

NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD: GÉNERO Y VIOLENCIA EN LA LITERATURA DE LA POSDICTADURA URUGUAYA¹

NOTES FOR AN AESTHETICS OF CRUELTY: GENDER AND VIOLENCE IN
URUGUAYAN POST-DICTATORSHIP LITERATURE

NOTAS PARA UMA ESTÉTICA DA CRUELDADE: GÊNERO E VIOLÊNCIA NA
LITERATURA URUGUAIA PÓS-DITADURA

Verónica Pérez Manukian

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República

veronicaperezmanukian@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-5812-8709>

Recibido: 26/05/2024 | Aceptado: 29/05/2024

¹ Este artículo es parte de las actividades de investigación desarrolladas en la subunidad académica Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Resumen: Durante los años noventa, en Uruguay, fue recurrente utilizar la noción de «estética de la crueldad» (Larre Borges, 1998c), para identificar un corpus de novelas que sacudían con escenas violentas el medio literario nacional. En este trabajo, trataré de proponer algunas claves conceptuales sobre la estética de la crueldad a partir de *El teatro y su doble* (publicado originalmente en 1938), de Antonin Artaud, y de la propuesta sobre *La ética de la crueldad* (2012), de José Ovejero. En el corpus de textos con los que trabajaré, a saber: *Torquator* (1993) de Henry Trujillo, *Pogo* (1997) de Daniel Mella y *La azotea* (publicado originalmente en 2001) de Fernanda Trías, indagaré sobre una de las claves de un desajuste o desfase entre las expectativas del lector y la propuesta estética. La mirada desde la construcción de las representaciones de género y de los roles tradicionales y sus modos de representación puede leerse como un eslabón relevante en la literatura nacional, que articula fenómenos de la tradición literaria como el de «literatura de los raros», al decir de Ángel Rama, o el de «realismos extraños», como propone Hebert Benítez; y respuestas estéticas a un mundo donde la amenaza viene del interior.

Palabras clave: realismos, literatura uruguaya, género y familia, estética de la crueldad.

Abstract: During the nineties, in Uruguay, it was recurrent to use the notion of «aesthetics of cruelty» (Larre Borges, 1998c), to identify a corpus of novels that shook the national literary milieu with violent scenes. In this paper, I will try to propose some conceptual keys on the aesthetics of cruelty based on Antonin Artaud's *Theater and its Double* (1938) and José Ovejero's proposal on the *Ethics of Cruelty* (2012).

In the corpus of texts I will work with, namely: *Torquator* (1993) by Henry Trujillo, *Pogo* (1997) by Daniel Mella and *La azotea* (2001) by Fernanda Trías, I will inquire about one of the keys to a mismatch or mismatch between the reader's expectations and the aesthetic proposal. The look from the construction of gender representations and traditional roles and their modes of representation can be read as a relevant link in national literature, which articulates phenomena of the literary tradition such as «literatura de los raros», as Ángel Rama said, or «strange realisms», as proposed by Hebert Benítez; and aesthetic responses to a world where the threat comes from within.

Keywords: realisms, uruguayan literature, gender and family, aesthetics of cruelty.

Resumo: Durante a década de 1990, no Uruguai, a noção de «estética da crueldade» (Larre Borges, 1998c) foi usada recorrentemente para identificar um corpus de romances que abalaram o meio literário nacional com cenas violentas. Neste artigo, tentarei propor algumas chaves conceituais sobre a estética da crueldade com base no *Teatro e seu Duplo* (1938) de Antonin Artaud e na proposta de José Ovejero sobre a *Ética da Crueldade* (2012).

No corpus de textos com os quais trabalharei, a saber: *Torquator* (1993), de Henry Trujillo, *Pogo* (1997), de Daniel Mella, e *La azotea* (2001), de Fernanda Trias, indagarei sobre uma das chaves para o desencontro ou descompasso entre as expectativas do leitor e a proposta estética. A visão da construção das representações de gênero e dos papéis tradicionais e seus modos de representação pode ser lida como um elo relevante na literatura nacional, que articula fenômenos da tradição literária como a «literatura de los raros», como disse Ángel Rama, ou «realismos extraños», como propõe Hebert Benítez, e respostas estéticas a um mundo em que a ameaça vem de dentro.

Palavras-chave: realismos, literatura uruguiaia, gênero e família, estética da crueldade.

Literatura uruguaya y fin de siglo: raros y extraños

La posdictadura, que, siguiendo la propuesta de Gerardo Caetano (2005), va desde la restauración democrática, en 1985, hasta la reactivación económica en 2005,² es el marco amplio en el que se insertan las narrativas que en este artículo se proponen para estudio. El período que interesa aquí es el que transcurre entre 1990 y 2000, que para el campo de la cultura significará una diversidad de temas y de estéticas, con una persistente presencia explícita de referencias al pasado reciente.

Específicamente en el campo de las letras, la discusión por la identidad tendrá en la novela histórica uno de los espacios de disputa. Como nota Teresa Basile (2003), los episodios de las guerras de Independencia y del proceso de modernización a partir del último cuarto del siglo XIX³ permiten discutir en torno a la identidad nacional las propuestas de la dictadura sobre el pasado fundante de la nación. Por otra parte, la emergencia de los testimonios⁴ como modo privilegiado de transmitir la memoria de los horrores de la dictadura se convierte en otro de los signos de época.

Sin embargo, en toda esta diversidad de estéticas y géneros, emerge un realismo vinculado a por lo menos dos aspectos ya presentes en la literatura nacional: el realismo «raro» (Rama, 1966) o «extraño»⁵ y un modo de representación de la violencia vinculada a lo que en prensa cultural se llamó «estética de la crueldad», en relación con el «teatro de la crueldad» (Artaud, 2001, publicado originalmente en 1938).⁶ Estas narrativas utilizan tópicos familiares y cotidianos (generalmente vinculados a los ambientes y a la vida privada), para generar un desajuste o desfasaje entre las expectativas del lector y la narración. Estas narrativas, cuyas

2 Gerardo Caetano (2005) propone pensar a la posdictadura en tres momentos: transición democrática (1985-1989), impulsos y frenos de las reformas (1990-1999), y recesión, colapso y reactivación económica (1999-2005).

3 A este respecto, véase el trabajo de Teresa Basile (2003).

4 Tal vez en este punto, *Memorias para armar* (2002) pueda señalarse como uno de los hitos relevantes del período. Durante el año 2000 se hizo una convocatoria para los talleres de género y memoria de ex-presas políticas uruguayas. Esta convocatoria desbordó las expectativas y terminaron publicándose tres volúmenes de libros (2001, 2002 y 2003) con testimonios de mujeres, para recuperar la memoria del pasado reciente. Aquí transcribo parte de la convocatoria original: «Todas tenemos algo que decir, cada dato que aportemos es una mirada personal a esa dictadura que no quisimos. Porque la verdad la armamos entre todos y todas, porque “cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás”, queremos registrarla y trasmitirla a nuestros hijos, a nuestros nietos, a las generaciones que continúen. La historia verdadera, la cotidiana, la que se vive en el ómnibus, en el trabajo, en la cocina, en la vereda, en la cárcel o en el destierro» (Sitios de Memoria Uruguay, s.f.).

5 Tal es la expresión con la que Hebert Benítez trabajó en el seminario sobre realismos extraños que dictó en 2016 y que incluía parte del corpus al que aquí se hace referencia.

6 En un trabajo anterior traté de resumir grandes tendencias del campo literario uruguayo de la década del noventa de la siguiente manera. Según entiendo, las líneas estructurantes del trabajo literario en esos tiempos pueden vincularse a: 1) cierto apego a una idea de literatura latinoamericana vinculada al boom, 2) el testimonio como género privilegiado en la trasmisión de la memoria de la dictadura y a la novela histórica como espacio de debate a propósito de la identidad, 3) el ensayo académico como estrategia de investigación y comprensión del pasado reciente y 4) una persistente aparición de literatura vinculada a lo «raro», «fantástico», «imaginativo» o «extraño» (Pérez Manukian, 2018, pp. 47-48).

características básicas serían la violencia, la ausencia de juicio moral sobre los actos violentos y la prescindencia del lenguaje político o religioso (es decir, se sitúan por fuera de macrorrelatos ordenadores), acentuaron las preocupaciones de la crítica ante un objeto que se plantaba de manera no excepcional (como tal vez había sido hasta ese momento), en las letras uruguayas.

Notas críticas para una estética de la crueldad

En 1998, en el semanario *Brecha*⁷ del 19 de junio, aparecen una serie de notas vinculadas a los textos y autores del corpus, Mella, Trías y Trujillo (pero también Henry, Courtoisie o Ana Solari), de los cuales se destaca la de Ana Inés Larre Borges (1998c) titulada «Estética de la crueldad en la literatura uruguaya. Tiempos violentos». En esta nota, se expone una noción crítica sobre la emergencia de una «estética de la crueldad» y también se trabaja la inquietante extrañeza que produce en el lector las formas de la violencia utilizadas sin relación causa-efecto. En ese sentido, en las líneas que siguen, trataré de indagar sobre esta expresión para tratar de ordenar los elementos que permitan entender el alcance de la «estética de la crueldad».

Estética y teatro de la crueldad

Antonin Artaud publica, en 1932, *El teatro de la crueldad. Primer manifiesto* y, en 1938, *El teatro y su doble*, que contiene el primer manifiesto, artículos y cartas, y un segundo manifiesto. Para Artaud (2001), la crueldad «es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu» (p. 34). Si bien Artaud escribe sobre teatro y está pensando en los modos de representación teatral, esta perspectiva permite indagar sobre la relación entre la experiencia y la representación artística y de estas con el público.

En ese sentido, la presencia de Artaud en este trabajo, además de seguir la noción crítica discutida por Larre Borges en la prensa cultural, implica avanzar algo más en las definiciones en torno a una estética que, estando desde siempre presente en las letras nacionales, encuentra en el fin de siglo una diversidad de escritores, producciones artísticas y público.⁸

7 En ese número aparecían varias notas de dedicadas a la emergencia de este tipo de textos. Ana Solari (1998) relaciona las obras de estos escritores con la crueldad de Marilyn Manson. Maren Viñar (1998) incorpora en la reflexión una perspectiva psicoanalítica de *Derretimiento* de Daniel Mella, de 1998; a su vez, Ana Inés Larre Borges (1998b) le pregunta a Levrero por Ricardo Henry y Daniel Mella, mientras Oscar Brando (1998) se interroga acerca de la sensibilidad del fin de siglo y la narrativa de Mella (*Pogo* y *Derretimiento*). Completa el número la entrevista de Larre Borges (1998a) a Mella y a Henry en conjunto.

8 Las tres novelas que aquí se repasan fueron novelas de repercusión. *Torquator* ganó el premio de la editorial Banda Oriental y en 2002 fue llevada al cine como *La espera*, que fue reeditada en 1998, en el volumen *Gato que aparece en la noche*. *Pogo* se publica fines de 1997 casi al mismo tiempo que *Derretimiento* (1998), por lo que estas dos novelas

En su propuesta, Artaud define el «teatro de la crueldad» como teatro «esencial», es decir la manifestación de la revelación de las *posibilidades perversas del espíritu* y con eso la conciencia de la violencia común a la humanidad. En sus palabras,

cruidad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien (Artaud, 2001, pp. 115-116).

Así, la violencia no emerge de una relación causa-efecto, es decir, no hay un desencadenante de esta violencia. La incorporación de las ideas de Artaud para comprender la noción de «estética de la crueldad» supone un camino convergente con el de la crítica y, a la vez, da algunas pistas para posibles proposiciones. La crueldad que se desprende del trabajo de Artaud comporta la normalización de una violencia que parece imposible, que se ejerce a conciencia y de modo riguroso, como una posibilidad latente y común de la experiencia humana. El texto de la crueldad está comprometido con la revelación de una crueldad común a los hombres y de lo que el objeto artístico hace consciente al espectador-lector-público. De modo que en la estética de la crueldad opera la conciencia de un tipo de violencia en el texto, pero, sobre todo, que va dirigida al lector.

La crueldad en clave literaria: lo raro, lo ominoso,
la inquietante extrañeza, los realismos extraños

En este punto es que interesa incorporar la relación con Ángel Rama en el sentido en el que los realismos «raros» dan cuenta de esta zona oscura, extraña, de negación o de opacidad de la experiencia. A este respecto, incorpora la zona de lo onírico, de la experimentación, para diferenciar estos textos de los que distingue como

una experiencia muy inmediata, muy simple y honrada de lo real que, a lo largo de su historia, traduce la configuración ideológica de la sociedad uruguaya, con dos grandes momentos, uno en el siglo XIX (introducción y triunfo a partir de 1865, del racionalismo) y otro en el siglo XX (el nacionalismo nuevo de inmigrantes, a partir de 1910) (Rama, 1966, p. 8).

otorgaron notoriedad a su autor, aparecieron diversas notas de prensa, Mella participó en el congreso de escritores hispanoamericanos (Madrid, 1999) organizado por la editorial Lengua de Trapo y fue incluido en una antología de jóvenes escritores hispanoamericanos *Líneas aéreas*, de la misma editorial en Madrid. Por su parte *La azotea* (2001) se agotó rápidamente. A partir de esta publicación Trías desarrolló una sólida carrera donde fue editada en diversos países de Hispanoamérica y traducida al inglés, francés e italiano.

Por tanto, estas narrativas «raras» o «extrañas»⁹ están reñidas con esta noción de realismo. Estas incorporan algunas zonas de lo onírico o lo inquietante, que se pueden articular con las propuestas sobre «Lo ominoso» de Sigmund Freud (2013, publicado originalmente en 1919)¹⁰ y de «Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza», texto de Julia Kristeva (1996). En las novelas que se refieren a la crueldad, hay una relación clara no solo con el tipo de violencia cruel, sino con el repertorio de lo ominoso, es decir, con «lo familiar que se vuelve extraño» (Freud, 2013).

La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese *efecto* lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, *haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían —o solo muy raramente— en la realidad efectiva*. En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella (Freud, 1919, p. 249, destacados míos).

Cabe señalar tres elementos de esta cita: 1) lo ominoso es lo familiar que se vuelve extraño y la creación literaria puede intensificar, e intensifica, esa extrañeza; 2) la extrañeza se relaciona con la experiencia del lector; 3) el efecto de extrañeza de lo familiar se vuelve más fuerte en tanto más cotidiano o cercano a la experiencia se encuentra la cosa narrada.

En términos de Julia Kristeva (1996), ese desajuste entre la expectativa del lector y lo que efectivamente sucede en el texto se denomina «la inquietante extrañeza». Cuando no están claros los límites entre fantasía y realidad acontece el efecto de inquietante extrañeza, ya que es el intersticio lo que inquieta. Represión y racionalidad absolutas mantienen la distancia entre imaginación y realidad; la inquietante extrañeza se produce cuando esos límites se borran (Kristeva, 1996).

La ética de la crueldad

En su ensayo *La ética de la crueldad* (2012), José Ovejero comienza por señalar la diferencia entre crueldad espectacular y crueldad conformista. Para el autor, ambas son un tipo de crueldad en la que se mantienen las certidumbres, en la primera el bien y el mal; en la segunda,

9 Tal es la expresión con la que Hebert Benítez (2014) aborda estos textos, para designar un modo particular del realismo como categoría mimética en discusión.

10 Eugenio Triás (2014), en su trabajo *Lo bello y lo siniestro* (primera versión de 1982), resume las representaciones de lo ominoso en: 1) la idea del doble; 2) la idea del sujeto portador de maleficios (pensar que algo va a suceder y que suceda, ej. la muerte de alguien); 3) la idea de la animación de lo inanimado (muñecas, autómatas, etc.); 4) la repetición de una situación en idénticas condiciones; 5) imágenes de amputaciones de órganos del cuerpo, de despedazamientos o de descuartizamientos, y 6) en general, cuando lo fantástico fantaseado se produce en lo real (pp. 46-48).

el *statu quo*. Esta diferenciación es sumamente útil porque caracteriza otras violencias y sus relaciones con las ideas que nos dan certezas.

En ese sentido, la «crueldad ética» a la que refiere se manifiesta en relación de incomodidad con el lector, no ofrece certezas, no es entretenida y sabotea las reglas en las que cree el lector-espectador.

Hasta ahora he hablado de crueldad ética sin intentar definir a que me refiero con ese emparejamiento de un sustantivo y un adjetivo que aparentan contradecirse.

Una primera aproximación: la crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir (Ovejero, 2012, p. 61).

El elemento de la incertidumbre en la propuesta de Ovejero es central y se manifiesta en varios niveles: en la *incertidumbre* del lector respecto de lo que debería pasar en la trama, en la *incertidumbre* respecto de la realidad representada y en la *certidumbre* respecto de un *deber ser*.

En este autor, violencia e incertidumbre componen un binomio sólido que construye este tipo de literaturas donde la certeza destruye la crueldad: «El horror cuando lo esperas, cuando quieres disfrutarlo, no es cruel» (Ovejero, 2012, p. 55). Asimismo, y en un sentido convergente con el de Artaud, para Ovejero, la representación cruel ofrece la posibilidad de impulsar al lector-espectador a confrontar con sus prácticas, valores y creencias.

Conviene en este punto recapitular algunos aspectos de esta estética de la crueldad: 1) existe una tradición literaria que la vincula, que ha sido denominada de múltiples modos («raros» es el nombre más extendido, pero también más inexacto), 2) esta literatura tiene un modo de representación desfasado o alterado de la experiencia tornándola ominosa, 3) esta intensificación de la experiencia de lo ominoso se realiza en los textos literarios de múltiples modos, volviendo lo familiar, extraño, 4) los modos de intensificar este desfasaje entre las expectativas del lector y el texto están en relación con los asuntos más cotidianos y triviales, aquellos tan familiares que desfamiliarizarlos sabotea la propia experiencia, 5) estas acciones se narran en el mundo de la experiencia de la vida privada, pues es el lugar tradicional del «cuidado» o del «refugio» y 6) la intensificación del desfasaje entre expectativa y experiencia se realiza a través de la incertidumbre sobre las voces narradoras y, en particular, del ejercicio de un modo de violencia en donde no hay relación causa-efecto.

Inquietantes y extrañas: la familia en el fin de siglo

A partir de estas notas teóricas y críticas propongo analizar algunos elementos en común que presentan las novelas *Torquator*, publicada en 1993, *Pogo*, publicada en 1997, y *La azotea*, publicada en 2001. Estas convergen en diversos aspectos que permiten identificar en el texto la idea de estética de la crueldad, en los términos en los que he venido argumentando.

Una breve descripción de los textos da cuenta de alguna de sus similitudes, pues en *Torquator* puede leerse la historia real o imaginada de una muchacha que es acosada, que es violentada por su madre, a la que mata o deja matar. El relato es la conversación entre dos pasajeros, en el que la voz narradora —altamente desconfiable— propone un cuento o una serie de eventos reales, saboteando en el escucha y en el lector todas las certidumbres. Por otra parte, *Pogo* es la historia de un joven y su transcurrir cotidiano entre casa, ciudad, trabajo. La narración se centra en los eventos acontecidos en ausencia del padre que se va de viaje; allí debe llevar adelante sus actividades cotidianas (estudio, trabajo, amigos) y cuidar a una madre postrada a la que termina violando. Finalmente, *La azotea* es la historia de una mujer en un período concreto de su vida —su cotidianeidad y su forma de mantenerse en vida—, que aprisiona a su padre —con el que probablemente tuvo una hija— y, luego de que el padre muere, mata a su propia hija. El relato transcurre entre la muerte de la niña y la evocación del punto inicial de la convivencia con el padre.

De las diversas posibilidades que brindan estos textos para analizar la emergencia de la crueldad, entiendo que es necesario centrarse en las voces narradoras, la intensificación de lo cotidiano y el ejercicio de la violencia.

Los narradores extraños

Tanto por los juegos sobre la identidad para provocar inestabilidad en el relato que realiza la voz narradora de *Torquator* como por la inestabilidad compulsiva del narrador de *Pogo* o por la inestabilidad vinculada a la psique que presenta la voz narradora de *La azotea*, puede identificarse uno de los rasgos relevantes: la confianza o desconfianza —altísima— respecto de la voz narradora. Estas voces narradoras en primera persona (o tal vez en tercera, en *Torquator*) componen relatos en los que la ausencia de certeza está en el primer plano y por lo mismo van construyendo una lectura desconfiada del mismo relato, que trata de advertir una secuencia de hechos que finalmente no se comprueba. Si estas voces construyen desde el comienzo de los relatos el pacto de inestabilidad, introducen en los paisajes que relatan —siempre vinculados a la cotidianeidad— una lógica de lo siniestro, pues la narración oscurece lo cotidiano. Es decir, un narrador en primera persona que cuenta cómo va de la casa al trabajo no debería

ofrecer mayor complejidad. Sin embargo, en la medida en la que esto se oscurece, comienza a desarrollarse una trama en la que no existe la relación causa-efecto:

Corro de nuevo, Lain System, semáforo rojo... verde, baldosa, libros, pollos bizcochos videos contact transparente, videos, un afiche de Las edades de Lulú, ella se enamora de un amigo hermano y pierde la virginidad luego de que él le depilase el triángulo del vientre y termina en la cama con una venda en los ojos, el hermano y su amigo.

Estoy sudando y comienzo a enfriarme. No importa cuán rápido corra.

Dónde, dónde, dónde, dónde.

Comienza a preocuparme lo lejos que he derivado. Subo a un ómnibus...
(Mella, 2007, pp. 61-62).

La narración sobre el tránsito por la ciudad del joven de *Pogo* enrarece cada punto de la narración, en este caso es la trama urbana la que se vuelve extraña y provoca sentido de lo extraño en el narrador que comienza a sentirse preocupado por dónde ha derivado su razonamiento. En un sentido similar sobre los pensamientos y narraciones de estas voces en *La azotea*, puede identificarse la paranoia de la protagonista:

Amanece. Todos los que desde un principio quisieron destruirme, festejan y brindan en la gran Carpa de Carmen. Deciden, seguramente, el peor final para nosotros. Yo los espero tranquila y me reservo una última risa apretada entre los labios secos. Una risa que va a sonar como un estallido en esta noche fría y acabada (Trías, 2010, p.149).

Para el caso de *Torquator*, la incertidumbre sobre la identidad de la voz narradora se presenta desde el primer momento, en el nombre, en el nacimiento, en la posibilidad de la inocencia y en la posibilidad de la manipulación del relato:

Me hacés acordar a mi hija. Ella tiene catorce años no más, pero es parecida a vos, menudita, morocha, linda. Se llama Cecilia. ¿Vos cómo te llamás?

—Cecilia.

Ahora fue él el que se rió.

—Ya veo, bueno, no importa.

[...]

Ella no dijo nada. Quedaron en silencio por algún tiempo más, luego pareció recordar algo, pues abrió su bolso y buscó dentro con ahínco.

—Torquator —dijo, Alfredo la miró.

—¿Qué dijiste?

[...]

—Es que te acordaste do algo ¿no? ¿Es algo grave?

Volvió a sonreír, agitó sus manos dubitativamente, negó con la cabeza.

—Es una larga y triste historia.

Cerró el bolso y pareció que una sombra cruzara entre sus ojos y las estrellas.

—¿Es una historia triste? ¿Es un amigo tuyo?

La chica entrecerró los ojos como si pensara, o como si tratara de traer a su memoria algo que no recordaba bien. Alfredo esperaba con curiosidad. De pronto lo miró sonriendo.

—Es de una amiga que murió.

—Pobre. ¿De qué?

—La mataron—. Su acento se puso repentinamente duro, y volviendo a mirarlo: —es mejor que no te la cuente.

[...]

El insistió, ella parecía que iba a acceder.

—¿En serio querés que te lo cuente? —Claro.

Se inclinó hacia adelante con los músculos del rostro contraídos y las manos juntas, la vista dirigida hacia algún punto indefinido.

—Bueno, es de una muchacha que vivía en Montevideo, hace unos años.

Cuatro, más o menos, o sea que fue en el 85, En el invierno del 85. ¿Te acordás de ese invierno en Montevideo?

—¿Vos estabas en Montevideo?

—Yo nací ahí. Esa muchacha tuvo un problema muy raro en ese invierno, que fue un invierno muy frío, el más frío que yo recuerdo (Trujillo, 1998, pp. 13-14).

En las tres citas puede observarse un repliegue sobre la propia voz, que explora la experiencia sencilla de modo excesivo. Este exceso en la narración de los eventos cotidianos actúa como un intensificador, tensionando la relación entre control del relato y la conciencia de un cierto desborde. Es esta tensión la que funciona como intensificadora de lo aparentemente sencillo, cotidiano y trivial.

Siniestros y familiares: hogares monstruosos

Si en el romance del s. XIX la construcción romántica de la idea de familia terminaba de traer en la representación social paz simbólica y armonización en una sociedad aún caótica, como nota Doris Sommers en *Ficciones Fundacionales* (2004), en estas narrativas de fin de siglo XX opera lo contrario. Por un lado, la familia es el espacio en el que se señala simbólicamente el caos. Esto es, los acuerdos sociales que se vulneraron completamente llegan hasta el ámbito privado y las relaciones narradas tienen que ver con formas de inversión del signo positivo con el que la modernidad construye sus códigos sobre la sociedad y la familia.

El lugar de las mujeres en estos tres textos es diferente. Para el caso de *La azotea* y de *Torquator*, las mujeres son las voces narradoras que siembran la incertidumbre y «manipulan» el relato generando este extrañamiento de un discurso ordenado, lógico y racional. Para el caso de *Pogo*, el hijo es quien cumple esta función ante una madre postrada incapaz de articular un discurso.

A la vez, las formas de la violencia que se ejercen desarticulan los espacios del hogar, los roles del cuidado y las relaciones intrafamiliares:

Son las seis y media y despierto al lado de mi madre. Poso una mano sobre su abdomen y noto que está duro y helado. Tiene los ojos desorbitados. Entonces se los cierro con la palma de la mano. Le cierro las piernas.

Pasé la noche sobresaltado. Desperté varias veces, sudando y mirando todos mis monstruos cara a cara, y la penetré una y otra vez y me tomé mis propias lágrimas y estaba tan seca que luego lloré sobre su vientre.

En el baño evacúo la crema del estómago. Tengo el esfínter tenso y limpio la bilis con un algodón. Abro la ducha, oigo el agua como los vidrios rotos y palpo el agua fría, miro la puerta de cal que parte la visión de mi madre,

Preparo la afeitabic. Me meto bajo la ducha con un cigarrillo.

Entro al colegio un poco temprano... (Mella, 2007, p. 63).

En *La azotea*, por otra parte, la situación de incesto queda en entredicho, es decir, nunca queda claro que efectivamente la niña (Flor) sea hija de su abuelo, pero en la tensión sobre esa incertidumbre y en la agonía del hombre es que queda intensificado el horror de esa posibilidad.

Incestos, madres monstruosas o incapaces, padres ausentes o secuestrados son el legado de estos relatos de la posdictadura que advierten el horror en la experiencia inmediata y común. Nada es extraordinario ni insólito. En estos relatos la peripecia de los protagonistas está en sobrevivir y en cómo transcurre su día a día.

Sin embargo, el horror es lo extraño interior —tanto en ambiente como en subjetividad—. El exterior se torna amenazante y las reacciones terminan en la vulneración total de los vínculos afectivos primarios:

—Que sueñes con los angelitos.

Creo que cuando me acosté sobre ella ya se había dormida. Al principio no le molestó el peso de mi cuerpo. Lo demás pasó en un segundo. Supongo que las criaturas no se resisten demasiado; para ellas todo es un juego. Tembló y pateó un poco, pero en seguida cedió a la presión y quedó inmóvil, como dormida (Trías, 2010, p. 150).

La muerte de Flor a manos de su madre es una última venganza paranoide de la narradora respecto de un exterior que percibe como amenazante. Del mismo modo actúa Cecilia en *Torquator*, vengándose de su aparente liberador-captor:

—Entonces la policía echó la puerta abajo y encontró que las moscas habían nacido del cuerpo podrido del encargado, que hacía varios días que estaba tirado ahí medio comido por las ratas. A él también lo habían degollado.

—Cecilia, dale. ¿Quién fue el que degolló al encargado?

Ella se rio. Volvió a su lado mientras esperaba que su novio se acercara.

—La policía descubrió que primero lo durmieron mezclándole pastillas en un vaso de leche, y después le cortaron el cuello tranquilamente. Como estaban todos los cajones rotos y no había plata pensaron que había sido para robar.

— ¿Y fue por eso?

—Tanto no sé. Sé que pidieron la captura de la gurisa, pero nunca nadie la volvió a ver (Trujillo, 1993, p. 79).

Asesinas, manipuladoras o ausentes, estas madres e hijas construyen su vínculo con el mundo en conflicto y hostilidad, un conflicto que se traslada al centro de la construcción de los lazos familiares para quebrar la certeza del rol tradicional ejercido por las mujeres en la estabilidad del hogar.

Notas finales para la comprensión de una estética de la crueldad

Desde hace unos años se ha escuchado con mayor insistencia anuncios del mundo artístico con las palabras *cruel*, *crueldad*, *estética de la crueldad*. Nuevas antologías de cuentos o nuevas colecciones integran el término pues se ha tornado una expresión común para designar, en fotografía o literatura, obras con contenidos violentos. Básicamente, estos repertorios se definen a partir de la incorporación de episodios violentos de cualquier naturaleza a las obras. Sin embargo, no siempre refieren a lo mismo.

Debido a esto es que en este trabajo he intentado argumentar y desgranar las particularidades de la estética de la crueldad. En ese sentido, he podido establecer algunas coordenadas de análisis que van desde la relación de esta violencia con el realismo y lo ominoso, a la relación con el lector-público, a partir del teatro de la crueldad y la estética de la crueldad.

Retomando la discusión de este trabajo, la estética de la crueldad en el campo literario puede caracterizarse como una estética que: 1) normaliza el horror, 2) tiene conciencia de la violencia, 3) rompe la relación causa-efecto respecto del acto violento, 4) actúa dentro de reglas conocidas y espacios familiares, 5) se dirige al lector saboteando sus certidumbres, 6) es realista

en el sentido de «literatura que observa y reproduce creativamente la realidad» (Villanueva, 2004, p. 36), lo que provoca el efecto de «inquietante extrañeza».

Un punto relevante en esta construcción es la importancia de vincular estos aspectos a espacios cotidianos y familiares. Es en ese sentido que los vínculos tradicionales en relación con los géneros cobran centralidad. Las formas en las que las representaciones de género operan en estas narrativas se constituyen en un elemento de profunda interpelación a los lectores. Madres monstruosas, hijos e hijas violentos y monstruosos, padres ausentes y sin ejercer la autoridad, reconfiguraciones de las relaciones intrafamiliares en marcos de cotidianidad son elementos que tensan la relación entre la certidumbre y lo inquietante.

Estos seis puntos que he mencionado anteriormente tratan de establecer una especificidad del texto cruel que a la vez que tiene su propia lógica de representación supone un compromiso ético con el lector, quizás lo más importante de esta estética. Sobre esto último, retomo el texto de Ovejero (2012) para destacar las formas en las que la estética de la crueldad se dirige al lector:

Los narradores crueles nos dejan solos: al hacer tan opacos los personajes, nos impiden la identificación e incluso la empatía; en todo caso, podemos usarlos de superficie sobre la que reflejarnos de esa manera y podemos vernos a nosotros mismos, dejar de mirar un mundo exterior con el que solidarizarnos o del que escandalizarnos, para concentrarnos en quienes somos, convertidos a nuestro pesar en personajes de la historia. Solo así podremos acercarnos a una literatura que no está concebida como espectáculo para nuestro esparcimiento, que ni siquiera cuando usa el humor pretende aligerarnos de nuestras cargas e incertidumbres, sino todo lo contrario, volvernos conscientes de su peso (p. 196).

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Gallimard. (Obra original publicada en 1938).
- Basile, T. (2003). *La novela histórica de la posdictadura en Uruguay (1985-1995)* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.126/te>
- Benítez, H. (2014). Raros y fantásticos: perspectivas teóricas. [*Sic*], IV(10), 8-13. <https://apublog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/sic-10-diciembre-2014-final-web.pdf>
- Brando, O. (1998, 19 de junio). Generaciones. Del «fin de siglo» al «fin del mundo». *Brecha*. <http://www.yateconte.org/2012/12/rescate-entrevista-henry-y-mella.html>
- Caetano, G. (2005). Introducción general. Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de izquierda. En G. Caetano (Comp.), *20 años de democracia. Miradas múltiples* (pp. 15-74). Santillana.
- Freud, S. (2013). Lo ominoso. En *Obras Completas*, (Vol. xvii, pp. 215-251). Amorrortu.
- Kristeva, J. (1996). La inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, 13. https://www.researchgate.net/publication/339923648_Freud_heimlichunheimlich_la_inquietante_extraneza/

link/63dd69fdc97bd76a8261df91/download?_tp=eyJjb250ZXhoIjpw7ImZpcnNouUGFnZSI6InB1YmXpY-2FoaW9uIiwicGFnZSI6InB1YmXpY2FoaW9uIn19

- Larre Borges, A. I. (1998a, 19 de junio). Cuando los sádicos vienen riendo. *Brecha*. <http://www.yateconte.org/2012/12/rescate-entrevista-henry-y-mella.html>
- Larre Borges, A. I. (1998b, 19 de junio). Mario Levrero o la inocencia del maestro [Entrevista]. *Brecha*. <http://www.yateconte.org/2012/12/rescate-entrevista-henry-y-mella.html>
- Larre Borges, A. I. (1998c, 19 de junio). Tiempos violentos. Estética de la crueldad en la narrativa uruguaya. *Brecha*. <http://www.yateconte.org/2012/12/rescate-entrevista-henry-y-mella.html>
- Mella, D. (2007). *Pogo*. HUM.
- Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. Anagrama.
- Pérez Manukian, V. (2018). *Fin de siglo y literatura: la narrativa de Daniel Mella (1997-2000)* (Tesis de maestría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República).
- Rama, Á. (1966). *Aquí cien años de raros*. Arca.
- Sapriza, G., Garrido, L., Peyrou, R. y Achugar, H. (2002). *Memorias para armar*. Editorial Senda.
- Sitios de Memoria Uruguay. (s.f.). *Memorias para armar*. <https://sitiosdememoria.uy/coleccion/memorias-para-armar>
- Solari, A. (1998, 19 de junio). Entre la industria, el bostezo y la creación. *Brecha*. <http://www.yateconte.org/2012/12/rescate-entrevista-henry-y-mella.html>
- Trías, E. (2014). *Lo bello y lo siniestro*. Random House.
- Trías, F. (2010). *La azotea*. Puntocero. (Obra original publicada en 2001).
- Trujillo, H. (1993). *Torquator*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva.
- Viñar, M. (1998, 19 de junio). El asesino que todos llevamos dentro. *Brecha*. <http://www.yateconte.org/2012/12/rescate-entrevista-henry-y-mella.html>