello y pretende atraparlo como introyectándolo en sí misma. Es lo que le pasa con el lugar, con su hija Flor y con el recuerdo de la mujer de su padre, a quien de cierta forma intenta emular al momento que se va a vivir con él luego de la muerte de esta.

vivos” (Trías 90). En efecto, él no le tenía miedo a la muerte y quería partir como ya lo había hecho Julia: “No hay que tenerle miedo a esas cosas’, me decía. Y esas cosas eran la muerte y el infierno, los miedos de Julia”. La monstruosidad de Clara llega a su punto álgido con el filicidio. Mata a su hija ahogándola con las mismas frazadas que cubrían las ventanas y así es como transfiere también al espacio la responsabilidad del homicidio: “Sin papá, sólo quedaba volar o morir, como el enjambre sin la abeja reina” (145) / “Flor era un nexo, pensé. Sin nada que unir, ¿qué razón de existir tenía ella? Y, ¿yo? ¿De qué servía yo de ahora en más? [...] Pobrecita, un nexo sin sentido, una cuerda que no ata nada” (146). La autodestrucción aparece como una victoria frente a los otros desde una lógica suicida: “No se imaginan que me he fabricado la única victoria posible. No saben que de nosotros ya no queda nada” (149), nos dice Clara al final del libro.

Dentro de esta lógica de la muerte, la vida tiende a ser animalizada y la dignidad humana es puesta al mismo nivel que la de los animales, cuestión que puede apreciarse en la animalización de la vida y de la muerte por medio de la figura del padre y el pájaro, quienes mueren juntos:

Fui hasta la jaula y empujé para despertar el canario. Siempre que le sacudía la jaula, el pájaro sacaba la cabeza del pecho y agitaba las alas asustado. A papá no le gustaba que hiciera eso, e incluso si estaba dormido, se despertaba y me decía algo. Pero esta vez no se despertó y el pájaro tampoco, la jaula se balanceó en el aire y apenas hizo el ruido de las hamacas en el parque. Fijé la vista en la oscuridad: no estaba parado en el palito de siempre. Caído boca arriba, con las patas duras y semiextendidas, estaba muerto. Un animal disecado. La vida de papá y la del pájaro fueron vidas sincronizadas. Creí que lograría evitar el tema del pájaro y la sincronización, pero me equivoqué (Trías 135).

La casa es atravesada por el simbolismo de un pájaro: “Era muy simple: la ausencia del canario había quebrado la rutina. Es cómico y terrible vivir dominado por un canario. Pero puede ser muy real, más real que todo lo demás. De pronto el pájaro se muere y el círculo vital de la casa también se rompe” (141). Al morir el padre y el canario (simbiosis metonímica del padre), Clara decide cancelar el futuro ahogando a la hija Flor con su propio cuerpo. Para Forné, el infanticidio surge como liberación de una peste social: “Si bien el final es acarreado por la muerte tanto

del padre como de la hija, víctimas del encierro y la visión apocalíptica de la protagonista-narradora, este mismo final también se representa como una salida y una liberación de las obligaciones sociales” (“Estremecimientos distópicos...” 226-227). Es quizás el modo más radical de invertir el orden existente fuera, de revelarse frente a todo lo establecido. El relato comienza con “la hora en que todo terminó” y, entonces, circularmente cierra con este apocalipsis doméstico y familiar que viene a cuestionar el *statu quo*. Es una de esas madres-Medeas que se oponen a lo estipulado, al orden encarnado por Jasón. Situada fuera de lo masculino y de la polis, se ubica en un domus distorsionado, levantándose como símbolo de la alteridad (en su posición heterotópica), lo extraño y lo imprevisible.

Bibliografía

Ruiz, Rafael. “Fernanda Trías, cómo destruir lo que más quieres por los miedos”. *El Asombrario*. 19 de noviembre del 2018. Recuperado de [https://elasombrario.com/fernanda-trias-destruir-quiere-miedos/](https://elasombrario.com/fernanda-trias-destruir-quieres-miedos/) (14/01/2018).

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 1957. Trad. Ernestina de Champourgin. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bermudo, José Manuel. “El proyecto icariano”. Introducción a Cabet, Étienne. *Viaje por Icaria*. Barcelona, Orbis, 1985.

Foucault, Michel. “De los espacios otros”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. París, Francia, 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (oct. 1984). Trads. Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

Foucault, Michel. *Defender la sociedad (curso del Collègue de France del 75-76)*. 1997. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Foucault, Michel. *Los anormales (curso del Collègue de France del 74-75)*. 1999. Trad. Horacio Pons. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. 1996. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

Forné, Anna. “Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 11, n.º1, 2013, pp. 219-233.

Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Ensayos de Teoría Cultural. Madrid, Iberoamericana, 2008.

Levrero, Mario. *La novela luminosa*. 2005. Barcelona, Mondadori, 2008.

Litvan, Valentina y Javier Uriarte. “Raros uruguayos, nuevas miradas”, *Cahiers de LI.RI.CO*, vol. 5, 2010, pp. 11-14.

Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. 1939. Buenos Aires, Ed. Punto de Lectura, 2007.

Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. 1950. Buenos Aires, Sudamericana, 1958.

Sanfélix Vidarte, Vicente. *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos*. Tesis Doctoral. Universitat de València | Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació Departament de Filosofia | Àrea d'Estètica i Teoria de les Arts València, 2015.

Silva Olazábal, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Santiago de Chile, Lolita Editores, 2012.

Theunissen, Michel. *El otro. Estudios sobre la ontología social contemporánea*. 1965. Trad. Guy Georges Voet de Keyser. México, D.F, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Trías, Fernanda. *La azotea*. 2001. Caracas, Ediciones Puntocero, 2010.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 10 de junio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 47-63. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.9254>