

Modulaciones de un estremecimiento vacío en la narrativa uruguaya de posdictadura. Futuros perdidos, violencia y el crimen de lo trascendente en *Carnaval* de Felipe Polleri y *Derretimiento* de Daniel Mella

Modulations of an Empty Shudder in the Uruguayan Post-Dictatorship Narrative. Lost Futures, Violence and the Crime of the Transcendent in Carnaval by Felipe Polleri and Derretimiento by Daniel Mella

Modulações de um estremecimento vazio na narrativa uruguia da pós-ditadura. Futuros perdidos, violência e o crime do transcendente em *Carnaval*, de Felipe Polleri, e *Derretimiento*, de Daniel Mella

BLAS RIVADENEIRA*

Universidad Nacional de Tucumán / Universidad Nacional de Santiago del Estero
/ Conicet, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202516.35.07>

Fecha de recepción: 16 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2024

Fecha de modificación: 13 de diciembre de 2024

RESUMEN

Propongo una lectura de *Carnaval* (1990) de Felipe Polleri y *Derretimiento* (1998) de Daniel Mella que inscribo en el marco de un “estremecimiento vacío” que hace referencia a que en la posdictadura se produce la clausura del debate “realismo versus imaginación” y a la figura fantasmática de Mario Levrero. Ante el desvanecimiento del proyecto revolucionario de los 60, los escritores de la posdictadura dan cuenta de la nostalgia por el futuro perdido. Esta ausencia de un porvenir es indagada en ambas novelas a partir de personajes desencantados que hacen uso de la violencia. En *Carnaval* Polleri construye una economía política de la escritura a partir de una ciudad repleta de cucarachas donde el poeta a modo de gato sarnoso es lo que sobra del sistema. En *Derretimiento* Mella indaga en el colapso de la materia y su falta de trascendencia donde la experiencia luminosa está descartada incluso como relato (im)posible.

PALABRAS CLAVE: Felipe Polleri, Daniel Mella, literatura latinoamericana, narrativas de posdictadura, Uruguay, violencia, ciudad, cuerpo

* blas.rivadeneira@filo.unt.edu.ar, Doctor en Letras, Universidad Nacional de Tucumán

ABSTRACT

I propose a reading of *Carnaval* (1990) by Felipe Polleri and *Derretimiento* (1998) by Daniel Mella that I inscribe within the framework of an “empty shudder” that refers to the fact that in the post-dictatorship the closure of the “realism versus imagination” debate occurs and to the ghostly figure of Mario Levrero. Given the fading of the revolutionary project of the 60s, post-dictatorship writers report nostalgia for the lost future. This absence of a future is investigated in both novels through disenchanting characters who use violence. In *Carnaval*, Polleri constructs a political economy of writing based on a city full of cockroaches where the poet as a mangy cat is what is left over from the system. In *Derretimiento* Mella investigates the collapse of matter and its lack of transcendence where the luminous experience is ruled out even as an (im)possible story.

KEYWORDS: Felipe Polleri, Daniel Mella, Latin American literature, post-dictatorship narratives, Uruguay, violence, city, body

RESUMO

Proponho uma leitura de *Carnaval* (1990), de Felipe Polleri e *Derretimiento* (1998), de Daniel Mella, no âmbito de um “estremecimento vazio”. Esse conceito remete ao encerramento do debate entre realismo e imaginação na pós-ditadura e à figura fantasmática de Mario Levrero. Dado o desvanecimento do projeto revolucionário dos anos 60, os escritores da pós-ditadura dão conta da nostalgia do futuro perdido. Essa ausência de futuro é investigada em ambos os romances por meio de personagens desencantados que fazem uso da violência. Em *Carnaval*, Polleri constrói uma economia política da escrita a partir de uma cidade cheia de baratas, onde o poeta, como um gato sarmento, é o que resta do sistema. Em *Derretimiento*, Mella investiga o colapso da matéria e sua falta de transcendência, em que a experiência luminosa é descartada até mesmo como uma história (im)possível.

PALAVRAS CHAVE: Felipe Polleri, Daniel Mella, literatura latino-americana, narrativas da pós-ditadura, Uruguai, violência, cidade, corpo

1. El estremecimiento vacío en la narrativa de la posdictadura uruguaya

Ahora Pajarito no tiene nombre. Nadie lo quiere. Para mí ya es recuerdo; es el que fue, el que estuvo en mi patiecito, el que yo miraba por entre las tablitas de las persianas, durante mucho tiempo, a la caída del sol, con la esperanza de verlo hacer algún preparativo especial para dormir ... Ahora, la varita con la planta enroscada, sin Pajarito como remate, penacho o fruto, da una triste idea de incompletud, de inutilidad, de fracaso.

Mario Levrero, *Diario de un canalla*

La representación de los pájaros en la obra de Mario Levrero adquiere el espesor de la presencia de lo trascendente. Ignacio Echeverría afirma que su imagen opera a modo de símbolo del espíritu (93-102) así como considero que la ausencia o la muerte de los pájaros en la denominada Trilogía luminosa, compuesta por el relato “Diario de un canalla” y las novelas *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, se vinculan a los efectos de la dictadura militar en la poética del escritor. En el marco de un exilio vaciado de heroísmo en Buenos Aires, Levrero debe someterse por primera vez a un trabajo de oficina al tiempo que ingresa en un momento de bloqueo. Así, el proyecto de sus relatos-diario se configura como un intento por recuperar una experiencia luminosa, la trascendencia perdida luego del horror, que en su caso asume la forma de una tentativa por recuperar, a su vez, una forma de escritura perdida.

El concepto de “estremecimiento vacío”, que propongo, hace alusión, por un lado, a la clausura del debate “realismo versus imaginación” que organiza el sistema literario uruguayo hasta principios de los setenta y, por el otro, a la figura fantasmática de Levrero, autor indispensable para pensar las poéticas de las nuevas generaciones. Así como Mauricio Rosencof, Fernando Butazzoni, Carlos Liscano y otros escritores militantes se valen del relato testimonial (Nofal; Basile) y las ficciones de encierro (Daona) para dar cuenta de una memoria traumática, la derrota del imaginario revolucionario de los sesenta conduce a una serie de autores, que empiezan a escribir en la posdictadura, a indagar en nuevas modulaciones que los acercan a “lo levreriano”. La nostalgia por el futuro perdido (Fisher *Los fantasmas*), ante el desvanecimiento del proyecto de la generación de los sesenta, produce un (re)ordenamiento del campo literario con la emergencia de poéticas que trazan nuevas redes de parentesco con la tradición.

Tanto Felipe Polleri como Daniel Mella mantuvieron vínculos personales y estéticos con Levrero. El primero fue su amigo y siguiendo el ejemplo de éste abandonó un trabajo estable en la Biblioteca Nacional de Uruguay para dedicarse al arriesgado oficio de escribir en un país latinoamericano donde desarrollar esta práctica implica asumir la condición de sobreviviente. La economía política del oficio es un eje que articula *Carnaval*, publicada en 1990, en plena efervescencia neoliberal. En *Un hombre entre paréntesis: retrato de Mario Levrero*, Mauro Libertella destaca que Levrero, erigido como un maestro, acostumbraba a aconsejar a sus visitantes que no vendieran su tiempo y dejaran sus trabajos a modo de estrategia para escarpar de la alienación de la vida burguesa. Polleri, quien lo conoce cuando era el bibliotecólogo encargado de atender investigaciones en la Biblioteca Nacional, lo configura como modelo ético generacional. En este sentido, señala, a propósito: “Cada generación tiene un escritor ejemplar. Un tipo que se dedica, con todos los sacrificios del caso, a escribir, al arte y a nada más en el mundo. Y él

era el que lo hacía mejor y el que no pedía nada a cambio. ¿Qué es ser un escritor? Es ser como Mario Levrero. Eso es profundamente inspirador. Es importante que en tu época haya al menos uno de esos tipos circulando” (Libertella 60-61).

Por su parte, Mella siendo un joven de poco más de veintiún años publica, con pocos meses de diferencia, sus dos primeras novelas, *Pogo* (1997) y *Derretimiento* (1998). Escritas después de desencantarse de la religión mormona de su familia, ambos relatos, agrupados posteriormente junto a *Noviembre* (2000) en la denominada *Trilogía del dolor*, indagan en el contrapelo de lo luminoso, en el vacío de la pérdida total de cualquier tipo de trascendencia. En plena dictadura militar Levrero escribió *Desplazamientos*, la que llamó su novela oscura, que opera como un cierre que antecede sus intentos por escribir una novela luminosa. La poética de los primeros libros de Mella parece detenerse y radicalizar esa oposición de oscuridad, narrar la violencia de una existencia donde la luminosidad no persiste ni como resto. Lector de autores extranjeros como Bret Easton Ellis, Rey Loriga o Jerzy Kosinski, en la “Addenda” a la última edición argentina de *Derretimiento*, Mella afirma que, para él, Levrero era tan bueno que no calificaba como escritor uruguayo. Además, relata que llegó incluso a incorporar una frase de *La ciudad* en su novela y que le acercó los manuscritos de *Derretimiento*: “... dijo que la novela le había resultado brutal y a continuación confesó que no había podido terminarla: le había afectado físicamente y lo había dejado postrado toda una tarde” (Mella, “Addenda” 151). Finalmente, Levrero recomendó el libro en la editorial Trilce donde, en 1996, había publicado *El discurso vacío*.

La poética de ambos autores se vincula con la genealogía diseñada por Ángel Rama (*Aquí. Cien años*; “El estremecimiento”) de los raros uruguayos en cuanto a que, en el marco de las disputas estéticas, ocupan una posición que quiebra con las políticas de imaginación del realismo hegemónico (Benítez Pezzolano, “Presentación” 168). En la elaboración de su constructo, el crítico postula la emergencia de un “estremecimiento nuevo” en la narrativa uruguaya de finales de los sesenta que asocia a las experiencias revolucionarias del momento. Para Rama, así como el Modernismo fue la expresión del “estremecimiento” político-cultural que implicó la incorporación de América Latina al mercado mundial, las narraciones raras de escritores como Levrero dan cuenta del desencanto con la realidad existente y las expectativas de transformación social por parte de los jóvenes sesentistas.

La categoría “raro” ha sido objetada por la formulación transhistórica, heteróclita y de contornos difusos trazada por Rama (Benítez Pezzolano, “Ángel”), pero su potencialidad divergente habilita resemantizaciones y delimitaciones. En este sentido, aunque el golpe militar frustra los pronósticos de cambios revolucionarios desarrollados por el uruguayo, las poéticas vinculadas a los raros perviven por su propuesta estética divergente,

componiendo, para la crítica posterior a Rama, un espacio de disenso (Achugar 18) donde el sujeto que enuncia asume una conciencia no diáfana relacionada con la extranjería (Blixen, “Variaciones” 63), que subraya la ubicación “fuera de lugar” del escritor como condición constitutiva (Rivadeneira, “Levrero, los raros” 76-78). A su vez, partiendo desde otra tradición, Mark Fisher (*Lo raro* 9-64) señala esta posición fuera de lugar de lo raro como un efecto de lectura que produce la sensación de que algo no debería estar ahí, incorporando al ámbito de lo familiar un elemento que no se puede asimilar a ese universo. Para el británico, esta cualidad coloca a lo raro en oposición a las dinámicas del “realismo capitalista” ya que desestabiliza los horizontes de lo posible en la experiencia del lector.

Asimismo, Hebert Benítez Pezzolano si bien establece, a partir de la recurrencia a lo insólito, una relación de Mella con figuras emblemáticas de la genealogía como lo son Levrero y Felisberto Hernández, realiza una distinción al plantear que en algunos autores de la posdictadura, entre los que menciona además a Polleri, lo insólito es un acontecimiento de apertura del continuum hiperrealista más que del fantástico: “Este carácter insólito, que podríamos advertir también dentro de la literatura uruguaya de las últimas dos décadas, ocupa un lugar en algunas narraciones de Felipe Polleri, Rafael Courtoisie o Henry Trujillo, pero no es un camino de lo fantástico” (Benítez Pezzolano, “Figuraciones” 139). Mediante estas operaciones escriturarias, el realismo, lejos de manifestar el triunfo de la racionalidad burguesa, “... ya no es una categoría oposicional sino el fantasma interferido, desautorizado y a la vez recuperado por prácticas miméticas que lo integran y proyectan desde sus restos” (Benítez Pezzolano, “Ángel” 46).

La emergencia de estas poéticas hiperrealistas se asocia con el planteo de Carina Blixen (“Prólogo” 13-25) cuando señala la reconfiguración del campo literario a raíz de un “estremecimiento” en la narrativa uruguaya provocado por el accionar de la dictadura. En el prólogo de la antología *La cara oculta de la luna* (1996) sostiene el fin del antagonismo entre un realismo hegemónico y una corriente “secreta y marginal” de raros, categorías críticas con las que Rama diseña el mapa literario uruguayo hasta la irrupción del golpe militar. La profunda inflexión que implica el quiebre institucional genera un reordenamiento en el sistema literario: se clausura, de forma violenta, el pronóstico de Rama quien señalaba a la generación del 69 como agente de la transformación. Esta generación devenida en fantasma (Moraña) produce narrativas divergentes de las políticas de representación realistas que resultan más eficaces para eludir, no sin contradicciones, la censura, a través de su escritura alusiva y metafórica; paradójicamente, se genera un predominio relativo de “la narrativa imaginativa” (Verani 802) en los años posteriores al golpe destacándose autores que pertenecen a esa generación del 69 como es el caso de Levrero cuya figura fantasmática es fundamental para la emergencia de las poéticas de la posdictadura.

Anaía Gerbaudo delimita el concepto de posdictadura resaltando las continuidades y los legados que el prefijo “pos” subraya entre un momento y otro por lo que afirma “no se trata, de ninguna manera, de la simple referencia a lo que viene después” (4). En Uruguay estas continuidades son ostensibles en el mantenimiento de parte de la estructura Estatal y en la impunidad de los responsables de la represión a través de la llamada ley de caducidad. Asimismo, el reposicionamiento de Levrero, cuya obra pasa del libertinaje imaginativo a narrar el vacío del discurso en procura de recuperar una experiencia luminosa, en un espacio central para los autores de la posdictadura, desplazando a figuras de la generación crítica como Mario Benedetti o Juan Carlos Onetti, da cuenta de un horizonte de expectativas que se aleja del gesto fundacional de dichos autores y se asocia a la nostalgia por el futuro perdido.

En este trabajo propongo una lectura crítica de *Carnaval* (1990) de Polleri y *Derretimiento* (1998) de Mella. Inscribo ambas novelas en el marco de un “estremecimiento vacío” que hace referencia, por un lado, a que en la posdictadura se produce la clausura del debate “realismo versus imaginación”, que organiza el sistema literario uruguayo hasta principios de los setenta (Blixen 13-25) y, por el otro, a la figura fantasmática de Mario Levrero. Frente al desvanecimiento del proyecto revolucionario de los sesenta, los escritores de la posdictadura dan cuenta de la nostalgia por el futuro perdido (Fisher, *Los fantasmas* 25-57). Esta ausencia de un porvenir es indagada en ambas novelas a partir de personajes que son lo que sobra en el sistema y por el “derroche” (Tabarovsky 15) de imágenes violentas. En *Carnaval*, Polleri construye una ciudad repleta de cucarachas y personajes enajenados por sus rutinas laborales. La narrativa de Polleri da cuenta de una economía política de la escritura y del costo que implica entender la literatura como forma de vida: el poeta a modo de gato sarnoso. En *Derretimiento* Mella se detiene en la catástrofe del colapso de la materia a partir de la trayectoria de un psicópata con el cuerpo decrepito. El devenir de violencia incluye el experimento con Adela, mujer a la que mantiene encerrada para observar su paulatina descomposición y constatar su falta de trascendencia. Se trata del relato de la pérdida total de fe donde la experiencia luminosa está descartada incluso como relato (im)posible.

2. *Carnaval*: la economía política de la escritura

Publicada en 1990, la novela de Polleri despliega una cosmovisión desencantada de la ciudad. A través del recorrido del protagonista quien narra en primera persona, se traza una cartografía habitada por borrachos, prostitutas y mendigos. Como todo diseño de una espacialidad, su configuración es política. En el caso de *Carnaval* su composición se detiene en

la exploración, sin concesiones, del lugar de resistencia-adaptación que ocupa el escritor, en desarrollar una economía política de la escritura: “Bueno, no bastaba con que Dios se cagara en mis poemas, y su secretaria se cagara en mis poemas y todo el mundo se cagara en mis poemas. También debía soportar la cháchara grasienta de esa caricatura” (Polleri 16).

Levrero, en *Dejen todo en mis manos*, indaga la figura del autor como un enigma que organiza una trama policial. Se detiene, asimismo, en la particularidad de la condición periférica que convierte al escritor en un sobreviviente. Álvaro Fernández Bravo advierte, a propósito, que el asedio del uruguayo “... no involucra, por supuesto, solo la cuestión del mercado y el dinero sino también una dimensión existencial. Se trata de aquello que Levrero denomina en varias ocasiones como ‘supervivencia’” (“El oficio” 18). Construido, a la vez, a modo de mito necesario y trabajador explotado, la imagen de escritor en la obra de Levrero da cuenta de las tensiones entre la libertad de creación y las lógicas comerciales en un mercado pequeño como el uruguayo. En este sentido, Fernández Bravo afirma que alrededor del dispositivo autor “dueño del copyright y figura todavía imprescindible para producir la mercancía-libro mediante la firma de un contrato” (“Introducción” 8) la literatura adquiere la forma bifronte de mercancía y fetiche que todavía mantiene un aura devaluada.

El proyecto escriturario de Polleri radicaliza la propuesta de su maestro. Si en la novela de Levrero la condición de escritor periférico es asediada mediante una transacción penosa que deviene en la búsqueda paródica de un autor, en *Carnaval* la transacción no llega a tener lugar. El editor es un Dios inalcanzable que lo somete a permanecer en una sala de espera que se construye como un purgatorio, donde tiene que soportar la indiferencia de la secretaria y la proyección de su figura autoral en otros sujetos patéticos. En Polleri la supervivencia no remite a la imagen del trabajador explotado, sino a lo que sobra y no puede incorporarse al sistema. El aura devaluada del artefacto cultural autor se radicaliza en su composición mediante el recurso de la animalidad. Como señala Gabriel Giorgi, la noción de animalidad da cuenta de formas de representación divergentes a los modos políticamente aceptados de representación: “Nunca había servido para nada de nada. Poemas inútiles. Vino barato. Siempre vagando o tirado en mi colchón, sin ganas de levantarme. Sin ganas de levantarme y vivir. Un gato sarnoso, ya lo dije” (Polleri 54). A diferencia del personaje de Seymour Glass de Jerome David Salinger quien reivindica al gato muerto como algo valioso ya que no se puede comprar, el gato sarnoso de Polleri conserva la condición propia de lo viviente de producir incomodidad y de atacar. El poeta asociado a la figura del gato sarnoso, del mendigo y del borracho no solo es destacado por su lugar de *outsider* frente a las lógicas mercantiles, sino por condición amenazante: se trata de un

sujeto que potencialmente puede atacar a martillazos a su padre aristocrático o al *pater familias* de la organización social burguesa, el patrón.

En su libro *Incontinencia del vacío* Slavoj Žižek se detiene en un comentario de Alfred Hitchcock en sus conversaciones con François Truffaut. El recuerdo de una escena culminante nunca rodada de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*) donde el protagonista, Cary Grant, mantiene un diálogo con un trabajador de la fábrica ante una cadena de montaje de una planta de automóviles Ford. Mientras caminan y charlan, un auto se ensambla desde la nada, de un simple tornillo, por lo que se muestran fascinados. Sin embargo, cuando abren la cajuela del vehículo cae un cadáver. Para el esloveno, el cineasta inglés decidió no incorporarla debido a su obviedad en relación con la matriz básica de su obra y agrega: “Lo que habríamos visto en esta larga toma es la unidad elemental del *proceso de producción*. ¿No es el cadáver que cae misteriosamente de la nada, entonces, el doble perfecto de la plusvalía que se genera ‘de la nada’ a través del proceso de producción? Este cadáver es un objeto-plusvalía en su estado más puro, el contrapunto objetual del sujeto, el producto-plusvalía de la actividad del sujeto” (Žižek 209).

Así como para Žižek la matriz de la obra hitchcockiana es el cadáver a modo de excedente o plusvalor, en el caso de Polleri lo es el poeta/gato sarnoso en términos de lo que sobra en la sociedad burguesa. Mientras el excedente es el sedimento invisible sobre el cual se erige el proceso de producción, lo que sobra es lo que no ingresa, su alteridad radical. Asimismo, Damián Tabarovsky delimita lo que sobra como aquello que no puede incorporarse, lo irreductible y lo vincula con la potencialidad de inventar una lengua otra en contraposición a la lengua neoliberal hegemónica que ha sido convertida en una mercancía factible de digerirse y acumularse. En este sentido, señala al derroche como una estrategia de boicot que asocia al fantasma de la vanguardia: “La literatura se vuelve de izquierda cuando cuestiona la acumulación: la lengua como despilfarro, como derroche” (Tabarovsky 15). Con modulaciones distintas, tanto Polleri como Mella recurren al derroche de violencia a modo de estrategia escrituraria que habilita lo insólito y desestabiliza las formas políticamente establecidas del realismo estético.

En una escena de la novela, el protagonista se imagina convertido en una estatua que ocupa el lugar central de una plaza: “Una noche yo caminaba por una calle húmeda espantando a los gatos vagabundos. Desemboqué en una plazoleta redonda y lo suficientemente perdida como para que me gustara; imaginé mi estatua flaca y encorvada y vendida en el centro. También a la gente toqueteándola y opinando sobre ella” (Polleri 47). Entre las interpretaciones que harían los transeúntes de su imagen de mármol señala que “se trataba de una alegoría del hambre, de la locura, de la soledad, del fracaso, del país despedazado o, más probablemente, de nuestro asqueroso siglo XX” (47). Entonces

decide desplazarse y situarse en el espacio en el que, había especulado, estaría su estatua. Simula ser la figura, pero no provoca ninguna reacción entre las personas que pasan. Atribuye la falta de comentarios a que, incluso en esa media luz, era notorio de que estaba vivo y los poetas vivos las únicas reacciones que generan son del tipo “No’ o un: ‘¡Estás despedido!’ o un: ‘¡A pagar o a la calle, cara de culo!’” (47). El contraste entre el poeta vivo y su mármol, de manera semejante al del gato sarnoso y el muerto, radica en la condición amenazante de lo viviente.

Asimismo, el poeta a modo de gato sarnoso no admite un relato redentor posible en términos revolucionarios. Su presencia amenazante, por el contrario, da cuenta de la pérdida del futuro y la imposibilidad de asimilación:

sólo mirar a la cosa negra y olvidarme de que todo el mundo se reía de mis poemas y de mi cara de muerto, de mi falta de plata, de modales, de ambiciones y sobre todo de mi desesperación a la una de la mañana en un bar de ultratumba. Nadie, nadie en el mostrador puesto como un enorme ataúd gris y agusanado y olvidado por todo el mundo. Nadie en la silla de enfrente con sus cuatro huesitos de hierro carcomido. ¿Olvidarme? No me olvidaba de nada; en lugar del sol, las margaritas y la muchacha sólo vería basura y basura y basura rodeando cada árbol de una calle negra y vacía, yo borracho, caminando hacia ninguna parte, hacia la soledad de un cuchitril sin esperanza. (Polleri 43)

Julia Kristeva delimita la noción de lo abyecto en términos de lo ambiguo, espacio donde no se respeta el orden de la ley, se subvierten las reglas, los límites y se habilita el sin sentido. Polleri tensiona las fronteras del realismo a través del derroche de imágenes vinculadas a lo abyecto: la basura, las cucarachas, el gato sarnoso. Al indagar en el contrapelo de la anatomía de la ciudad, la Montevideo polleriana genera el efecto de rechazo y atracción que produce la vivencia de lo abyecto al situar al sujeto en el borde de sí mismo. En la novela de Mella también tiene relevancia en la apertura del continuum hiperrealista el trabajo con lo abyecto, solo que en este caso la mayor tensión se desplaza de la ciudad y se ubica en la frontera entre el adentro y el afuera del propio cuerpo.

3. *Derretimiento*: la materia y su falta de trascendencia

Si en *Carnaval* la imagen de Dios está asociada, paródicamente, a un editor que somete al poeta protagonista a una eterna espera, en *Derretimiento* se construye un universo marcado por la ausencia de cualquier tipo de trascendencia. Publicada en 1998, en la novela Mella despliega una poética y política del cuerpo que lo exhibe

como pura materia, deteniéndose en el detalle fisiológico del funcionamiento de órganos y vísceras al momento de su colapso.

A diferencia de *Carnaval*, la violencia no se presenta como un recurso en el marco de las tensiones entre el centro y los márgenes, en *Derretimiento* se conforma a modo de una matriz, de un elemento que de manera amoral constituye lo viviente en su devenir a su desintegración inexorable. Además, la novela de Mella se sitúa en el después del postulado del *Fausto* de Goethe que sentencia “todo lo que nace/ merece ser aniquilado;/ por ende, mejor sería que nada naciera” (67). Se ubica en esa zona inquietante, en la pregunta sobre el después de que sobreviene la catástrofe, de que se produce el derretimiento. En este sentido, la secuencia con mayor espesor es el crimen de Adela, colapso que el protagonista observa fascinado “como un científico” (*Derretimiento* 59) a la vez que se “sentía como un niño o un imbécil, con los regalos de navidad en la sala” (58). Esta indagación cuasi científica del cuerpo expone de manera brutal el revés de un materialismo deshumanizado y sin horizonte de expectativas que remite a nociones que desarrollan una visión desencantada del papel de la razón en la modernidad como la racionalidad instrumental deliberada de Max Weber y, a su vez, se vincula a la sentencia del título del aguafuerte de 1799 del pintor español Francisco de Goya “El sueño de la razón produce monstruos” (De Arriba 15-29).

Michel Nieva señala, a propósito, que la historia de la literatura argentina puede leerse como la historia de la modulación del problema de “la tecnología como cruce de la civilización y la barbarie” (26). En el caso del campo literario uruguayo, es notorio el pasaje entre ficciones previas al golpe de Estado que tematizan el atraso en términos de fantasmagoría como en *El astillero* de Onetti, o incluso la ausencia de ciudad en *La ciudad* de Levrero a novelas de la posdictadura donde el accionar de la técnica deviene en un imaginario catastrófico, en distopías ambientales como *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías y *Un pianista de provincias* (2022) de Ramiro Sanchíz. En *Derretimiento* la devastación tiene lugar en el cuerpo como territorio que colapsa; el experimento con Adela concentra la indagación en la materia y su falta de trascendencia como eje que estructura el relato: “eso que venía después del final, la respuesta inevitable a todas las preguntas. Asistía minuto a minuto, día a día, al fabuloso proceso de descomposición de aquel cuerpo, y no podía sacarme de la mente por qué maquiavélica consigna nuestra especie se empeñaba tanto en ocultar aquella maravilla. Vi pájaros, leones, otros animales salvajes tirados en el pasto. Hice anotaciones y dibujos en cuadernos, no recuerdo haber pronunciado palabras en todo ese tiempo” (*Derretimiento* 60).

Ya desde *Frankenstein* de Mary Shelley la emergencia del monstruo se presenta asociada tanto a los sueños de la razón moderna como a ese otro dispositivo social que es la

familia. En la novela de Mella dicha institución ocupa un lugar clave en el devenir monstruoso del protagonista. En un primer momento mediante la sucesión de vejámenes a la que es sometido por sus parientes quienes lo deshumanizan tratándolo como a un objeto cuando se encuentra postrado: “Para ayudarme a cagar jalaban de mis piernas y me abrían con violencia. Comenzaron a golpearme, golpes duros de paliza o de pelea, en las piernas, en las nalgas, en las costillas, y a veces hasta en la cara. En una de esas ocasiones el castigo comenzó cuando aún no había terminado de cagar. Supongo que debí haber manchado las sábanas o a quien me estaba ayudando, y de ahí su enojo” (*Derretimiento* 8).

Más adelante en el relato, cuando ya puede desplazarse, si bien de manera torpe, afuera de su casa, es el contacto con otra familia lo que produce el momento epifánico que habilita su pasaje de víctima a victimario. La secuencia se origina con una pelea sangrienta de perros: “En un momento dado, el perro negro consiguió ponerse encima y prenderse del hocico del otro con todos los dientes y sacudió la cabeza para los lados, intentando desgarrar el pellejo. Entonces se oyó un ruido, un crac, algo que se había quebrado” (17). Golpeándolo con una pala, el padre de un niño que también está viendo la pelea logra separarlos. El protagonista sigue a ese adulto con su hijo cuando levanta al animal herido y lo introduce en su casa. El narrador tiene esperanzas de que logren curarlo, pero estas pronto se desmoronan, pues advierte que el sujeto examina desaprensivamente el cuerpo del perro para finalmente meterlo con torpeza en una bolsa de arpillería y pegarle dos tiros: “Sentí que lo odiaba profundamente. Dejé la bolsa en un rincón, al lado del poste que sostenía el canasto de la basura y nos miró” (20). El protagonista se identifica con el perro muerto y especula que lo mismo le podría haber pasado a él cuando estaba postrado. Él también es lo que sobra y podría terminar en una bolsa de basura, a menos que produzca una inversión de roles y use el odio acumulado para convertirse en el otro perro, el que ataca.

Benítez Pezzolano afirma que en *Derretimiento* lo insólito opera de forma tal que produce una transición de las políticas de representación realistas a las hiperrealistas: “Se trata de un hiperrealismo ligado a la hiperfocalización inserta: una lente que elabora un campo tan restringido que el objeto se desrealiza mientras se realiza” (“Figuraciones” 137). Esta focalización, a su vez, compone el espesor materialista de la narrativa de Mella, que trasgrede los límites realistas mediante la saturación de imágenes violentas: “se desrealiza respecto de las convenciones representativas de ciertos realismos, pero es capaz de avasallar con su intolerabilidad ligada a la repugnancia de lo mostrado, en especial a partir de una técnica quirúrgica que construye la plástica de la violencia” (137-138).

Si en *Pogo*, donde el protagonista deja morir a su madre enferma y luego tiene relaciones sexuales con su cadáver, Mella esboza un rasgo de redentor en la relación catártica

y, a su modo, terapéutica que dicho personaje establece con la escritura, en *Derretimiento* abandona ese resquicio y se adentra en el contrapelo de cualquier resto de luminosidad.

Rivadeneira advierte que en *París* (1979) de Levrero se narra el crimen de lo trascendente, representado en el asesinato de un sujeto alado por un carabinero, en el escenario de la ciudad moderna por antonomasia atravesada por la represión política (28-43). El proyecto de la *Trilogía luminosa*, iniciado en los límites de la posdictadura, en 1984, es un intento por recuperar esa trascendencia perdida: en “Diario de un canalla” el pajarito es apenas una silueta esquiva, en *El discurso vacío* irrumpe a modo de un cadáver en la boca del perro Pongo y en *La novela luminosa* es ya una osamenta. *Derretimiento* es la confirmación del crimen donde lo luminoso ya no sobrevive ni como resto o relato (im)posible. En la novela de Mella asistimos, a la vez, al proceso de descomposición de la materia y a la constatación de su falta de trascendencia. El protagonista señala, en este sentido, en relación con la agonía de Adela: “Sí recuerdo el calor en la cara, y el aire turbio, de paloma enferma, que me golpeó. Yo lloré, y ella se rió por última vez” (*Derretimiento* 59).

Esta imagen del pájaro, en este caso agonizante y que alcanza a conmovirlo, aparece también vinculada a la idea de mártir con motivo de un crimen que el protagonista no comete, pero despierta en él fascinación: “Imagino al tipo clavado como un mártir, o un pájaro de dimensiones extraordinarias con las alas desplegadas, y me sale espuma de la boca” (55). La curiosidad por indagar el después de este sacrificio del pájaro mártir lo lleva a ir al escenario del crimen, donde no encuentra restos de trascendencia sino el profano olor a desinfectante: “entonces me percaté de lo más terrible: el olor distinto, al que incomprendiblemente confundí con el de la muerte, es de desinfectante. Alguien se ha tomado el trabajo de limpiar el sitio, de borrar lo sucedido” (56). En el final de la novela, que, a su vez, se detiene en el final del protagonista, este destaca “Un último detalle cómico” (77) y señala que “encontré al perro, ya casi cianótico, con un pajarito en la boca” (77). La imagen del perro con el pájaro en la boca que en *El discurso vacío* da cuenta de la muerte de lo trascendente, en *Derretimiento* es apenas un detalle cómico en el marco de un relato donde no hay margen para una experiencia luminosa ni en términos de proyecto (im)posible.

4. Futuros perdidos

Tanto *Carnaval* como *Derretimiento* habilitan la apertura del continuum hiperrealista mediante la emergencia de lo insólito en los términos de un derroche de imágenes violentas. Esta operación escrituraria del despilfarro y el asedio a lo abyecto deviene en dos modulaciones poéticas que hacen de lo que sobra material constitutivo. La novela de

Polleri indaga en la economía política de una práctica, la del escritor en un país periférico, que al igual que los gatos sarnosos no tienen ni siquiera condición de mercancía, son lo que sobra; en la de Mella, en tanto, se explora en el pasaje de lo amenazante a lo monstruoso de eso que sobra. Si el vacío y la ausencia de futuro en *Carnaval* se sitúa en la lógica de la economía política, en el caso de *Derretimiento* lo hace en el plano de lo religioso: el cuerpo es despojado de toda trascendencia. El desplazamiento del cuerpo a modo de lo residual en Polleri a la osamenta en Mella, del sobreviviente a un ente que vive para sufrir y hacer sufrir, da cuenta de la transición del desencanto por el vacío a causa de la marginación social a la cruda constatación metafísica de que luego de la muerte el olor a detergente es la única huella que perdura.

A partir de su concepto de realismo capitalista, Fisher (*Realismo*) sostiene que el desvanecimiento del futuro es una condición que surge a partir de la falta de alternativas al capitalismo luego de la caída del muro de Berlín y la URSS. Asimismo, Andreas Huyssen advierte a propósito:

En efecto, junto con el imperio soviético colapsó una de las formas mayores de la utopía ortodoxa y preceptiva. El triunfalismo que acompaña en Occidente ese específico fin de la utopía celebrándolo como el fin de toda utopía no tiene en cuenta en qué medida ese colapso afecta ya la cultura de las democracias liberales mismas. Es que la utopía nunca muere sola: arrastra su contra-utopía. Con la dimisión de la Unión Soviética, ahora es el capitalismo el que carece de una visión de futuro. (Huyssen 248)

Fisher resemantiza la noción de *hauntología* diseñada por Jacques Derrida para afirmar que la persistencia de lo que no es/fue y nos asedia se constituye como pauta cultural contemporánea, por lo que, por ejemplo, la proliferación de *remakes* y la constante (re)creación de fantasmas de experiencias o productos artísticos de otras épocas son expresiones de la nostalgia por el futuro perdido. Asimismo, la falta de un horizonte de expectativas produce un bucle de retroalimentación negativa, pues como señala Matt Colquhoun en su prólogo a las últimas clases del británico: “Las crisis, ya sean crisis del capitalismo o de las formas de protesta -como el crack financiero de 2007/2008 y el movimiento Occupy que le siguió-, ya no producen un cambio; la negatividad destruye lo viejo, pero ya no produce lo nuevo” (33). Las distintas modulaciones de la violencia abordadas en *Carnaval* y *Derretimiento* dan cuenta de la potencia en términos de producción monstruosa, que genera la aparente perpetuación de la paradoja gramsciana de lo viejo que muere y lo nuevo que no puede nacer porque “en este interregno se verifican los fenómenos morbosos más variados” (Gramsci 37).

Integrantes de una constelación de autores de la posdictadura uruguaya vinculados a la poética de Levrero, Polleri y Mella radicalizan el tópico levreriano que configura a la ciudad moderna como escenario del crimen de lo luminoso. En este sentido, ambas obras integran una serie de narrativas que se inscriben en lo que denominamos un estremecimiento vacío que indaga en esta nostalgia por el futuro perdido. En *Carnaval* esta falta es abordada mediante un relato que se detiene en la economía política de la escritura situando al autor en el lugar de un gato sarnoso amenazante. En tanto que, en *Derretimiento* se propone un acercamiento fisiológico a la materia y su colapso, para asediar la ausencia de cualquier resto de trascendencia, la constatación del vacío como instancia constitutiva de lo viviente: “No me muevo, ya no siento el calor, no escucho, no hay nada para sentir ni escuchar. Sólo logro ver el color negro, el universo en que me he transformado, y ahí me reconozco como algo, y en eso me complazco” (*Derretimiento* 78).

Bibliografía

- Achugar, Hugo. “¿*Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Cahiers de LLIRICO*, núm. 5, 2010, pp. 17-28, <http://journals.openedition.org/lirico/376>.
- Basile, Teresa. *El desarme de Calibán: Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*. Universidad de Pittsburgh, 2018.
- Benítez Pezzolano, Hebert. “Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría”. *Telar*, núm. 25, 2020, pp. 27-48.
- Benítez Pezzolano, Hebert. “Figuraciones de lo insólito en espacios divergentes: entre lo fantástico, lo hiperrealista y otros territorios indecibles. Tres casos uruguayos: Felisberto Hernández, Mario Levrero y Daniel Mella”. *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*, organizado por Flavio García, Carlos Reis, Ana Cristina dos Santos, Maria Cristina Batalha, Júlio França y Regina Michelli, Dialogarts, 2018, pp. 131-146.
- Benítez Pezzolano, Hebert. “Presentación. Raros y fantásticos uruguayos. Tres casos, tres perspectivas”. *Revista Landa*, vol. II, núm. 4, 2016, pp. 166–237, [https://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%20-%20Hebert%20-%20Pezzolano%20-%20Presentacion%2020161%20\(2\).pdf](https://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%20-%20Hebert%20-%20Pezzolano%20-%20Presentacion%2020161%20(2).pdf).
- Benítez Pezzolano, Hebert. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”. *Revista [sic]*, vol. VI, núm. 10, 2014, pp. 8-13, <https://doi.org/10.56719/sic.2014.10.534>.

- Blixen, Carina. "Prólogo". *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario y Antología (1957-1995)*, compilado por Alvaro J. Risso, Linardi y Risso, 1996, pp. 13-25.
- Blixen, Carina. "Variaciones sobre lo Raro". *Cahiers de LLIRICO*, núm. 5, 2010, pp. 29-54, <http://journals.openedition.org/lirico/376>.
- Colquhoun, Matt. "Introducción: No más mañanas de lunes deprimentes". *Deseo postcapitalista. Las últimas clases* de Mark Fisher, traducido por Maximiliano Gonnet, Caja Negra, 2024, pp. 7-43.
- Daona, Victoria. *Ficciones de Encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)*, (Tesis de Licenciatura), Facultad de Filosofía y Letras UNT, 2008.
- De Arriba, María Laura. *La invención de sí. Escritura autobiográfica en Latinoamérica (siglos XIX y XX)*. Katatay, 2018.
- Echeverría, Ignacio. "Levrero y los pájaros". *Conversaciones con Mario Levrero* por Pablo Silva Olazábal, Trilce, 2008, pp. 93-102.
- Fernández Bravo, Álvaro. "El oficio de escribir. Consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero". *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* editado por Carolina Bartalini, EDUNTREF, 2016, pp. 17-28.
- Fernández Bravo, Álvaro. "Introducción: Elementos para una teoría del valor literario". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 15, 2010, pp. 7-22.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Traducido por Núria Molines, Alpha Decay, 2018.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2018.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*. Traducido por Claudio Iglesias, Caja Negra, 2017.
- Gerbaudo, Analía. "Nuevas configuraciones de las posdictaduras en América Latina". *El Taco En La Brea*, vol. 1, núm. 11, 2020, pp. 2-5, <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9149>.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Traducido por Miguel Vedda, Colihue, 2015.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Vol. 2. Traducido por Ana María Palos, Era, 1999.

- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducido por Silvia Fehrmann, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Traducido por Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, 2006.
- Levrero, Mario. *El discurso vacío*. Mondadori, 2011.
- Levrero, Mario. *La ciudad*. Debolsillo, 2008.
- Levrero, Mario. *La novela luminosa*. Debolsillo, 2009.
- Libertella, Mauro. *Un hombre entre paréntesis: retrato de Mario Levrero*. Universidad Diego Portales, 2019.
- Mella, Daniel. "Addenda". *Derretimiento*. Orsai, 2021.
- Mella, Daniel. *Derretimiento*. HUM, 2007.
- Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma, crítica literaria 1973-1988*. Monte Sexto, 1988.
- Nieva, Michel. *Tecnología y barbarie. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no-humana y ciencia ficción*. Anagrama, 2024.
- Nofal, Rossana. *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*. Facultad de Filosofía y Letras UNT, 2002.
- Polleri, Felipe. "Carnaval". *El dios negro*. HUM, 2010.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Arca, 1966.
- Rama, Ángel. "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya". *La generación crítica (1939-1969)*, Arca, 1972, pp. 220-245.
- Rivadeneira, Blas. "Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de 'la generación de 1969' al 'estremecimiento vacío' en la narrativa uruguaya de la posdictadura". *Telar*, núm. 25, 2020, pp. 69-94.
- Rivadeneira, Blas Gabriel. "París como escenario del crimen". *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, compilado por Graciela Franco, María Del Carmen González y Patricia Núñez, Rebeca Linke, 2014, pp. 28-43.
- Tabarovsky, Damián. *Lo que sobra*. Mardulce, 2023.
- Verani, Hugo. "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160-161, 1992, pp. 777-805.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traducido por Luis Legaz Lacambra y Francisco Gil Villegas, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Žižek, Slavoj. *Incontinencia del vacío*. Traducido por Damià Alou, Anagrama, 2023.