



EL HAMBRE COMO SÍNTOMA DE LA ENFERMEDAD SOCIAL EN *MUGRE ROSA* DE FERNANDA TRÍAS

Hunger as a Symptom of Social Disease in Mugre Rosa by Fernanda Trías

LINA BARRERO BERNAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE (CHILE)

LMBARRER@UC.CL

ORCID: 0000-0002-1044-812X

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.927>
vol. 27 | diciembre 2022 | 14-26

Recibido: 14/07/2022 | Aceptado: 01/09/2022

Resumen:

Mugre Rosa de Fernanda Trías narra la historia de una mujer que debe enfrentarse a la destrucción de todo lo conocido ante la irrupción de una epidemia contemporánea. Es, en ese sentido, una novela distópica que pronostica el fin de la ciudad moderna por cuenta del sobre consumo. Las oleadas de una gran bruma tóxica dejan al descubierto la fragilidad de una sociedad en la que no existe la noción de comunidad. En el centro de la crisis sanitaria está el hambre como manifestación del vacío en tanto revés de la promesa neoliberal.

Palabras clave:

Epidemia, distopía, ruina, hambre, enfermedad

Abstract:



Mugre Rosa by Fernanda Trías tells the story of a woman who must face the destruction of everything known before the outbreak of a contemporary epidemic. Thus, it is a dystopian novel that predicts the end of the modern city due to overconsumption. The waves of a great toxic mist expose a fragile society in which the community does not exist. Hunger appears at the middle of the health crisis as a manifestation of emptiness. It is the reverse of the neoliberal promise.

Keywords:

Epidemic, Dystopia, Ruin, Hunger, Disease

Introducción

En 2019 Fernanda Trías termina de escribir *Mugre Rosa* (2020), una novela sobre la plaga de nuestro tiempo, el deterioro ambiental. El escenario es la ciudad de Montevideo azotada por una oleada de bruma tóxica que llega desde el puerto. La narradora protagonista es una mujer que pasa largos períodos encerrada en su departamento cuidando de Mauro, un niño con un raro síndrome alimenticio que le propicia un apetito voraz, y viendo la catástrofe televisada. Se trata de una narradora que despliega su subjetividad en medio del encierro, creando una atmósfera que nos remonta a la primera novela de Trías, *La azotea*, publicada casi veinte años atrás (2001), en la que elabora un mundo desde la incertidumbre de la claustrofobia y explora el entramado de los vínculos familiares en una situación de encierro doméstico. Por su parte, el escenario urbano de *Mugre Rosa* emparenta con la cartografía que hace la autora de la ciudad de Buenos Aires en *La ciudad invencible* (2014), una ciudad mediada por los afectos, la urbe como una entidad monstruosa, por fascinante y abrumadora, que la protagonista recorre desde la mirada de una extranjera. La ciudad distópica de *Mugre Rosa* es también una presencia amenazante que condiciona la temporalidad del relato, pero al contrario de la ciudad invencible y pese al caos, es un lugar que le es familiar, que se siente propio. Por momentos, cuando la contaminación se aquieta, la novela nos entrega fragmentos de la ciudad, visiones de una caminante que conoce los atajos, explora calles conocidas en busca de comida y logra esquivar la peste cuando sale a visitar a sus cercanos. Un escenario distópico de confinamientos, mascarillas y servicios de salud colapsados que se hizo real en el año de publicación de la novela. Pero más allá de la lectura premonitoria que apresuradamente se pudiese hacer de esta fatal coincidencia, la peste descrita no es exactamente una anticipación de la pandemia. Es más bien una lectura de época. El origen de la crisis sanitaria actual y la plaga tóxica descrita en la ficción de Trías evidencian el desequilibrio de la relación entre los seres humanos y las demás especies:

Un día aparecieron los peces; ese fue el comienzo. Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o de fragmentos de vidrio. Brillaba, con destellos que herían los ojos. El ministerio mandó a los trabajadores de la basura a limpiar las playas. Los peces ni siquiera aleteaban, estaban tiesos desde hacía rato, incluso antes de que el agua los expulsara. [...] Después llegó el ejército; envolvieron los pescados en grandes redes y subieron los costales al camión. Se los llevaron. No dijeron adónde. (Trías, 2020: 45)

La enfermedad, entendida como manifestación física y a la vez simbólica de las particularidades de una época, es un motivo literario que nos da cuenta de la forma en que se construyen las subjetividades según un contexto determinado. Desde la romantización de la melancolía o la tuberculosis decimonónica a la proliferación de textos autobiográficos sobre enfermedades contemporáneas como el cáncer o crónicas sobre la pandemia del VIH, la literatura nos permite acercarnos no solo a la experiencia de la enfermedad sino también a las crisis que las enfermedades manifiestan. Es lo que Jochen Hörisch denomina *la propensión patognóstica* de la literatura:

El discurso literario trasciende las épocas, o sea, es básicamente, o casi en su totalidad, un discurso perturbado, enfermo y pato-lógico. Es que lleva la impronta de una lógica de la afección debida a la posibilidad de semánticas y somáticas perturbadas que hace a este discurso propenso a la tematización de enfermedades/épocas. [...] Las enfermedades brindan algo para detectar, por cierto que las enfermedades tienen conocimientos: las enfermedades son conocimientos. La lógica de la enfermedad (patología) y la lógica de los conocimientos (gnoseología) se corresponden entre sí. (2006: 52-53)

Es decir que además de poder mirar una enfermedad de cerca, a través del discurso literario accedemos al conocimiento sobre una época que nos entregan las enfermedades. Se trata de un conocimiento de lo

particular, el padecimiento de una enfermedad específica, que a la vez nos sitúa en el contexto en el que la enfermedad sucede, se nombra y tiene efectos. A través de los relatos de enfermedad no solo nos acercamos a comprender su especificidad, sino que también podemos hacer una lectura del medio social.

Si pensamos en la enfermedad como un constructo cultural, pues más allá del fenómeno biológico es desde la cultura que la relevamos y nominamos, cabe preguntarnos qué tipo de saber nos entrega la enfermedad sobre nuestra propia noción de comunidad. En palabras de Hörisch, el cuestionamiento de fondo sería “[p]or qué una determinada enfermedad se percibe públicamente, independientemente de la prevalencia, como enfermedad de época y se la tematiza en los medios masivos y la literatura” (56).

La peste que hostiga la ciudad portuaria en forma de bruma rosa es una confrontación que, en forma de vendaval, amenaza con derribar las estructuras materiales de la urbe. Si bien el texto no explicita su origen, dada su toxicidad y su color artificial, se infiere que es un producto de la sobreexplotación industrial. La niebla es rojiza como la mugre rosa de los embutidos de subproductos cárnicos con los que se alimentan sus habitantes y que es incluso uno de los últimos sustentos que logran comer cuando se desata la hambruna:

A veces me llevaba a recorrer la fábrica y hasta hoy recuerdo el olor rancio a gelatina de carne y a tierra enmohecida. Le llamaban Mugre Rosa y olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño. [...] Un alimento seguro, completo y nutritivo —dijo el hombre en la tele. Simplemente otra forma de aprovechamiento. Una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y las centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal. No había por qué desperdiciar nada. (Trías, 2020: 49)

La mugre rosa es saturación, explosión de toxicidad, producto del exceso. Es el residuo de una sociedad industrial en colapso. La novela se ubica en un lugar crítico específico respecto a los modos de producción y consumo contemporáneos, característica propia de las ficciones distópicas. Tal como afirma Gabriel Saldías, “El origen de la distopía reposa en su cualidad fundamental de ser una expresión literaria reactiva y consciente tanto de su contexto como de su calidad de producto cultural” (2015: 38).

Y es desde esa misma conciencia y diálogo con su tiempo que el relato distópico formula la posibilidad de subvertir el modelo de sociedad a partir de un “especulativo futuro ficcional en donde el fracaso ya ha acontecido” (Saldías, 2015: 38). El exceso y el hambre constituyen dos polos semánticos de la novela que se materializan como síntomas de un modelo autodestructivo en sus dinámicas de producción y consumo. La novela materializa lo peor del proyecto neoliberal a través del repertorio del padecimiento corporal; es decir, se sitúa en una zona límite de la experiencia humana para reflejar la enfermedad social del sobreconsumo.

Ante el fracaso del modelo del exceso, nos enfrentamos a su opuesto: la experiencia de la miseria. El hambre se constituye entonces como elemento sintomático que a lo largo del relato se manifiesta en el cuerpo de los personajes, indicio de una vitalidad en crisis. La carencia, que se agudiza con el transcurso de la epidemia, pone en el centro a los cuerpos de los personajes aquejados por la escasez de alimentos.

La sociedad contaminada

Para responder a la pregunta sobre el conocimiento específico que nos entrega esta peste, debemos analizar qué tipo de enfermedad es. En primer lugar, estamos frente a un mal causado por la

contaminación ambiental, una infección que se transmite por el aire, que mata a los peces y llega desde el puerto a las casas y edificios, colándose por las ventanas. Cuando viene la bruma rojiza suenan alarmas y todos corren a encerrarse en sus casas. Se trata pues de un mal aéreo que envuelve, que persigue, que puede llegar a cualquiera que se vea expuesto. Por otra parte, es una enfermedad que ataca la piel, comienza con síntomas de gripe y termina descamando capas hasta dejar a la persona en carne viva.

Visto así, este mal se manifiesta como una alteración del elemento vital esencial, el oxígeno presente en aire y agua, que resquebraja todo orden social y espacial. Es una presencia desmesurada e incontenible, pero proporcional al consumo descomunal de recursos en que se sostiene la vida urbana. La mugre rosa quiebra no solo el funcionamiento pragmático, sino que destruye para siempre el grupo social mediante la segregación y expulsión de sus habitantes.

Si bien la enfermedad entendida como un mal de época apela a un proceso de identificación y con ello a la creación de una comunidad de enfermos o potenciales enfermos, la peste también potencia las diferencias estructurales de dicha comunidad. Es la paradoja expuesta por Roberto Espósito entre la noción de comunidad y la inmunidad. La inmunidad es una condición de privilegio en la medida en que libera a los individuos de la responsabilidad con la comunidad. Pero a su vez toda comunidad implica un límite, un cerco de protección, es decir, una definición inmunitaria. Si lo común es la vulnerabilidad frente al contagio, la búsqueda individual de inmunidad —o escape a la enfermedad— determinará los quiebres y redefiniciones de la comunidad.¹

La primera escisión es la huida aquellos con más recursos logran salir de la ciudad puerto y establecerse en el interior del país. El territorio se divide entre quienes están expuestos y quienes conquistan los nuevos espacios inmunes. La peste determina nuevas categorías sociales en función a las posibilidades de inmunización: “En un solo momento el paisaje se transformaba: la alarma rugía ensordecedora, se veían manos emerger de los edificios y cerrar rápido las ventanas, los pescadores levantaban campamento. Los de adentro miraban el fenómeno por televisión, veían subir las cifras de enfermos y temían que toda esa gente se mudara algún día a sus ciudades limpias y seguras” (2020: 30). Se quedan los que no pueden irse, los que no tienen a dónde ir y los que no quieren irse:

Durante dos días y sus noches evacuaron a la gente. Nadie habría pensado que quedarán tantos. Las imágenes no mostraban a los que se resistían, pero yo podía imaginar lo que pasaba con ellos, cómo los arrastraban, arrancándoles la ropa, cómo los subían esposados a camiones herméticos. Solo una vez mostraron la barricada en Barrio Alto, que se resolvió sin mayores incidentes. Nada de proyectiles o granadas artesanales, solo un grupo de vecinos demasiado débiles y flacos detrás de unas chapas de metal corrugado. (266)

Aquellos que se resisten se convierten en cuerpos residuales, anormales. La construcción de un espacio nuevo, cercado, limpio es un acto fundacional que deja en evidencia la paradoja de la biopolítica expuesta por Michel Foucault en la máxima gubernamental de “hacer vivir, dejar morir”. La definición inmunológica implica un mecanismo de selección que diferencia los cuerpos. Propicia la segregación de

¹ Espósito define a la comunidad y a la inmunidad en función al colectivo; la comunidad es lo que es común y une al *munus* y la inmunidad es una condición necesaria para su supervivencia. En este sentido, el autor apunta a los procesos de inmunización colectiva, advirtiendo siempre sobre los peligros del “exceso inmunitario” que amenazan con destruir lo común. En el caso de la novela nos encontramos justamente con un ejemplo de disolución de la comunidad en que sus miembros progresivamente escapan en función de sus posibilidades.

quienes no entran en la definición de estos cuerpos exentos, libres del tributo común, que en este caso es la epidemia.

Los primeros que se salvan de la rápida propagación del mal son quienes tienen los medios materiales para hacerlo: un lugar a donde llegar, transporte y dinero para subsistir. Se comprueba de este modo el dispositivo de exclusión inmunitario. Y así, progresivamente, a medida que avanza y empeora la peste, van saliendo como pueden las capas restantes, de formas cada vez más abruptas y forzadas. Al final van quedando los otros; los que ya estuvieron expuestos a la nube tóxica y permanecen aislados con su piel lacerada; los que no tienen el sustento para irse; y los que no quieren abandonar el mundo que les pertenece.

El transcurso de la epidemia es un suceso de huidas y pérdidas tras las cuales la protagonista va quedando sola. La mujer se resiste a salir de la ciudad y permanece allí cuando no queda casi nadie en las calles y ha perdido contacto con sus más cercanos. Al aparecer la neblina tóxica el tiempo parece precipitarse hacia el fin, asomarse al vacío y la ciudad rápidamente se convierte en una ruina. Allí, frente al derrumbe, afloran las memorias infantiles de la narradora quien indaga en sus vínculos más significativos: Max (su ex pareja) y su madre.

Las circunstancias materiales de la epidemia que acecha motivan una marcada escisión entre el mundo externo, peligroso y contaminado, y el interno, el espacio de la casa, la reclusión, la soledad, el letargo. La enfermedad reordena de este modo no solo el espacio sino también las condiciones de uso de este. La calle se convierte en un lugar deshabitado al que se acude solamente cuando es necesario para asegurar la supervivencia. En este sentido, el espacio privado se reafirma como refugio de un modo dramático. La casa-hogar se convierte en guarida, un lugar desde el cual la narradora observa y espera.

Si bien la protagonista no llega a contagiarse de la epidemia, es decir, no la experimenta de un modo directo, la enfermedad también cobra protagonismo en su refugio no solo en tanto tema o preocupación sino a través de su trabajo como cuidadora de Mauro, un niño que sufre de una rara enfermedad. Su síndrome, denominado Prader Willi, es un trastorno genético que produce una sensación de hambre permanente y nunca satisfecha. Un apetito brutal que la devora y la obliga a enfocarse en la supervivencia, en contener al niño, resguardarse con él y asegurar el alimento. Durante las temporadas que el niño permanece en su casa, el espacio interior también se ve amenazado por otra forma del exceso. En este caso es el hambre insaciable de Mauro llenándolo todo: su tiempo, su capacidad física y mental, el espacio del encierro.

El tiempo perdido

Junto con el relato de un mundo que se derrumba, nos encontramos con un registro de recuerdos que sobreponen su mirada juvenil al presente incierto. Frente al vacío, la soledad y el encierro, emergen imágenes de un tiempo difuso y emotivo que la protagonista resguarda como bastión último de supervivencia. Es además el tiempo que la conecta con sus más tiernos afectos: Max —entonces también un niño— y Delfa, su cuidadora.

Hay una idealización del pasado que nos permite vislumbrar la raíz utópica que persiste en las distopías. La distopía, al contrario del relato clásico utópico, hace una crítica al presente, se sitúa conscientemente en su tiempo y en su contexto. Pero al igual que la utopía, la distopía configura un

espacio de libertad, propone una posibilidad de subvertir el modelo que ha fracasado, es decir que alberga una esperanza. En palabras de Rusell Jacoby (2005), la distopía constituye la realización de la utopía (8).

La relación con Max traza una línea temporal desde su niñez al presente de la narración. Entonces accedemos al espacio intangible del recuerdo infantil, ese mundo cerrado, sin fisuras que nos revela el deseo de felicidad —impulso utópico— como antecedente o raíz del presente distópico. Max y la protagonista se conocen desde muy temprana edad y entablan una relación que recorre su adolescencia y temprana adultez, pues llegan a vivir juntos y después se separan, pero continúan siendo amigos. Las alusiones o recuerdos de su historia con Max nos acercan a la percepción más emotiva de la protagonista. Es una historia marcada por quiebres que determinan una temporalidad precipitada, de fuertes contrastes:

Me paré a descansar cerca de una galería de eternas luces fluorescentes, donde alguna vez durante mi adolescencia hubo una oficina de correos. Desde ahí despachaba largas cartas a Max, llenas de detalles sobre mi mundo interior, y también recibía sus respuestas en una casilla que tenía mi madre [...]. A veces no sabía si una conversación con Max había ocurrido de verdad o si era un diálogo incesante, una respuesta mental. Me sentía bien yendo a esa oficina siniestra porque acentuaba la sensación de que Max y yo pertenecíamos a una región infranqueable, blindada a la fealdad y a la miseria que nos rodeaba. Fue la mejor época. Yo aún tenía un mundo interior y aún creía que contarle era algo valioso. Me asomé a la entrada de la galería, ahora una garganta oscura y hedionda, un enorme basurero sin nada más que rejas y vidrios rotos. (2020: 178)

En medio del colapso, las memorias de su infancia y juventud se presentan como un pasado idealizado. Hay una importante presencia del elemento imaginario y onírico que se interpone con el recuerdo material concreto, con lo cual la narradora evidencia el procedimiento de elaboración del relato sobre el pasado. La idealización del tiempo de juventud se da en relación a lo que se perdió. Como podemos ver en la cita anterior, la protagonista añora el “tener un mundo interior”.

La rememoración del pasado a través de lo inaprehensible es un tema central en la filosofía de Walter Benjamin. El recuerdo se sostiene en un entramado frágil e impreciso: “Benjamin afirma que no se puede acceder al pasado tal y como propiamente ha sido, sino a una imagen de él que es pasajera. Las imágenes dialécticas, los sueños olvidados, los desechos de la sociedad industrial y las ruinas son pistas para acceder a un pasado perdido e inconcluso” (Guillermo Pereyra, 2018: 17).

El pasado que aparece en el relato a través de flashbacks gatillados por las ruinas del presente no es una época enteramente cálida y luminosa. Por el contrario, sus recuerdos dejan ver episodios claros y difusos en los que, no obstante, perdura el vínculo afectivo. Pese a sus múltiples fracturas, el pasado logra llenar de alguna manera el horror al vacío del tiempo de la catástrofe, la desconexión, el no tiempo del presente: “Los días siguieron pasando, entre un apagón y el otro, sin saber nada de mi madre. No me resulta fácil describir el tiempo del encierro, porque si algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto” (Trías, 2020: 105).

La ruina es indicio del derrumbe y a la vez el elemento que abre otros mundos posibles; es el vínculo entre lo que fue y lo que podría ser. La ruina no solo es recuerdo, sino también posibilidad. Para Benjamin, la ruina contiene el potencial de lo simbólico que permite apropiarse del pasado desde la devastación: “Aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es, al tiempo, tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada” (1940: 273).

La persistencia de la protagonista en permanecer en la ciudad hecha ruinas y abrumada por la enfermedad se conecta con la presencia de Max, quien, enfermo, permanece internado en el pabellón de agudos del Clínicas, un hospital de la ciudad a donde llegan quienes no logran escapar a la nube tóxica. La relación con Max es el vínculo con un pasado que intenta recuperar desde su memoria emotiva, pero que por momentos parece abrumarla. Una presencia de la que no logra escapar: “A veces me imaginaba tomando un ómnibus nocturno, un cochecama que me permitiría cerrar los ojos y despertar en otra tierra. A veces me imaginaba cavando un túnel largo y profundo que me sacaría del país. Pero todas las rutas de escape me devolvían a Max; como esas orejas de las grandes autopistas que te escupen al mismo lugar del que saliste” (Trías, 2020: 119).

La narradora permanece sujeta a la ruina —la ciudad caída, el cuerpo enfermo de Max— en un acto de insistencia que es a su vez una afirmación de su lugar existencial. Se resiste a abandonar el puerto para irse a fundar el nuevo mundo al interior. Se queda del lado de la destrucción y de la historia, de lo que fue aun sabiendo que nunca volverá. Tal como el ángel de la historia de Benjamin, la protagonista se paraliza frente a la visión del gran cúmulo de escombros mientras aire tóxico amenaza con la destrucción absoluta.

En ese acto de quedarse hay una disolución del tiempo. Pese a la precipitación marcada por la catástrofe, ella se sitúa en un presente que le permite ver el futuro sin desconectarla por completo de su pasado, los recuerdos, quizás el único resguardo que permanece. Frente a la avalancha apocalíptica que amenaza con arrasarlo todo, la narradora contempla un tiempo cíclico que es a su vez refugio y condena:

Si conozco el futuro es porque no puedo parar de repetirlo. Saldré otra vez del Clínicas con la tarjeta verde en la mano, creyendo que me alejo definitivamente de Max. [...] Mi línea recta se enreda, siento que me falla el trazo, y el dibujo es ahora mismo una cuerda que yo misma me ato al cuello. El pasado, el presente y el futuro, todo revuelto en la misma máquina apachurradora de la memoria, en la misma batea desinfectante. (Trías, 2020: 170)

Así como las fronteras temporales parecen confundirse en este tiempo circular, la materialidad del mundo que se derrumba también se difumina y, con ella, el lenguaje. El relato de lo concreto aparece interrumpido por lo intangible: recuerdos, proyecciones, sueños: “¿Cuándo fue la última vez que vi a Delfa? En sueños, hace poco. Pero en la realidad, ¿cuándo?” (170).

Las ruinas son también el sustrato de imágenes y sensaciones que la acompañan. Hay una presencia fantasmagórica que aparece a modo de epígrafes entre un capítulo y otro: “¿Y qué pasa si me voy?/ ¿Qué pasa si te vas?/ ¿Esa es una respuesta o es otro de tus *koan*?/ ¿Me estás pidiendo permiso?/ No./ Entonces qué./ El otro día te vi./ ¿Dónde? /En un sueño (63)”. Son fragmentos que determinan el ritmo y el cuerpo del relato, abriéndolo al registro poético, a la densidad del lenguaje, a la sugestión. Son textos herméticos que parecieran entregar indicios de lo no dicho, lo no evidente, que apuntan a la presencia del lenguaje, al presente, a las posibilidades del texto más allá de lo narrativo.

Siguiendo a Didi-Huberman, la imagen en el centro del torbellino de la historia es el fenómeno que reúne y a la vez hace explotar: “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra – pero por muy poco tiempo– el material del que está hecho. La imagen no es imitación de las cosas sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (2008: 149). Estas visiones o apariciones poéticas nos traen al presente del texto en tanto imágenes dialécticas del ahora, del instante en que surge o se revela lo que subyace.

Hacia el vacío

Si bien la posibilidad de mantener el contacto con Max es uno de los determinantes para continuar en la ciudad, su relación está marcada por la ambivalencia, atravesada por silencios, vacíos y rupturas: “Una vez mi madre me dijo que Max no me había dado nada, excepto la continuidad de una pérdida. En parte tenía razón, pero la ausencia no era nada, y a veces podía ser mucho. La ausencia era algo lo suficientemente sólido a lo que aferrarse, y hasta era posible construir una vida sobre ese sedimento” (Trías, 2020: 268). Nuevamente nos encontramos frente al dualismo exceso/carencia como ejes por los que transita el relato. En ese caso el hambre toma un cariz emocional que se manifiesta a través del deseo de ser amado, ímpetu que conecta la pérdida amorosa adulta con un vínculo materno filial herido.

A pesar de que es la madre quien le advierte de la ausencia que la relaciona a Max, hay en ella una sensación permanente de abandono que se remonta a su primera infancia. La protagonista tiene recuerdos difusos de su madre, a quien describe como una figura lejana, un cuerpo frío en contraste con la calidez de Delfa, su cuidadora:

Una vez me retó por estar todo el día colgada de sus piernas. No creo que fuera literal. Yo nunca tocaba a Delfa delante de mi madre, pero en cuanto mi madre cerraba la puerta las cosas cambiaban. Cómo me hablaba Delfa, cómo le hablaba yo. Le daba besos en las manos, y las manos me peinaban, gruesas, pesadas, la sensación de ese peso sobre mi cabeza me anclaba al presente. El cuerpo era nuestro secreto. (Trías, 2020: 172)

Frente al vacío que representa la madre, la niña encuentra seguridad en el cuerpo pesado, torpe y tierno de Delfa. La imperiosa necesidad de refugio da cuenta de la inestabilidad con la que percibe el mundo que la rodea: “las manos de Delfa eran otra certeza, igual que los veranos de San Felipe, y no había nada que yo ansiara más que eso, lo predecible de las cosas” (66).

A diferencia del círculo vicioso que la une a Max y del que parece no poder escapar, es ella quien tempranamente rompe con la madre. Se desvincula afectivamente reemplazándola por el cuerpo de su cuidadora: “Por esa época, yo había empezado a llamar a Delfa *mamá*. Lo hacía a espaldas de mi madre, sin inocencia infantil, sabiendo que se trataba de la peor de las traiciones” (67). La relación entre esta madre sustituta se da a espaldas de la madre real, es un amor secreto que la protagonista atesora en su recuerdo como lugar de afecto. La madre, por el contrario, es desplazada incluso de las memorias de la infancia: “Pero nunca se lo dije a mi madre; nunca confesé que no recuerdo ni una sola cosa de esos años en que supuestamente ella fue el centro de mi vida” (129).

A través de postales difusas de Delfa dejando pelos en los rincones de la casa, usando una peluca y ausentándose repentinamente, el relato nos acerca a la pérdida de ese espacio amoroso de la infancia. La enfermedad y muerte de la cuidadora es a su vez el fin del refugio de la niñez y la entrada a una madurez precipitada.

La ruptura de la relación con la cuidadora determina el volverse adulta como una caída al vacío. La pérdida se concreta con la violenta irrupción llevada a cabo por parte de la madre. En lo que parece un intento por recuperar la autoridad, la madre saca abruptamente a la cuidadora de la vida de la hija llegando al punto de prohibirle asistir al funeral de Delfa, es decir, reprimiendo su duelo: “Pero Delfa nunca volvió, y luego no me dejaron ir al entierro y yo estuve días sin hablarle a mi madre, pero también sin llorar” (171). El alejamiento forzado no solo corta de tajo la relación con Delfa, sino que distancia afectivamente a la narradora de su progenitora:

Con los años, mi madre dejó de salir por las noches. Para entonces yo era adolescente y ya no me importaba si llegaba tarde o no. No había encontrado lo que buscaba, la oí decirle a alguna de sus amigas [...], pero nunca entendí si había buscado mal [...] o si lo que buscaba simplemente no existía. [...] De pronto yo me había convertido en el centro de su vida, y nunca supe cómo ni por qué. Sin duda esa decisión no tenía nada que ver conmigo. (108)

Aunque menciona un interés tardío de recuperar el rol materno, nunca se llega a un real acercamiento. La relación de la protagonista adulta con su madre es distante, silente, vacía. Por momentos la visita durante la catástrofe, se preocupa de no perder comunicación con la madre, de llevarle comida, pero no se llega a dar una relación. La narradora se refiere a una tregua más que a un encuentro “la epidemia había tenido el efecto de reconciliarnos” (27).

El quiebre irreparable es la propia infancia perdida y reprimida, y es también la pérdida del centro, de la certeza, de la raíz. Cuando la narradora busca refugio en sus memorias infantiles, se cuele una atmósfera onírica, difusa e inestable. Un no lugar que cobra protagonismo en un presente incierto en el que también se diluye la noción del tiempo. El espacio protegido por el mecanismo selectivo del recuerdo se ve amenazado por la devastación del presente. Cada vez más lejano e inaccesible, el vínculo con la propia historia corre el peligro de desaparecer. La novela introduce así uno de los conflictos contemporáneos centrales de las distopías: la pérdida de la identidad, de la dimensión individual, lo cual implica un proceso de deshumanización.

Enfrentada a un mundo externo que se derrumba y desconectada de Max y de su madre, la protagonista decide quedarse en el presente, aferrándose a lo único real tangible que le pertenece: el espacio cerrado de su departamento y su labor como cuidadora de Mauro. Es decir que, ante el peligro de desaparecer, la narradora opta por resistir ocupando el lugar que ella ha elegido. Las salidas que hace a visitar a Max al hospital o a llevar comida a su madre son cada vez más esporádicas; si bien se preocupa por ellos, su real compromiso es con el niño.

Así y todo, fue un tiempo de calma. Días sin pensar en mi madre ni en Max. La vida enfocada como un embudo en Mauro, en su estómago, en sus quejidos nocturnos. Ahora sentía el cansancio como un absceso, un dolor encapsulado y lleno de pus que no encontraría alivio excepto mediante un tajo. No había espacio para nada más. No había un plan alternativo y una parte de mí imaginó que así sería la nueva vida. ¿Por qué no? Sitiados por las algas, hundidos en un pantano de niebla. (Trías, 2020: 207)

En la cita anterior nos encontramos con una narradora que es consciente de su lugar y su tiempo. Hay un reconocimiento del padecimiento, físico y emocional, y a su vez una voluntad de permanecer allí, pues pese a la turbulencia persiste una esperanza de futuro. Contrario a querer renunciar, escapar o clausurar, el relato propone imaginar —o desear— una nueva vida.

A pesar del dispendioso trabajo como cuidadora, Mauro es la única persona de su presente con quien parece conectar. Más allá de la remuneración que recibe por hacerse cargo del niño, la narradora busca protegerlo de la orfandad emocional, quizá en un acto de reparación de la propia orfandad. Velar por el hambre/saciedad del niño implica el tiempo y la atención de la protagonista, es decir que colma su espacio vacío, su hambre.

Mientras la madre biológica del niño es descrita como una mujer fría y distante, ella muestra un interés genuino por acoger a Mauro. De esta manera reivindica en su propia historia el rol de la cuidadora amorosa —Delfa— en contraste con la dureza de la madre biológica. Estar con el niño implica vivir en

función de una necesidad concreta, de una sensación de estar al límite que no da tregua. La vorágine del hambre desahogada marca el ritmo del tiempo presente, el hambre urgente del niño y el hambre que deja a su paso la peste.

Hacia el final de la novela nos encontramos un escenario apocalíptico en el que la protagonista deambula por la ciudad desolada en busca de alimento. Después de mucho andar, llega a un almacén abandonado al que logra entrar rompiendo los vidrios. Está completamente saqueado, pero en el fondo oscuro encuentra una lata de atún, lo que para ese momento resulta casi un milagro. Es una imagen poderosa que sintetiza la paradoja de nuestro tiempo: la hambruna producida por la sobreexplotación, el hambre como enfermedad de la sociedad voraz.

Mis manos estaban sucias, completamente negras de polvo, pero igual agarré un poco de atún, usé los dedos como pinzas finas y me lo metí en la boca. No me fijé en la fecha de vencimiento de la lata; no me interesaba en lo más mínimo y sé que me lo hubiera comido así estuviera fosilizado. Apreté la lengua contra el paladar hasta que soltó el aceite. [...] El aceite chorreaba entre los dedos y se escurría por la palma hacia la muñeca y dentro de la manga del abrigo [...]. Supuse que también me habría manchado con el tizne de mis dedos y me gustó imaginar algún tipo de pintura ritual, mi propia marca negra y aceitosa como una declaración de guerra. (236)

El gesto guerrero es el de la animalidad expresada como instinto de supervivencia. Un cuerpo vivo que se superpone a las ruinas de los edificios y almacenes, emblemas de la ciudad moderna. Aun cuando la ciudad del exceso se autodestruye en sus desechos tóxicos, persisten indicios de vida: seres deambulantes, cucarachas, algas, nubes, neblina.

La presencia de la narradora junto a algunos pocos sobrevivientes en el lugar de la catástrofe pone en primer plano aquellos “residuos humanos” denominación elegida por Zygmunt Bauman al referirse a aquellos sujetos desechados por el proyecto moderno. Son presencias incómodas que en la novela se hacen centrales al erigirse como la resistencia y con ello evidenciarse como bastiones de la modernidad. La basura como correlato del modelo neoliberal. En palabras de Bauman, “los basureros son los héroes olvidados de la modernidad. Un día sí y otro también vuelven a refrescar y a recalcar la frontera entre normalidad y patología, salud y enfermedad, lo deseable y lo repulsivo” (43).

El escenario distópico en el que la basura y el hambre dejan de ser símbolos residuales de la modernidad para convertirse en los elementos protagonistas en tanto supervivientes es el punto de inflexión antes del cataclismo medioambiental. Frente a un mundo que amenaza con consumirse a sí mismo, nos encontramos con Mauro como símbolo del no futuro: un niño solitario poseedor de un síntoma alimenticio que lo hace insaciable. Mauro manifiesta el hambre como una enfermedad de nuestra época que devela a una sociedad condenada por el consumo: “Con el tiempo empecé a pensar en su síndrome como un impostor que le había tomado el cuerpo. Ni siquiera era un gen que dominaba su hambre, sino la ausencia de uno [...]. ¿Cómo sería sentir hambre constante? Un hambre que avasalla e impide cualquier otro pensamiento. La necesidad vital de apagar la voz, de llenar un vacío incomprendible” (Trías, 2020: 71).

El vacío que es experiencia corporal y por tanto inasible para la narradora se asimila al vacío que inútilmente promete saciar la sobreproducción industrial. La crítica que hace la novela a la brutalidad que implica la fabricación de procesados cárnicos color rosa parece no encontrar otra salida que la destrucción total del proyecto moderno. Cuando la ciudad de los excedentes sobrepasa todos los límites se alza la ciudad en ruinas como única supervivencia posible.

Ante la crisis ambiental, la naturaleza se desborda y arrasa con el artificio urbano, llevándose las formas de la civilización y dejando al descubierto la animalidad del ser humano en estado de supervivencia. La basura evoca una temporalidad irremontable, la del excedente tras la acumulación del capital. La toxicidad que aparece en forma de oleadas termina colmando el mundo de la novela, que no obstante la enfermedad, persiste. El relato construye una nueva realidad en la que después de la devastación sobrevive el ímpetu vital de sus pocos habitantes.

Conclusiones

La crisis de la sociedad del consumo aparece con la destrucción de todo lo consumible. Es el horror al vacío. El derrumbe de la ciudad moderna nos enfrenta no solo a la muerte, entendida como fin de lo que conocemos, sino a la ausencia de futuro, es la caída de la promesa. Con la epidemia se fractura la idea de comunidad y queda al descubierto la fragilidad de sus vínculos, carentes de afectos y sustentados en la ilusión del proyecto de progreso, en el deseo —más que en el sentido— de pertenencia.

La mugre rosa es un síntoma de estridencia y saturación, y a su vez un relato de la enfermedad manifiesta y edulcorada. Ante la peste la comunidad se deslinda entre aquellos que viajan al interior tratando de retener el sueño del capital —refundar, dominar, adquirir un mundo nuevo, limpio, inmune— y quienes se quedan a ver el derrumbe, aferrados al tiempo histórico, que es otra forma de posesión, de pertenencia, otra estrategia de resistencia frente al vacío.

La ruina como monumento nos entrega al instante presente como certeza única. Aun cuando rememora al pasado y condensa el relato histórico, el vestigio cobra sentido en tanto supervivencia. Después de la intoxicación y de las montañas de basura acumulada, está la ciudad en ruinas y en ella la narradora que resiste. No hay un cierre final sino esta insistencia de los restos, tal vez diminutos e insignificantes, pero aún ahí, latencias que sobreviven donde ya no queda nadie. Partículas diminutas que siguen caminando, indicios de un impulso utópico, la persistente búsqueda de la felicidad.

Queda la pregunta por lo que viene después del desastre capitalista. El final de la distopía parece difuminarse y dejarnos de nuevo frente al infinito, a la ley natural, que bien puede ser el fin de nuestra civilización o un nuevo comienzo. *Mugre Rosa* es una novela sobre la emergencia actual que nos enfrenta con la angustia de una existencia amenazada. La pregunta por la condición humana es llevada al límite a través de la exploración de las posibilidades del relato, de la indagación en la espesura de los significantes que como cuerpos gaseosos van cobrando forma al avanzar sin saber hacia dónde van.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, Walter ([1940] 1973) *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Jesús Aguirre (trad). Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter.([1939] 2005) *Parque Central*. Ronald Kay (trad). Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Ante el tiempo*. Oscar Antonio Oviedo (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ESPÓSITO, Roberto (2012), “Inmunidad, comunidad, biopolítica”. Daniel Lesmes (trad.). *Las Torres de Lucca*, n.º 1, pp. 101–114.
- FOUCAULT, Michel (2007), “La gubernamentalidad”. *Ensayos sobre biopolítica*. Ángel Gabilondo (trad.). Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps). Buenos Aires, Paidós.
- HÖRISCH, Jochen (2006), “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura”, en *Literatura, cultura y enfermedad*. Carlos Díaz Rocca (trad.). Wolfgang Bongers y Tania Olbrich (trads.). Buenos Aires, Paidós.
- JACOBY, Russell (2005), *Picture imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian*. New York, Columbia University Press.
- LÓPEZ, Adriana, Isabel Quintana y Valeria Wagner (2018), “Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y El Caribe”, en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 17, pp. 9-13. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.577>>.
- PEREYRA, Guillermo (2018), “El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin”, en *Intersticios sociales*, n.º 16, pp. 07-45. DOI: <<https://doi.org/10.55555/IS.16.160>>.
- SALDÍAS ROSSEL, Gabriel (2015), *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965 – 1975)*. Tesis doctoral para optar al grado de doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Barcelona.
- TRÍAS, Fernanda (2020), *Mugre Rosa*. Bogotá, Literatura Random House.
- TRÍAS, Fernanda ([2001] 2020), *La Azotea*. Santiago, Laurel.
- TRÍAS, Fernanda ([2014] 2022), *La ciudad invencible*. Santiago, Banda Propia.