

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA**

**La crisis del presente:
desintegración familiar en cinco novelas contemporáneas**

TESIS

**Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea**

Presenta

RODRIGO ROSAS MENDOZA

Asesor

DR. CHRISTIAN CURT SPERLING

Lectores

**DRA. CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA
DR. DANIEL SAMPERIO JIMÉNEZ**

Ciudad de México, junio de 2023

Agradecimientos

Mi madre me ha dado demasiado como para pensar que unas líneas escritas aquí son suficientes para agradecerse. Baste decir lo mucho que valoro su apoyo, dedicación y amor hacia mí.

A toda mi familia le agradezco sus atenciones y cariño.

Esta tesis le debe mucho a Christian Sperling, tanto como yo mismo. Su lucidez y paciencia arrojaron la luz necesaria para sortear los atolladeros y bifurcaciones que se me presentaron todo el tiempo. La inquietud que derivó en este proyecto germinó durante la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX gracias a las nutridas discusiones y apuntes que sostuve con el Dr. Sperling. Su guía, durante poco más de tres años, resulta invaluable para el resultado final de este trabajo y, especialmente, para mi formación académica.

También aprecio la atenta lectura de los profesores Silvia Pappé, Daniel Samperio, Cecilia Colón y Claudia Gutiérrez. Sus sugerencias, el diálogo, las puntualizaciones; todo fue determinante para el curso de la presente investigación.

Cuando pienso en mi abuelo no puedo sentir más que gratitud. Me enseñó la formalidad, la constancia y el empeño necesarios para conseguir esta meta. Gracias, donde quiera que estés.

Por último, quisiera señalar que esta tesis fue concebida como un puente entre aquello imposible de callar y lo que nunca será olvidado. Ojalá el futuro se haga visible para quienes han sufrido alguno de los múltiples fenómenos consignados aquí.

Resumen

La presente tesis entiende que la familia, vista desde la literatura mexicana contemporánea, es una construcción de sentido que explora nuestra forma de involucrarnos con el mundo y el tiempo presente a partir de experiencias específicas relacionadas con la pérdida, el dolor, la incertidumbre y la desaparición, entre otras. El corpus tratado aquí (*El cuerpo en que nació, Casas vacías, El nervio principal, Desierto sonoro, Nubecita*) replantea la concepción de lo familiar desde su proceso de descomposición. Estas novelas muestran un evidente repliegue de la voz narrativa hacia su propia intimidad, hacia la construcción de un yo que comunica todas sus impresiones personales ligadas con el trauma, la soledad, el y resentimiento desde una dimensión privada y confesional. Somos testigos de la extinción de un *nosotros* como familia y la aparición de un *yo* que se sabe ajeno a cualquier círculo afectivo lidiando siempre con un presente que demanda la problematización de las expectativas individuales, el peso de las fallidas instituciones sociales y el posible valor del futuro.

Estaríamos frente a una vertiente narrativa que utiliza la familia en descomposición para esgrimir una serie de elementos estéticos y narrativos esenciales para la literatura de nuestro tiempo. Entonces, la *novela familiar contemporánea* se distinguiría por su mecanismo de escritura y estrategia discursiva vinculados casi siempre con la enunciación en primera persona desde una perspectiva pesimista y adolorida por las cicatrices familiares; una narrativa concentrada en el estudio de la memoria y el trauma a partir de la problematización del sujeto en relación con su pasado familiar –rememoración de separaciones traumáticas; abandono y soledad durante la infancia–. Ello inevitablemente conduce a una discusión sobre las complejas experiencias vinculadas con la temporalidad –falta de expectativas que clausuran el futuro; derrota y hastío estancando la existencia en un presente vacío–. Nos encontramos con un corpus, entonces, que lidia con espacios domésticos hostiles, mecanismos discursivos que dejan ver la necesidad de registrar este malestar social y mental –fotografías, documentos escritos, conversaciones– como evidencia de un síntoma compartido por toda una generación.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de familia?.....	10
I. Precisiones entre literatura y sociología: distintos niveles de observación.....	10
II. Familia en la literatura: una aproximación a partir del concepto.....	14
III. Mecanismos narrativos y el lector contemporáneo.....	21
2. La novela familiar contemporánea: esbozo de un género narrativo.....	28
I. Lo contemporáneo como perspectiva y el presentismo como temporalidad.....	28
II. El trauma y la escritura.....	32
III. El uso de la memoria.....	38
IV. La novela familiar contemporánea.....	43
3. Primeros destellos de la novela familiar contemporánea. <i>El cuerpo en que nació</i> y <i>Canción de tumba</i>.....	55
I. Autodescubrimientos y condiciones sociales.....	56
II. Reflexiones en torno a la escritura: interlocuciones y enunciación en primera persona como estrategias narrativas.....	60
III. El tránsito de la vida: espacios habitables.....	65
IV. La complejidad de las relaciones afectivas: parentalidad y crianza.....	68
4. (Des)habitar el espacio. Los ecos de las escisiones familiares.....	77
I. <i>Desierto sonoro</i> . Sonidos que se apropian del espacio: gramática familiar y voces infantiles en el vacío.....	77
II. <i>Casas vacías</i> . La maternidad imposible y el hogar inhabitable.....	86
III. <i>El nervio principal</i> . Pliegues en el silencio: asimetrías y aislamientos.....	103
IV. <i>Nubecita</i> . El entorno familiar como cárcel.....	114
5. La crisis del tiempo: pasado revisitado, presente alargado y futuro clausurado.....	130
I. Miradas al pasado: La ruta de la descomposición familiar en <i>Desierto sonoro</i>	130
II. Estancamiento como la derrota del presente: desapariciones y ausencias.....	142
a) <i>Casas vacías</i>	142
b) <i>El nervio principal</i>	151
III. No todo está perdido. <i>Nubecita</i> o cómo vencer la tiranía del presente.....	160
Conclusiones.....	164
Bibliografía y cibergrafía.....	174

Introducción

¿Qué es, con precisión, la familia? Una pregunta con muchas y escurridizas respuestas. Primero que nada, la familia contiene una vasta pluralidad de significaciones: es una idea, una construcción lingüística. Familia no solamente hay una y nuestros tiempos exigen dejar a un lado la perspectiva normativa que usualmente sustenta el concepto de familia. No obstante, si existe un factor en común a muchas historias concernientes al tratamiento de los núcleos familiares sería el rompimiento, la separación de sus miembros. Es oportuno, además, decir que, en general, hay una tendencia a estancar los asuntos familiares en el espacio privado. Históricamente hemos normalizado que los asuntos familiares se solucionen en la privacidad doméstica porque “los trapos sucios se lavan en casa”. Llevó mucho tiempo visibilizar la violencia doméstica y el acoso sexual engendrados en dicho entorno. Los temas que antes se ocultaban deliberadamente, ahora se exponen sin miramientos para hacer constar que, contrario a lo podríamos pensar, “la familia es el espacio en donde menos se respetan los derechos de los individuos”¹. Hacer público un asunto que normalmente había sido privado se ha convertido en un acto político muy relevante en la actualidad. La literatura ha asumido el mismo compromiso. Tal vez por eso el puente entre la ficción y la memoria parece indistinguible en obras que tratan esta preocupación.

Pero, en términos de la literatura mexicana contemporánea, las historias sobre el devenir familiar implican un tejido de preocupaciones que van mucho más allá de los vínculos afectivos. Los rompimientos y separaciones familiares involucran un modo específico de experimentar el tiempo, de habitar los espacios y de concebir la naturaleza actual de este mundo considerando factores como la pérdida, el dolor y la incertidumbre. Las historias que integran este bloque literario revelan una complejidad discursiva y narratológica que obedece, por supuesto, al estado de nuestro presente. En ese sentido, resulta mucho más ilustrativo entender la familia esbozada en buena parte de la literatura contemporánea a partir de su escisión, de su malfuncionamiento, porque dicho proceso revela la condición de esta institución social en *el ahora* y las consecuencias que acarrea a los sujetos que la integran. El corpus de esta tesis consta de las novelas *El cuerpo en que*

¹ Carlos Welti Chanes, *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI*, p. 35.

nací (Guadalupe Nettel, 2011), *El nervio principal* (Daniel Saldaña París, 2018), *Casas vacías* (Brenda Navarro, 2018) *Desierto sonoro* (Valeria Luiselli, 2019), y *Nubecita* (Nora Coss, 2019) con un vistazo tangencial a *Canción de tumba* (Julián Herbert, 2011). En conjunto, todas las obras exploran la experiencia de sus personajes a partir del trauma, la violencia, la desaparición, el acoso y la separación. Esto da como resultado una narrativa preocupada por la exposición puntual de la desdicha, el rencor y el desamparo de individuos que han visto desmoronarse su núcleo familiar por diversas razones. Esta mirada crítica sobre la percepción colectiva actual de la familia y la experiencia de los sujetos con respecto a un presente que se siente atascado, desbordante de desilusiones y temores, involucra también un posicionamiento relevante de parte de los autores, quienes se convierten en inteligentes observadores de un fenómeno social y de temporalidad en verdad relevante para nuestra vida diaria.

En los siguientes capítulos se asomarán cuestiones como la naturaleza conceptual de la familia, la imposibilidad del futuro debido a nuestra incompreensión del presente, la herramienta confesional como método discursivo, la inoperancia de muchas instituciones sociales como marca de un nuevo curso histórico, el uso de la memoria como instrumento de reconstrucción individual y síntomas generacionales que involucran una perspectiva específica sobre nuestra forma de lidiar con el tiempo y el espacio. Todo en relación con aquello que llamo novela familiar contemporánea, un posible género narrativo que ya caracterizaré más adelante con el puntual análisis de las obras presentadas. Estas experiencias sobre la familia en descomposición ayudan a asimilar la naturaleza de ciertas actitudes contemporáneas hacia la vida, en relación con nuestros vínculos interpersonales.

Aquí hay un diálogo con la realidad de muchos lectores, de muchas familias. Es una conversación que nos atañe a todos. La naturaleza de las emociones, las identidades y los proyectos de vida han entrado en conflicto en años recientes. Por eso abordaré a la familia como *concepto*, para así entender por qué la narrativa de nuestros días –y desde mucho antes– se ocupa tanto de ella. También me detendré en la discusión sobre el sentido de la *contemporaneidad* en tanto horizonte de enunciación y lo *contemporáneo* como compromiso intelectual y característica de la actualidad humana. Por supuesto, será igual de relevante dimensionar teóricamente nuestra forma de experimentar el presente en la actualidad para así comprender mejor el peso que deja caer sobre nuestros hombros.

El capítulo 1 aclara el campo de análisis que resguarda esta tesis: estamos ante obras literarias, ejercicios de imaginación en donde la familia es una construcción discursiva idónea para describir el inminente proceso de disolución de las instituciones sociales. Por eso resulta oportuno echar un vistazo a las distinciones entre los métodos de observación que ofrece la sociología y la literatura en relación con el sentido de la familia. Veremos que en las cinco obras se construyen identidades no a partir de la pertenencia a una familia como *conjunto*, sino desde la desintegración, la soledad, la frustración ocasionada por la separación de la unidad familiar. En este capítulo se propone a la familia desde su construcción semántica y se puede aterrizar a partir de los postulados de Reinhart Koselleck. La familia es un *concepto* porque, además de todo lo que ya hemos dicho, también es una construcción lingüística cuyo contenido semántico evoluciona a lo largo del tiempo. Las diferentes construcciones de familia –literarias, sociológicas, religiosas, legales– se despliegan a partir de un mismo *concepto*. Lo concerniente a esta tesis es que, en la literatura, el *concepto* exige un impulso de contar historias que reflejen el cambio en sus significaciones.

El capítulo 2 se encarga de tres aspectos: desentrañar el sentido de lo *contemporáneo*, explicar el mecanismo confesional de las obras y esbozar una propuesta de género narrativo que abarque estas preocupaciones en comunicación con el tratamiento del rompimiento familiar. Se asume lo contemporáneo como una perspectiva, un posicionamiento intelectual, y no únicamente como una condición de la temporalidad. Así, la perspectiva contemporánea reside en el compromiso crítico de percibir los claroscuros de nuestro tiempo a partir de la desconexión espacio-emocional. Resulta muy sugerente en estas novelas la total ausencia de cualquier tipo de asociación con la posteridad, especialmente aquello vinculado con el concepto de *legado* –no hay legados materiales que estos personajes puedan recibir y el legado sentimental, en todo caso, resulta insoportable porque remite al dolor, a la pérdida, al trauma–. Nos hallamos frente a una serie de perspectivas existenciales que no pueden ver más allá de la vida individual.

Para el capítulo 3, el análisis se centra en dos novelas que dieron inicio, por así decir, a la *novela familiar contemporánea* tal como la conocemos hoy. *El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba* fueron publicadas en 2011 y se colocan en dos extremos opuestos: por un lado, tenemos una posición social alta desde la cual una mujer enuncia el dolor y los

traumas sufridos a una edad temprana debido al divorcio de los padres. Por otro lado, vemos el extremo opuesto; un hombre que relata la precariedad económica que vivió en la niñez y el total abandono del que fue víctima a causa de la naturaleza prostibularia de su madre. En ambas novelas podemos problematizar ya el asunto del espacio doméstico, el viaje por la memoria desde el presente, el procedimiento confesional como manera de enunciar el trauma, el dolor y la soledad. No obstante, difieren ligeramente del resto del corpus precisamente porque las demás obras emergen desde la perspectiva de personajes clasemedios y no de estos polos opuestos que retratan las dos novelas antes citadas. Además, en ambas todavía podemos encontrar cierta marca de empatía de parte del sujeto que enuncia hacia los progenitores; todavía se puede entender, acaso justificar, el rompimiento familiar. El resentimiento y la voluntad de no perdonar el dolor causado todavía no aparece de manera tan manifiesta como en las novelas posteriores. De ahí que sea oportuno tratarlas por separado, como *protonovelas* familiares contemporáneas.

El capítulo 4 pone atención en la dimensión del espacio (in)habitable y sus nexos con las voces que narran; cómo se apropian o se alejan afectivamente del espacio (*Desierto sonoro*). Cuestiones como la maternidad y la violencia acontecen en ese espacio y determinan el sentido existencial de los personajes (*Casas vacías*); lo restrictivo y violento que puede resultar el entorno doméstico (*Nubecita*, *El nervio principal*) y también las posibilidades de autodescubrimiento y madurez que proporciona ocasionalmente (*El cuerpo en que nació*). Es importante el puente articulado entre la novela de Luiselli y la de Navarro a partir de su retrato de las maternidades. Por eso, se abunda en la maternidad plasmada en la literatura contemporánea y sus vínculos con la novela familiar. Es una preocupación que se clarifica desde la escritura de autoras coetáneas con intenciones comunicativas distintas: la ficción, la crónica, el archivo.

El capítulo 5 se ocupa del análisis de la experiencia de estas voces narrativas con la temporalidad a partir del uso de la memoria. Aquí se asoma un asunto especialmente interesante: la manera en que la estructura narrativa de estas obras también apela a la conflictiva relación que establecemos con la temporalidad en tanto sujetos contemporáneos. Los constantes saltos hacia el pasado, la explícita condena del futuro, el registro de las experiencias por escrito, en fotografías, en audio, en un tono vertiginoso y casi nunca lineal que emula lo conversacional; todo hace pensar en la forma en que la escritura y la narración

encaran una crisis derivada de nuestra compleja y dislocada concepción del tiempo. Además, es relevante el vínculo entre esas experiencias de temporalidad y el tratamiento de la ausencia/desaparición. Cuando un elemento del núcleo familiar desaparece o se ausenta, el estancamiento se hace evidente y el rompimiento de la familia acelera su ritmo.

Las conclusiones apuntan a la posible existencia del género de la novela familiar contemporánea a partir del conjunto de preocupaciones que atraviesan a todas las obras aquí estudiadas, así como al trazo de una constelación de obras fuera del corpus que también reflejan el mismo síntoma en la escritura. Se trata de una basta producción literaria nacida en el siglo XXI que prueba no solamente la consolidación y apogeo de la novela familiar contemporánea, sino también una tendencia estética de escritura –anclada, por supuesto en las dinámicas del mercado editorial– que deja ver las huellas de un grupo de preocupaciones indisociables a un conjunto de escritores coetáneos, subrayando así la pertinencia sociohistórica de este probable género en una amplitud: la narrativa familiar contemporánea.

El objetivo de este trabajo, de esta larga investigación y lectura, es alumbrar el rumbo que ha tomado nuestra literatura bajo las amplias posibilidades que la escritura promete en el siglo XXI. Decía Sara Sefchovich sentirse poco entusiasmada por la tremenda ola de literatura autobiográfica inundando la industria en tiempos recientes. Pero considero yo que esa tendencia identificada por Sefchovich debemos percibirla también como necesidad –o necesidad– de enunciar en primera persona y de transformar lo íntimo en un artefacto imaginativo y brutalmente honesto. Es una señal de la urgencia que tenemos por compartir nuestras experiencias con el mundo y, en el proceso, aspirar a entendernos a nosotros mismos tanto como a los demás. Revisar lo que fuimos para descifrar lo que somos y, acaso, descubrir lo que ya no seremos.

1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de familia?

Tengo la impresión de que el matrimonio es un pequeño contenedor en el que apenas caben unos pocos hijos. Dos vidas interiores [...] que brotan de él, una y otra vez, rompiéndolo, deformándolo. O quizá no sea una cosa en concreto, tal vez no sea nada.

Jane Smiley, *La edad del desconsuelo*

I. Precisiones entre literatura y sociología: distintos niveles de observación

Dice Antonio Candido en *Literatura y sociedad* que la sociología es una herramienta auxiliar capaz de arrojar mucha luz sobre algunos aspectos de la obra literaria, pero no debería, bajo ningún motivo, devorar el análisis. Cuando los estudios literarios se ocupan de obras que lidian con una poderosa carga de fenómenos sociales inscritos en la ficción, siempre está latente el peligro de hacer un trabajo analítico desde la senda trazada por disciplinas distintas a la crítica literaria como lo son, por mencionar un par, la sociología y la antropología. Por lo tanto, siempre será importante asumir el “elemento social” –como lo llama Candido– en tanto “factor de la propia construcción artística”². Es, pues, tan solo una pieza, no el rompecabezas completo. De lo contrario, entender la obra cual mero espejo, como un ejercicio de representación plana de la sociedad, es ignorar un factor importante: detrás de ella existe un complejo proceso creativo y discursivo; incluso un profundo ejercicio crítico en relación con el mundo, hablando específicamente de las novelas que nos atañen. Todo ello producto de un trabajo artístico que establece una “relación arbitraria y deformante [con la realidad], incluso cuando pretende observarla”³. El elemento social, entonces, no es una totalidad que engulle a la obra y determina sus significaciones; resulta, más bien, un componente más de una compleja estructura discursiva.

Entonces, la familia –particularmente dentro de la literatura contemporánea– no es solamente la representación de una institución social. Se trata de una construcción discursiva, un *concepto*, que explora nuestra experiencia contemporánea en relación con un problemático tiempo presente y nuestras formas de involucramos políticamente con el

² Antonio Candido, “Crítica y sociología”, *Literatura y sociedad*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 37.

mundo. En consecuencia, la narrativa de años recientes⁴, por lo común, no asocia el ámbito de lo familiar con la conformación de identidades y convicciones, tampoco con redes de seguridad emocional. La crianza parece haber dejado de idealizarse, ya no percibimos cimientos familiares vinculados con la estabilidad y las posibilidades del mañana. La exploración de la felicidad, las dimensiones afectivas y la solidaridad están a menudo ausentes en buena parte del panorama familiar problematizado en la narrativa contemporánea. La visión que la literatura ofrece sobre la familia se ha complejizado tanto como lo han hecho nuestras concepciones sobre el futuro y la función social de los individuos.

Ahora bien, es cierto que las teorizaciones más puntuales sobre la familia provienen de los marcos sociológico y antropológico. No obstante, ciertamente es esa discusión la que alimenta las precisiones que se harán a lo largo de esta tesis, siempre atendiendo a las intencionalidades concretamente literarias de las obras. En ese tenor de ideas, es rescatable el siguiente apunte de Lévi-Strauss: “En las sociedades modernas, razones morales, religiosas y económicas han hecho oficial el matrimonio monógamo”⁵. Tenemos, entonces, al aparato de la modernidad como mecanismo institucionalizador de la familia a partir de la monogamia y la vida conyugal. Tal afirmación ayuda a entender la naturaleza de las familias expuestas en estas novelas: todas se basan en un modelo monogámico-conyugal con cierto compromiso implícito –eventualmente inclinado al fracaso– de cumplimentar la crianza de los hijos⁶. Existe, además, un estrecho vínculo entre este modelo familiar socialmente impuesto y las nociones de estabilidad –compromiso, fidelidad– y progreso –procreación y crianza– que se verán problematizadas desde la literatura.

Podríamos preguntarnos, entonces, en qué punto de la historia ubicar el surgimiento de la construcción de familia bajo el modelo de la sociedad moderna ya expuesto. Para fines de esta tesis, será mucho más útil acotar este asunto a partir del siglo XX, considerando que las obras del presente corpus reflejan la decadencia y mutilación de lo apuntado por Lévi-Strauss, algo que será desmontado por las observaciones de campo por parte de Oscar Lewis en México, como ya se verá más adelante. En cualquier caso, es

⁴ Entiéndase aquella publicada mayormente durante el siglo XXI.

⁵ Claude Lévi-Strauss, “La familia”, *Polémica sobre el Origen y la Universalidad de la Familia*, p. 8.

⁶ Compromiso que, como ya veremos más adelante, no habrá de concretarse satisfactoriamente a causa de múltiples factores que conducen al fracaso personal y colectivo.

interesante que estas novelas están revalorando críticamente la funcionalidad de tal modelo. Vemos núcleos familiares reducidos –padres con, máximo, dos hijos bajo un esquema de unión heteronormativa– convertidos en plataformas narrativas idóneas para describir un inminente proceso de disolución por parte de dicha institución social. Así, los autores, desde perspectivas distintas, están arrojando una contundente crítica al modelo familiar institucionalizado señalado por Lévi-Strauss. La literatura realiza una intervención sobre la configuración social de ese ente monolítico y normativo que es la llamada familia nuclear: padre, madre, hijos/as.

Estos núcleos familiares construidos en la ficción aquí estudiada no buscan ampliar la discusión hacia las posibilidades de la homoparentalidad o las familias sostenidas por parejas no heterosexuales. A los autores, parece, les interesa más alumbrar la forma en que pensamos, en nuestros días, un modelo institucionalizado de relaciones familiares que parece ya no ser tan funcional. Esto también implica una nueva perspectiva generacional; se construyen identidades no a partir de la pertenencia a una familia como *conjunto*, sino desde la desintegración, la soledad y la frustración ocasionada por la separación de la unidad familiar. Un individualismo que emerge a partir de la imposibilidad del conjunto familiar.

Sin detenernos demasiado a considerar el valor histórico –y a menudo moral– adjudicado a la familia a partir de la vida conyugal y la procreación como deber social, podríamos decir que, en tiempos recientes, las dinámicas socioeconómicas globales han modificado sustancialmente las interacciones entre los individuos al interior del núcleo familiar y, por lo tanto, modificado nuestra percepción de aquel primer modelo. Si asumimos que “una de las funciones más importantes de la familia [...] es la seguridad y protección tanto social como económica que brinda a sus miembros”⁷, entonces sería posible relacionar el complicado panorama económico, laboral y migratorio actual con las significaciones más recientes de la familia –personas que viven en un mismo espacio compartiendo lazos afectivos, pero sin parentesco; renunciamiento a la procreación como compromiso social; uniones libres, etcétera–. Lo interesante, en resumen, es la considerable cantidad de familias que, en la literatura contemporánea, dejan de ser *conjuntos*, unidades compartiendo sistemas de valores y creencias, debido a que el sentido de pertenencia de sus

⁷ Ligia E. de Ferrufino, “Polémica teórica sobre la familia y su papel en la sociedad”. Consultado en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/159-176> [12/03/2022].

integrantes se disuelve; la conformación de identidades se ve entorpecida por muchos factores. Incluso la idea de familia extensa sale sobrando en estas historias porque, de nuevo, no hay asociaciones que permitan pensar en un *conjunto*: el *nosotros* se derrumba prevaleciendo solamente un *yo* que da cuenta de este proceso de desintegración. Ya se verán puntualmente en cada novela todas estas consideraciones.

Lo anterior ayuda a entender que el sentido de lo familiar está sujeto a constantes reconfiguraciones y que, en cualquier caso, es más una *construcción* al servicio de la organización social donde se desenvuelve. Importante resaltar, por cierto, que en nuestro margen histórico coexisten diversas significaciones del mismo *concepto* de familia (por ejemplo: matrimonio heterosexual con hijos biológicos, unidad monoparental que adopta). Ello sin anularse mutuamente porque, justamente, no son oposiciones, sino la muestra de una sociedad heterogénea. Sin embargo, insisto en que lo más relevante para las novelas de este corpus no es explorar esta diversificación conceptual de familia, sino centrarse concretamente en el resquebrajamiento de *una* de esas significaciones en específico. Así, estaríamos ante un ejercicio crítico, desde la literatura, que confronta un sistema social basado en la vida conyugal y las uniones heterosexuales. Todo enunciado a través del rompimiento familiar como marca de su inoperatividad.

Ante el amplio y complejo abanico de significaciones de la familia planteado hasta aquí, es conveniente tomar la siguiente propuesta, más que definición, de la familia a partir de una perspectiva disciplinaria no literaria para, después, abordarla concretamente en la literatura. Sobre todo, a la luz de un corpus integrado por diversas *construcciones* de familia cuyas historias tienen lugar en los últimos años del siglo pasado y parte del siglo XXI:

Las familias son construcciones económicas, sociales, culturales e incluso políticas de arreglos de convivencia entre personas con relaciones de parentesco o no, destinadas o no a la procreación, pero que parten de un acuerdo inicial de al menos dos personas para vivir juntas, compartir espacios, ingresos y gastos, afecto y cuidado, protección, relaciones sexuales, compañía, entre otras cuestiones⁸.

Podemos asumir al factor económico como indispensable para la viabilidad de la familia y que la intención de procrear ha dejado de ser fundamental para la conformación del núcleo. Ambas consideraciones son relevantes para las construcciones literarias de la familia que

⁸ Karla Flores Celis, “Familias en el siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas”, *Estudios demográficos y urbanos*, p. 242.

aquí se estudiarán porque la manera en que estos personajes lidian con el futuro se modifica tras el rompimiento del núcleo precisamente como consecuencia del gris panorama de la precariedad laboral, las crisis políticas y el cuestionamiento de las capacidades individuales relacionadas con la crianza. Es decir, resulta posible hallar una línea de correspondencia entre la falta de expectativas sufrida por estos personajes y el sentimiento de derrota asfixiándolos como consecuencia de un doloroso resquebrajamiento familiar, lo que conduce a cierto rechazo posterior de la posibilidad de procreación, en tanto hijos de familias escindidas, porque la incipiente idea de futuro, de posibilidad y renovación que involucra un proyecto de familia luce indeseable, acaso imposible.

Es evidente, también, que la vida familiar se basa en acuerdos vinculados con un espacio en común, donde lo afectivo puede o no ser una parte integral. Ya veremos que en estas novelas la naturaleza de las relaciones afectivas intrafamiliares es uno de los aspectos más revisados críticamente, así como la construcción simbólica del espacio compartido. Lo más relevante, en todo caso, es que la propuesta contenida en esta cita recupera la idea de *construcción*; es decir, estamos ante un planteamiento que no apela a la normativización, permitiendo su constante reconfiguración. Así, las novelas aquí estudiadas también aportan, y enfatizo, *construcciones* de familia que ilustran ya no los acuerdos relacionados con la vida familiar de nuestros días, sino la manera como los individuos encaran el mundo una vez que se hacen conscientes de que tales acuerdos, que permitían la subsistencia del núcleo familiar, fracasaron. Este punto es indispensable para entender el rumbo de la presente tesis: la imagen de la familia a estudiar es trazada esencialmente a partir de su descomposición. Las novelas no pierden detalle del momento a partir del cual el proyecto familiar se viene abajo precisamente porque la concepción simbólica de lo familiar como herramienta que permite acceder a la felicidad, la realización y el legado termina por ser inoperante.

II. Familia en la literatura: una aproximación a partir del *concepto*

En este punto, es oportuno subrayar la utilidad de las disciplinas sociológicas y antropológicas para establecer una línea que delimite el sentido de la familia en este trabajo, por eso la pertinencia de la propuesta anterior en relación con el sentido de

construcción. Después de todo, aunque la literatura y la sociología se sitúan en distintos niveles de observación, siempre serán capaces de alimentarse entre sí. No obstante, haría falta puntualizar la dimensión temporal y discursiva de estas consideraciones vinculadas, ahora sí, con la literatura. Si bien ya retomamos una propuesta enunciada y aceptada desde instancias no literarias, ahora toca hacer el mismo procedimiento desde una perspectiva que se ocupe de lo que sucede al interior del texto novelístico. Porque, en cualquier caso, la creación literaria de la familia aquí plasmada siempre rebasará cualquier concepción social gracias a las subjetividades de los autores y a su poder creador. Parafraseando al historiador Philippe Ariès, conviene más entender la familia como *idea* que como *realidad*. Entonces, en estas novelas observamos *construcciones* literarias de la familia discurriendo en tanto productos de una dimensión temporal-histórica y como una nutrida articulación a nivel discursivo.

Así pues, es importante entender que la caracterización de estas experiencias en relación con la familia se sitúa en un margen temporal determinado, o sea, desde un momento específico de enunciación. Esto es relevante porque, como ya se dijo, la familia, imaginada en toda su abstracción, es indefinible a causa de la carga ideológica, moral y social que yace detrás de su concepción. Sin embargo, la construcción literaria de la familia presentada en estas novelas es una herramienta narrativa que interpreta y, por tanto, busca registrar los fenómenos que modifican nuestra sociedad en la actualidad. Entonces, se podría decir que la familia escindida funciona aquí como una especie de *tropo*⁹, en la línea de Hayden White, porque replantea la concepción de lo familiar desde su actual decadencia y resignifica las relaciones afectivas, todo a partir de su participación en el panorama del siglo XXI, con las implicaciones que nuestra temporalidad trae consigo.

A lo largo del corpus de esta tesis se verá que la familia es siempre distinta porque los personajes —y sus experiencias— son diferentes, aunque haya ciertas conexiones entre unas y otros en cuanto al tratamiento de las parentalidades, del caótico tiempo presente o la soledad, por ejemplo. Se articula, pues, una compleja constelación de subjetividades, de dimensiones afectivas, figuraciones del espacio doméstico y síntomas generacionales. Con esto en mente, resulta relevante la contextualización inicial del panorama familiar a partir

⁹ Sin detenerme demasiado en la carga teórica detrás del *tropo*, simplemente habría que decir que resulta sugerente leer a la familia en descomposición como factor que organiza el sentido de las obras desde un horizonte histórico específico.

de *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, porque así podemos establecer un primer estado de la cuestión: un momento histórico en el que el contenido semántico de la familia era distinto, totalmente normativo. Si bien ese libro pertenece al terreno de los estudios antropológicos y no al de la ficción, sus aportaciones sobre la dimensión histórica de la familia, en tanto construcción heterogénea que ha entrado en crisis, resultan determinantes para esta investigación.

Ya habíamos establecido que el núcleo familiar se ha configurado como institución social a partir de ciertos ideales de la modernidad. Las nociones de estabilidad, de crecimiento económico y de creación del entorno doméstico como espacio óptimo obedecen al proyecto de la modernidad afianzado durante el siglo XIX. A este respecto, *Los hijos de Sánchez* (1964) de Oscar Lewis ayuda a comprender de mejor forma cómo la discusión sobre la familia se movió del espacio privado al público y la manera en que la clase media-alta, totalmente cegada por los preceptos adoctrinadores de la modernidad, se encontró repentinamente con una realidad de lo familiar que resultó escandalosa. En la introducción a su libro, Oscar Lewis traza al espacio de vecindad como un microcosmos en donde existe un poderoso sentimiento de comunidad entre cohabitantes. No obstante, el antropólogo apunta que, dentro de ese espacio común de la vecindad, los inquilinos “tratan de conservar la intimidad familiar. La mayor parte de las puertas se mantienen cerradas”¹⁰. De nuevo, el drama inherente al entorno familiar y todas sus ramificaciones se mantienen en lo privado, en la invisibilidad, en la indiferencia de lo íntimo, y es ahí donde opera *Los hijos de Sánchez* en calidad de estudio antropológico que expone problemas importantes como la pobreza, la violencia doméstica, la falta de afecto y, especialmente, el machismo. Una denuncia que ahora es irrenunciable para muchos escritores en activo.

Los hijos de Sánchez se publicó en un momento en que México era “moderno, próspero y optimista”¹¹ y causó particular revuelo durante los inicios del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz. En 1964 había un panorama social donde la romantización de la pobreza al interior del núcleo familiar se había arraigado culturalmente gracias al cine. Esas representaciones “folclóricas” —como las llama Claudio Lomnitz— tenían mucho que ver con una concepción romantizada del ambiente familiar, en donde la humildad se confundía

¹⁰ Oscar Lewis, “Introducción”, *Los hijos de Sánchez*, p. 42.

¹¹ Claudio Lomnitz, “Prólogo”, *ibid.*, p. 9.

con la pobreza, en donde el sacrificio y la redención formaban parte de un estilo de vida de falsa armonía y realización espiritual que disfrazaba la desigualdad y la miseria.

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel y *Los hijos de Sánchez* dejaron en claro que la idea nacionalista de progreso y bienestar, de un México posrevolucionario que entraba directamente a la modernidad, excluía un amplio sector de la población cuya realidad era muy diferente. En *Los hijos de Sánchez* no solo nos acercamos a un retrato íntimo de la pobreza, sino también a un problemático testimonio de un núcleo familiar en donde la violencia y la precariedad eran parte central de su dinámica cotidiana, exactamente como sucede en el filme de Buñuel. En este contexto no tiene cabida la noción de buena parentalidad: el amor y la dedicación a los hijos introducida por la modernidad no existe en el caso de los Sánchez. De igual forma, el matrimonio tan bien resguardado por las buenas conciencias no mantenía aquí los tradicionales preceptos católicos de fidelidad y sacrificio. En este libro se manifestaba la ausencia de conceptos como patrimonio, realización personal y bienes materiales tan vinculados con la concepción de familia emanada desde la modernidad.

Este libro subrayó que los objetivos de la Revolución no habían sido alcanzados ni de lejos y, encima, corroboró la aparición de una nueva clase media que solo acrecentaba la brecha de desigualdad social y que, inevitablemente, eran las familias más pobres quienes realmente pagan el precio del fracaso del proyecto moderno. Para estas últimas, la nacionalización del petróleo y la expansión de la educación pública no significaban absolutamente nada. Ya veremos más adelante cómo la clase media retratada en varias novelas contemporáneas pasó a ser el semillero de las experiencias más atroces y problemáticas de la vida familiar a partir de una subversión de las perspectivas de lo íntimo y lo confesional: la decadencia familiar ya no solamente era una experiencia contenida y expresada en las clases desfavorecidas. El rompimiento del núcleo familiar se convirtió en un fenómeno social que alcanzó a todas las esferas.

Otro asunto relevante para el estudio de Oscar Lewis es que el matrimonio, asumido como ideal ligado a la articulación de futuro dentro de la concepción moderna de lo familiar, es intervenido por un presente inestable en donde ya no cabe esa idea de porvenir, sobre todo si se vive al día, si cada mañana implica el inicio de una lucha por ganarse el sueldo y poner comida sobre la mesa. Pero esa inestabilidad se extendió más allá de lo

económico, alcanzó los niveles afectivos, ideológicos y políticos. Esto cobra una relevancia considerable si tomamos en cuenta la cantidad de matrimonios en declive, de separaciones dolorosas, que desfilan por las páginas de las novelas que integran el corpus de esta tesis, donde la condición social no otorga ningún tipo de asidero al bienestar matrimonial.

El primer tiraje de *Los hijos de Sánchez* se agotó prácticamente en tres meses, algo que difícilmente sorprende. Al final, este libro visibilizó un núcleo familiar inestable –uno de miles– apaleado por la miseria, la desigualdad y la violencia al interior del espacio doméstico. La buena sociedad mexicana, el México moderno, se escandalizó el ver que se hizo público un asunto que siempre había sido privado, oculto a la opinión pública, sepultado por el Estado. El mensaje desde el gobierno de Díaz Ordaz fue claro: las familias mexicanas son católicas, están unidas en matrimonio, el espacio doméstico es sagrado, los vínculos familiares no pueden ser de esta naturaleza vulgar y descarnada porque las instituciones modernas no fallaban. La familia era un ente inamovible, “una unidad fundante de la sociedad”¹². *Los hijos de Sánchez*, pues, no podía ser un testimonio de una familia real, tenía que ser una invención difamatoria y denigrante, producto de una conspiración que pretendía destruir los cimientos del México moderno. Además, resultaba que Arnaldo Orfila Reynal –el entonces director, con evidentes tendencias izquierdistas, del Fondo de Cultura Económica, encargado de publicar la traducción al español– era enemigo de la sociedad mexicana y, junto a Lewis, un calumniador. Se hizo pública la acusación penal del Estado hacia Oscar Lewis y se oficializó el cese de Orfila Reynal al frente del sello editorial. Así, la exposición antropológica de una familia real, perteneciente a una clase social que había sido borrada por la modernidad, perturbó la solemnidad conservadora de un México que asumía la vida familiar como algo sagrado, íntimo y estable. La familia era intocable porque, como institución, era infalible en un panorama tan apegado a la funcionalidad de la modernidad. Hoy es el ingrediente más socorrido de la narrativa actual y, obviamente, pocas veces sale bien parada.

Con lo anterior podemos ilustrar que, en la obra de Lewis, la familia se ligaba a la fase más crítica de la modernidad en México –mediados del siglo XX– y también mostraba la oposición entre espacio público y privado en el ámbito familiar; con la miseria relacionada al desarraigo afectivo; con una sociedad que no era –o no quería ser–

¹² Rosario Esteinou. *La familia nuclear en México: lecturas de su modernidad. Siglos XVI al XX*, p. 35.

consciente de la complejidad económica y emocional que se tejía detrás de esta construcción social que comenzaba a resquebrajarse a la par de todo un proyecto de nación y el resto de las instituciones sociales que lo sostenían. Es en este momento cuando el imaginario histórico de la familia inicia una transición hacia la decadencia y desintegración. Por ello, no sorprende la escandalosa reacción del gobierno ante la obra de Lewis, que fue tachada de soez, ofensora de la moral y perturbadora de la paz pública.

Ahora bien, si con lo anterior ya se estableció la dimensión histórica de la familia –y sus transiciones– que explora el corpus de esta tesis, es oportuno en este momento señalar que la familia también adquiere una compleja dimensión semántica y se puede problematizar a partir de los postulados de Reinhart Koselleck. La familia es un *concepto* y una construcción lingüística capaz de evolucionar con el tiempo. El *concepto* tiene la función de conservar y traducir las experiencias humanas para después poder comunicarlas y finalmente entenderlas. Y no sólo eso; también es verdad que la familia se ha erigido como un “concepto fundamental”. Es decir; su existencia es indispensable para la integración de una comunidad; resulta insustituible en términos de nuestra identidad social, política y lingüística. Dice Koselleck que es precisamente esa naturaleza indispensable e insustituible lo que vuelve “fundamentales” a ciertos conceptos –lo que quiere decir que, aunque su significación pueda ser polémica y, por tanto, modificarse con el tiempo, es ciertamente imposible que desaparezca–. Siguiendo al teórico alemán, entonces, la familia puede diversificarse como *concepto* en un amplio horizonte histórico porque “los conceptos tienen una historia propia, inmanente al lenguaje”¹³ en tanto que son herramientas lingüísticas que todo aquel que desee conocer su mundo debería entender. Retomando lo dicho en el apartado anterior, las diferentes construcciones de familia –literarias, sociológicas, religiosas, legales– se despliegan a partir de un mismo *concepto*. Lo concerniente a esta tesis es que, en la literatura, el *concepto* exige un impulso de contar historias que reflejen el cambio en sus significaciones y en sus prácticas. Es decir, el *concepto* plasmado en la ficción permite comprender y comunicar nuestras experiencias, en este caso, relacionadas con la familia en descomposición.

Así, Koselleck recurre a Heiner Schultz para establecer una correlación entre *concepto* y *estado de cosas*: “el significado de una palabra permanece igual, pero el estado

¹³ Reinhart Koselleck, *Historias de conceptos*, p. 28.

de cosas se modifica [...] Por tanto, la realidad que está cambiando debe captarse y comprenderse lingüísticamente de nuevo”¹⁴. De esta manera, la familia, como matrimonio y compromiso de procreación concebida así en términos, digamos, tradicionales ha cambiado a partir de la intervención de los roles adoptivos, de las estructuras homo y mono parentales, de la multiplicidad de núcleos afectivos entre los sujetos. Luego entonces, las obras literarias, en tanto enunciados, no pueden evitar integrar y problematizar esta serie de cambios dentro de su discurso para así cuestionar a la familia como institución. No obstante, aunque dicho *estado de cosas* se haya modificado, y por más que veamos con ojos críticos a la familia, esta no habrá de desaparecer en tanto siga siendo un *concepto* fundamental en nuestra sociedad.

El reciente cambio en el *estado de cosas* dentro del *concepto* de familia es lo que pretende problematizar la presente tesis. Sobre todo, si comprendemos que las familias escindidas y el cambio de paradigma en las libertades de crianza dicen más del estado actual de lo familiar y del sujeto contemporáneo, que sus asociaciones tradicionales y conservadoras. Como ya se dijo, el corpus a estudiar se concentra en la revisión crítica de una sola de esas significaciones de la familia que, bajo las circunstancias de nuestra contemporaneidad, ya parece poco operativa. En esa línea, habría que subrayar que a esta investigación le resulta mucho más sugerente estudiar al núcleo familiar a partir de un rasgo distintivo: su rompimiento. No aporta mucho a este estudio consignar un valor normativo a un tipo específico de familia y, desde ahí, explorar las escisiones. Más bien, lo llamativo es asumir el desbaratamiento, la no uniformidad, como elementos preponderantes en la naturaleza de la familia contemporánea presentada en el corpus. La desintegración del núcleo familiar se convierte, pues, en el eje que atraviesa y da cohesión a las cinco novelas consideradas en el corpus.

Koselleck es enfático al apuntar que “ninguna realidad puede reducirse a su significado”¹⁵. La dimensión literaria de la familia dentro de este corpus no puede, ni lo intenta siquiera, reproducir la constelación total de significados y experiencias que conforman a la inabarcable “realidad” de lo familiar, dado que la capacidad semántica de este concepto es abrumadora. Además, ese *estado de cosas* que el *concepto* representa está sujeto a transformaciones. Por eso, aquí se abordará la familia en rompimiento mediante un

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

corpus de novelas escritas en un margen histórico específico que, al mismo tiempo, da cuenta del *concepto* de familia desde un *estado de cosas* específico —su desintegración—, uno de entre una vasta pluralidad que ha evolucionado con el tiempo.

III. Mecanismos narrativos y el lector contemporáneo

A partir de las distinciones históricas y semánticas propuestas anteriormente, podemos observar que las dimensiones normativas insertas en el contexto de *Los hijos de Sánchez* se han desmontado en la literatura reciente. Además, resulta muy interesante el uso de la primera persona gramatical como estrategia enunciativa que construye una experiencia compartida con el lector, quien ya no se escandaliza por la crudeza de estos núcleos familiares. Vemos una operación narrativa muy interesante dentro de estas obras que problematiza la oposición privado/público de *Los hijos de Sánchez*. El escándalo político que surgió tras la publicación de este libro manifestaba el abierto rechazo de la sociedad ante la exposición pública del devenir familiar. Desde luego, aquella sórdida atmósfera de desamparo ya no puede tomar por sorpresa a nadie, por más conservador que se quiera ser. Habría que repensar, sin embargo, el auténtico sentido de dicha oposición a la luz del corpus de esta tesis, pues no solamente apunta a aquello que sucede en el interior del núcleo, del espacio doméstico, y que será expuesto fuera de la intimidad, a la luz pública, mediante la enunciación en primera persona. Se refiere, más puntualmente, a la inminente caducidad de las instituciones sociales que, desde el exterior, en el espacio público resguardado por el Estado, deberían mantener funcionando el engranaje social. Entonces, la oposición privado/público muestra una interrelación entre el mal funcionamiento familiar y la nula estabilidad social en que vivimos. Ni en lo privado ni en lo público podríamos hallar señales de esperanza, de funcionalidad, de progreso. El núcleo familiar se desintegra, parece, porque las instituciones, las bases sociales, tampoco funcionan. Un estado permanente de crisis —que ya ha perdido su carácter obvio de transitoriedad— se extiende entre nosotros en términos económicos, migratorios, de violencia. Por ello, hablar de la familia como elemento en crisis no resulta equivocado.

Otra cuestión relevante es que las novelas de este corpus muestran un evidente repliegue de la voz narrativa hacia su propia intimidad, hacia la construcción de un yo que comunica todas sus impresiones personales ligadas con el trauma, la soledad, el

arrepentimiento y la inseguridad personal desde una dimensión privada y confesional. La reacción ante la exposición de las deplorables condiciones de un sector poblacional dentro de una sociedad incipientemente moderna como el México de mediados del siglo XX subrayaba una sola idea: había cosas que eran deliberadamente ignoradas por la sociedad. Ahora, esta exposición de un atribulado estado emocional individual en relación con los núcleos familiares de estas novelas tiende un lazo empático con el lector contemporáneo, con una sociedad que atraviesa constantemente por el mismo estado generacional de incertidumbre y distanciamiento emocional que los autores ostentan en la ficción. Es de suma importancia para esta tesis subrayar el carácter íntimo y confesional inherente a las novelas pertenecientes a la *novela familiar contemporánea*. Lo íntimo, lo doloroso de las experiencias, y la necesidad de los personajes de ser vistos/escuchados, siempre anteponiendo la enunciación en primera persona en ese proceso de desnudamiento emocional, son características fundamentales en estas novelas; son su mecanismo de escritura y estrategia discursiva.

Volviendo al libro de Lewis, decía Koselleck que la modernidad conduce a una forma específica de experimentar la temporalidad porque implica la percepción del “cambio histórico”; es decir, la conciencia de que los acontecimientos tienen el poder de frustrar nuestras expectativas. Al ser sensibles al cambio histórico admitimos que hay una gran diferencia entre intención y resultado. El sujeto moderno, no obstante, al aceptar la existencia del cambio histórico, asumió los riesgos de enfrentarse al cambio natural del curso de los acontecimientos y, a través del gran aparato operativo de la modernidad, construyó instituciones sociales que le otorgaron un bastión de posible estabilidad. La familia era una de ellas, una que se afianzó a partir de consideraciones normativas que buscaban el orden y cierta homogeneidad social. Desde luego, el horizonte temporal de *Los hijos de Sánchez* se enmarca en un momento en que este objetivo no solo era deseable, sino incluso posible para el discurso político y esa es una de las razones por las que el libro causó tal conmoción: esa institución social recién depurada por el filtro moderno resultó inoperante para las clases bajas. La idea de una posible estabilidad futura vinculada con la temporalidad moderna no existía para los Sánchez. El lector de entonces se topó con una pared que le franqueaba el paso hacia los objetivos modernos, un muro que no sabía que existía o que, en cualquier caso, no quería ver.

El lector contemporáneo, en cambio, ya conoce la existencia de ese muro, está al tanto de los problemas inherentes a la familia y a las clases sociales. Estos escritores no están exponiendo nada nuevo, más bien pretenden crear un vínculo sólido con sus lectores al compartir¹⁶ una serie de experiencias sobre lo familiar que, por otra parte, son mucho más comunes en una sociedad del siglo XXI. Nuestra manera de experimentar la temporalidad en este siglo convierte el cambio histórico en una obviedad: es evidente que somos sujetos que han experimentado la frustración de nuestras expectativas como individuos y como parte de una sociedad. Los personajes de estas obras desfilan con sus desilusiones y rencores; padecen dolorosamente la desintegración de su familia y así subrayan su condición como sujetos con una perspectiva contemporánea en tanto que ven a esta institución social con ojos críticos y con cierta distancia retrospectiva. Son capaces también de enunciar sus evidentes fracasos y, además, saben que forman parte de un contexto –que ya no tiene orden ni es homogéneo como quería imponer el sexenio diazordacista– en el que es perfectamente normal hablar de ausencias, separaciones, soledades, miseria y frustraciones.

Mediante la voz de sus personajes, los autores hacen, pues, una revisión de nuestra contemporaneidad: cuestionan aquello que somos y lo que nos espera, partiendo, desde luego, de la experiencia del rompimiento familiar. Así, estamos ante instrumentos narrativos que historizan nuestro presente mediante el cuestionamiento de los síntomas generacionales que nos aquejan. Además, prácticamente todos los escritores aquí estudiados son coetáneos –nacidos en la década de los ochenta–, lo que ya marca en sus novelas una inquietud intelectual innegable, independientemente de las exigencias del mercado editorial.

Así, la construcción literaria de las familias escindidas que pueblan este corpus comunica al lector un estado generacional de incertidumbre, de oposiciones –padres/hijos, hombres/mujeres, público/privado– y distanciamiento emocional en donde el discurso del yo funciona en una dimensión retrospectiva. Casi todos son adultos hablando de una niñez problemática que marcó el resto de su existencia a partir de la soledad y el desapego emocional. La única excepción es *Desierto sonoro* y, aun así, se ocupa de construir un

¹⁶ Me parece sintomático que tantas novelas sobre la familia, todas las de este corpus, se escriban en primera persona, como si tal construcción enunciativa hiciera patente la idea de honestidad, de tono confesional, de desnudamiento.

espacio de discusión sobre el mundo infantil a partir del rompimiento matrimonial que los niños de esta historia atestiguan. En el cosmos literario de la novela familiar contemporánea, la carga conceptual de la familia ya no está vinculada con la estabilidad ni con el amor forjado en el espacio doméstico, mucho menos es un estado consecutivo al matrimonio. Somos testigos de la extinción de un *nosotros* como familia y la aparición de un *yo* que se sabe ajeno a cualquier círculo afectivo. Los personajes se mueven en la soledad y dentro de un individualismo tan necesario como irremediable. Además, emanan de una clase media –un par de la clase alta también– que, no obstante, no los protege del dolor ni de los embates emocionales que el fracaso de su familia ha dejado tras de sí. Estas novelas también revelan que la crisis familiar se construye desde diferentes estados sociales. Lo anterior es interesante porque vemos un procedimiento de escritura que contrasta con el contexto de publicación de *Los hijos de Sánchez*. En ese entonces había una clara diferencia entre clases respecto a los protocolos sociales y en la manera en que se enunciaban unos a otros. Pero en estas novelas del siglo XXI la miseria ya no está necesariamente relacionada con la pobreza ni la opulencia tiene vínculo indisoluble con la estabilidad.

En ese sentido, me parece pertinente rescatar una novela de Sergio Galindo que deja ver el comienzo de este posicionamiento de la escritura contemporánea respecto a la familia, aunque ciertamente pertenece más, en apariencia, al tipo de obras propias de lo que se conoce como *saga familiar* que ya abordaré en los siguientes capítulos. *El Bordo* se publicó en 1960, meses antes que *Los hijos de Sánchez*. Galindo trazó en su novela un interesante mosaico de rencores familiares, matrimonios frustrados y furia contenida. Galindo abunda en el desgaste emocional que implica satisfacer los roles sociales y las expectativas que la familia tiene de cada uno de sus miembros. Me parece, por lo tanto, que esa novela articula una disertación muy interesante sobre la forma en que concebimos nuestra vida a partir de la relación que sostenemos con los demás.

El Bordo problematiza específicamente la naturaleza violenta de los conflictos familiares y arroja luz sobre la fragilidad de esa construcción social llamada “matrimonio”. Los personajes de Joaquina, Esther, Lorenza y Teresa sienten desdén hacia la institución matrimonial debido a que el destino, en general, les ha cambiado su perspectiva en torno a la vida familiar. El matrimonio parece no cumplir con la dicha y la plenitud que ellas

esperaban. Cada una tuvo distintas razones para casarse, pero todas sufren cierto desencanto en relación con su familia política y la dinámica que se establece en su interior. Esto puede confirmarse cuando Esther es increpada por Teresa, su suegra: “¿sabes cocinar?”, le pregunta. Este cuestionamiento, además, vincula a Esther con una incómoda vida pasada, donde la figura materna que guarda en la memoria no la satisface emocionalmente e implica para ella un profundo distanciamiento afectivo que se subraya en el final de la novela. Esther tiene dudas sobre su propia capacidad para ser madre porque no tiene un buen referente maternal: su madre y su padrastro son, en muchos niveles, unos completos extraños para ella. Es una relación basada en la indiferencia y el distanciamiento.

Joaquina, por su parte, ha configurado su existencia a partir de las consecuencias de sus decisiones: primero casándose para librarse de su padre y salir de casa, luego con una vida sin hijos y, al final, sin la última amiga que le quedaba, Lola. Resulta peculiar que, a pesar de adorar a su sobrino Hugo como aquel hijo que nunca pudo tener, sea incapaz de sostener una relación cordial con él. Los constantes roces de Joaquina con Hugo y Lorenza son una manifestación de su necesidad de reafirmar su autoridad y su pugna por fortalecer la imagen femenina en un entorno tradicionalmente dominado por varones.

En este sentido, es relevante señalar que, en las cuatro mujeres de la historia, la imagen materna está representada con diversos matices: en términos de renuncia para Joaquina; en términos de descuido y hasta desinterés en el caso de Teresa; como una meta a mediano plazo por parte de Esther que afianzaría su legitimidad dentro del rol social de la mujer del siglo XX y que borraría la conflictiva imagen que tiene de su propia madre; y en términos de constante aprendizaje en el caso de Lorenza. Por otra parte, la imagen paterna, tanto para Gabriel, el hermano de Hugo, como para Esther, es un vacío incomprensible que les inspira más desconcierto que nostalgia. En el personaje de Hugo, por cierto, vemos un conflicto interno emocional que se vincula con la complicada relación que mantiene con su tía y un cierto desapego hacia su madre. Hugo es impulsivo, violento y rencoroso. Siente poco afecto hacia la vida y hacia su propia familia. Su virilidad se ve lacerada por no poder tener hijos, a diferencia de su hermano Gabriel, y por ser constantemente confrontado por la feminidad imponente de Joaquina, su tía.

Entonces, *El Bordo* comienza a matizar la decadencia de la institución matrimonial; problematiza el *concepto* tradicional de maternidad y el lugar social de la “esposa”. No

obstante, todavía mantiene el estilo del narrador omnisciente que posteriormente desaparecerá en literatura contemporánea. Es interesante, además, que esta familia veracruzana pertenezca a una esfera provincial acomodada. Son gente de buena posición económica, con un trasfondo dinástico relevante en su comunidad¹⁷. Junto con *Los hijos de Sánchez*, esta novela permite ver un primer cambio que se refleja en la antropología y en la literatura concerniente al estado de cosas inherente al *concepto* de familia: lo confronta e incluso lo ningunea. Si *Los hijos de Sánchez* se interesaba por una clase social baja ubicada en un entorno urbano, Galindo descentraliza la discusión y la lleva a una posición social diferente. De cualquier manera, en ambos casos vemos la misma decadencia. Estamos frente a un grupo de seres impotentes ante la crudeza de la vida familiar.

Regresando a los mecanismos de escritura presentes en la novela familiar contemporánea, no se puede pasar por alto el lugar que ocupa la escritura del yo y las manifestaciones autoficcionales/autobiográficas en la industria editorial mexicana de nuestro tiempo. Tres obras de este corpus fueron publicadas por Editorial Sexto Piso, lo que habla de una posible línea editorial impuesta por el campo literario. Por otra parte, todo el corpus está integrado por obras enunciadas en primera persona. Aunque no necesariamente nos hallemos siempre ante ejercicios autoficcionales o autobiográficos, sin duda resulta sugerente la oscilación entre ficción-memoria y el punto de convergencia posiblemente generacional plasmado en la técnica de escritura a partir de la enunciación de un “yo”, como si se tratara de un asidero narrativo para preocupaciones específicas del quehacer literario contemporáneo.

El hecho de que la novela familiar contemporánea exija la escritura en primera persona implica un procedimiento ligado a lo confesional, a la articulación de experiencias que solamente pueden enunciarse desde la voz que las padece. No es objetivo de esta tesis aproximarse teóricamente a la autoficción o la autobiografía, pero sí es relevante entender la enunciación en primera persona como estrategia discursiva predominante en el corpus. Desde luego, esta tesis no asume que la narrativa cimentada en un “yo” narrador implica necesariamente una referencia a la vida personal de quien escribe. Coincido con Nattie Golubov en que sería ingenuo pensar en la literatura como un contenedor donde yacen

¹⁷ Todos estos son elementos propios de las sagas familiares. No obstante, el aire decadente y de vacío existencial que se nota en esta novela abre camino a la novela familiar contemporánea. La distinción entre esta última y la saga familiar la plantearé oportunamente en el siguiente capítulo.

vertidas toda clase de experiencias personales y meras transcripciones de la vida propia. No interesa, para fines de esta investigación, si *Desierto sonoro* está recubierta de los problemas conyugales de Valeria Luiselli, ni si *El cuerpo en que nació* es un retrato fiel de la infancia de Nettel. No podemos descartar el derecho legítimo de que estas obras sean muestras de procedimientos imaginativos que, eso sí, toman como eje central la experiencia individual y el valor confesional.

Es igualmente importante señalar que, editorialmente hablando, la escritura del yo es, en palabras de Diana Diaconu, “un tumor que amenaza con devorar ávidamente toda la literatura contemporánea”¹⁸. Para Diaconu, la autoficción es una respuesta legítima al camino trillado de la novela con narrador omnisciente en tercera persona. El caos, la posmodernidad, las verdades contradictorias y el carácter autorreflexivo de la escritura contemporánea se dibuja con toda precisión en la autoficción, en la subjetividad, en la desaparición de la voz omnisciente. Además, en nuestros ajetreados tiempos, la escritura con raíces autobiográficas necesita ir más allá de lo vivido, “debe incluir lo pensado, lo imaginado, lo soñado”¹⁹. En esos términos, la construcción de ese yo narrador que se asoma en esta tesis problematiza constantemente los límites de lo íntimo, de la invención y las construcciones ficcionales –por eso es importante rescatar la no-linealidad de *Casas vacías* y *Desierto sonoro* como manifestaciones de la dislocación de la escritura–. Así, este corpus compuesto por obras publicadas entre 2011 y 2019 es un muestrario de una búsqueda y posicionamiento generacional dentro de la escritura enunciada desde el yo; la experiencia individual se vuelve el faro que alumbra la vida cotidiana e ilustra nuestra manera de actuar en el mundo contemporáneo. La familia es el *concepto* que configura un bloque narrativo sugerente con preocupaciones hace ya tiempo arraigadas en el universo editorial latinoamericano.

¹⁸ Diana Diaconu, “La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género”, *La palabra*, núm. 30, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, “Vigencia y abandono de la categoría de género literario en la crítica académica contemporánea”, *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, p. 210.

2. La novela familiar contemporánea: esbozo de un género narrativo

A la familia hay que tenerla lejos pero presente [...]

Brenda Navarro, *Ceniza en la boca*

I. Lo contemporáneo como perspectiva y el presentismo como temporalidad

Una vez que ya se establecieron las direccionalidades de la familia dentro de esta tesis, es importante demostrar que la literatura contemporánea ha hecho converger múltiples preocupaciones propias de nuestros días a partir, precisamente, de lo familiar. A decir de Theodore Martin, la reciente problematización de los géneros dentro de la ficción proporciona “estrategias conceptuales” que contribuyen a periodizar, formular y delimitar aquello que llamamos *contemporáneo*. Entonces, ahondar en la novela familiar contemporánea también implica entender el lugar que esta ocupa, como discurso, en la actualidad literaria y cómo refleja las preocupaciones de muchos autores coetáneos.

Pero ¿qué entendemos por *contemporáneo*? En su definición de diccionario, lo contemporáneo es aquello “que existe al mismo tiempo” que nosotros. No obstante, Giorgio Agamben asume lo contemporáneo como una perspectiva, un posicionamiento intelectual, y no necesariamente como una condición de la temporalidad. Así, la perspectiva contemporánea reside en el compromiso crítico de desentrañar “la tiniebla del presente”²⁰; es decir, percibir los claroscuros de nuestro tiempo o, mejor dicho, del tiempo en que vivimos. Por lo tanto, el corpus de esta tesis se compone de novelas *contemporáneas* no solamente porque surgieron en el mismo horizonte temporal que nosotros, sino porque sus autores se erigen como puntuales observadores que miran con severidad el presente. Ser *contemporáneos*, entonces, también implica asumir con naturalidad el caos de la temporalidad que nos rige. ¿Qué pasado existe para nosotros si el discurso histórico nos resulta cada vez más cuestionable? ¿Qué futuro nos espera considerando que todas las expectativas de vida, de porvenir, lucen endebles en términos económicos, políticos y

²⁰ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, p. 3. Consultado en: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> [26/08/2020].

medioambientales? Hans Ulrich Gumbrecht, a propósito del (sin)sentido del futuro, señala: “For us, the future no longer presents itself as an open horizon of possibilities; instead, it is a dimension increasingly closed to all prognoses (...) We are no longer able to bequeath anything to posterity”²¹. Así pues, en nuestros días fluctuamos entre un presente incomprensible y un porvenir potencialmente hostil, quizás inalcanzable. El futuro se ha tornado ajeno a todas nuestras posibilidades y ya hemos perdido el interés, acaso también la capacidad, de pensar en la posteridad.

Por lo tanto, resulta muy sugerente en estas novelas la falta de fe en la idea de fundar una familia así como la total ausencia del concepto de *legado* –no hay legados materiales que estos personajes puedan recibir y el legado sentimental, en todo caso, resulta insoportable porque remite al dolor, a la pérdida, al trauma–. Nos hallamos frente a una serie de perspectivas existenciales que no pueden ver más allá de la vida individual. Ciertamente, la vida en familia –que en sí misma debería de remitir a consideraciones sobre el futuro, la procreación y la permanencia– no parece viable, ni siquiera deseable, para los personajes que pueblan estas historias.

Por ende, todas estas novelas son –en términos de Agamben– *contemporáneas* porque se definen a partir de su inmersión crítica respecto al mundo que las rodea. Incluso se nota cierta desconexión emocional en relación con el tiempo presente. La realidad política y social que envuelve a los personajes y a las familias que habitan estas historias resulta ininteligible y por eso el acto de escritura dentro del universo diegético aparece constantemente como proceso de significación tanto del vacío existencial que aqueja a los personajes como del complejo tiempo presente que, en realidad, nunca han habitado por completo. Sólo la distancia reflexiva –siguiendo de nuevo a Agamben– que estos autores presumen puede arrojar luz –o por lo menos intentarlo– sobre los hechos que han ocasionado el estancamiento de las vidas de estos personajes. Es decir, el enunciado literario se convierte en “un terreno de observación de fenómenos sociales”²² y funciona, en estos casos, como el mejor laboratorio de análisis para desentrañar el sentido del presente más allá de la ficción a partir de un elemento organizador de sentido: la familia escindida.

²¹ “Para nosotros, el futuro no se presenta como un horizonte lleno de posibilidades; más bien es una dimensión cada vez se cierra más a los pronósticos [...] Ya no somos capaces de dejar ningún legado para la posteridad”. Hans Ulrich Gumbrecht, *Our broad present*, p. xiii. La traducción es mía.

²² Julio Premat, “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”, *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, p. 113.

De manera que estas novelas ofrecen una perspectiva *contemporánea* porque lidian con personajes que no pueden habitar ningún espacio plenamente –vemos cómo el desplazamiento y la soledad problematizan tanto la no pertenencia respecto al presente como el desapego afectivo-espacial–. En los términos de Agamben, estos autores son capaces de “percibir no las luces, sino la oscuridad”²³ de su tiempo a partir de dicha perspectiva. De manera que todos estos escritores saben que la compleja experiencia de vida contemporánea se basa en la problematización del tiempo y del espacio. Son verdaderamente críticos respecto a tales circunstancias y, por ende, capaces de articular obras que enuncian un sentido de no-pertenencia que bien puede ser generacional: adultos jóvenes que sienten que el tiempo se las ha ido entre las manos. Ya es demasiado tarde, el tiempo no alcanza para hacer nada que valga la pena. Individuos conscientes de haber heredado un mundo decadente, en crisis, donde las expectativas están por los suelos y, por lo tanto, el futuro luce inaccesible, producto sólo de lo imaginado por aquellos que nos precedieron. Conviene recordar que la noción de lo contemporáneo está sujeta a un observador –en este caso son los autores en tanto intelectuales comprometidos con el registro puntual de las vicisitudes de su tiempo– que forma parte de la misma *contemporaneidad*. Esta última se modifica respecto a la posición tomada por el observador “dentro o frente al hecho literario”²⁴. Así es como se establece una compleja serie de relaciones cuyas significaciones, a partir del vínculo entre el entorno y los sujetos, resultan diversas e inestables. Esto se nota, por ejemplo, en la constante alusión a la maternidad, la separación y la memoria. Todos son elementos que se problematizan desde distintas perspectivas y con diferentes matices.

Entonces, los personajes de estas obras observan –de manera crítica, severa y reflexiva– cómo la familia, en tanto *concepto*, sigue vigente, mientras que su *estado de cosas* se rehace, disipa y reconstruye. En resumen: lo contemporáneo es la perspectiva del observador que mira con ojo crítico su presente –el cual jamás ha habitado por completo– y la contemporaneidad es esa abstracción espaciotemporal donde reside el observador y desde la cual ejecuta el acto de observar. Ahí es donde puede descifrar “todo tipo de

²³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 3.

²⁴ Silvia Pappé, “Lo contemporáneo inmerso en el presentismo”, *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, p. 52.

manifestaciones y representaciones”²⁵, en nuestro caso, del rompimiento familiar y la temporalidad. Así, este corpus ofrece historias enunciadas desde una perspectiva contemporánea pobladas por personajes que se mueven también en la frontera huidiza de *nuestra* contemporaneidad. Y es *nuestra* porque la naturaleza del mundo que habitamos hoy es “socialmente distinto al de los predecesores y los sucesores”²⁶. De ahí la particularidad de *esta* contemporaneidad y la importancia de ser conscientes de que, en tanto lectores, la compartimos con los autores y los personajes mismos. El diálogo que podemos sostener con ellos es, por tanto, mucho más sustancial.

Ahora bien, no hay que olvidar el fenómeno clave dentro de estas novelas: la manera en que problematizan la temporalidad –en algunos casos incluso resuena en la estructura narratológica de la obra misma–. Es decir, estas obras presentan personajes que esbozan formas específicas de *ser* y *estar* en el tiempo no solamente en tanto entes ficticios sino como símiles de cualquier individuo del siglo XXI. Son el depósito de las preocupaciones que la contemporaneidad deja caer sobre los autores. Por eso es importante explorar los vínculos que se tejen, al interior de estas novelas, entre las experiencias personales y el acto simultáneo de registrar un fragmento de la historia presente. Es decir, la desaparición forzada, la crisis económica, los constantes cambios en políticas migratorias y las consecuencias de sexenios específicos –priismo, alternancia panista– son parte de la contemporaneidad desde la que se enuncia este corpus, de manera que, ya sea tangencialmente o no, son temas que se tratan a lo largo de estas historias y modifican necesariamente sus estructuras temporales narrativas al conjuntar el viaje al pasado –memoria, trauma– y el presente –circunstancias sociopolíticas específicas de la contemporaneidad–. Lo anterior es, pues, una expresión de la dislocación de formas de *ser/estar* en el tiempo y el espacio de los escritores contemporáneos que se hace extensiva a los personajes que pueblan sus historias.

En ese sentido, el primer término que cabe en este análisis es el de *presentismo*. Podríamos entenderlo, según François Hartog, como un nuevo régimen de historicidad donde el presente ya no es un momento de transición, sino que se caracteriza por “una desmesurada extensión del presente, la presentificación constante del pasado mediante la memoria, el patrimonio, la conmemoración y la historia del presente, así como la

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *Ibid.* p, 59.

cancelación de las proyecciones hacia el futuro como promesa, porque este futuro únicamente se advierte como amenaza”²⁷. En función del corpus de esta tesis, las novelas de Saldaña París, Navarro y Luiselli muestran claramente la cancelación de ese futuro junto a la pérdida de esperanzas, un desgano más o menos evidente por la vida; la clausura, pues, de toda expectativa. Hay, en los tres casos, una renuencia muy gumbrechtiana por pensar en el mañana, lo que favorece la aparición de personajes cuya resignación es dolorosa e inevitable ante el agujero existencial del presente, de cara a ese futuro que amenaza con ser igual o peor que el ahora. Para ellos, lidiar con el presente es imposible; se sienten derrotados, dejándose llevar por el transcurrir monótono y terrible del tiempo, sin ganas de mirar hacia adelante y sin poder dejar de ver hacia un pasado que los lastimó de maneras indescriptibles. Se trata, entonces, de una nueva manera de experimentar la temporalidad, del fin del tiempo como lo conocíamos. Por ello, no resulta extraño ese constante repliegue hacia “la experiencia personal, la esfera íntima”²⁸ tan abundante en la literatura reciente.

II. El trauma y la escritura

Es oportuna la idea del estancamiento existencial porque las experiencias relatadas en estas obras parecen no tener fin ni clausura; más bien se perpetúan, se estancan. En este sentido, estamos ante novelas basadas en experiencias traumáticas y dolorosas causadas por familias escindidas que dan cuenta de un estancamiento no solo del presente, sino de la narración misma. Comenzando por la idea de trauma, el historiador alemán Jörn Rüsen señala que, en términos históricos, los acontecimientos traumáticos rebasan los parámetros interpretativos de nuestras vidas ordinarias, de ahí su carácter perturbador y su capacidad de modificar el entorno. La historización, el acto de emprender la narración de un hecho traumático, es “el primer paso para integrar los acontecimientos destructores en la comprensión del mundo y de sí mismo”²⁹. De esta forma, entendemos que, tanto en la dimensión histórica como en la experiencia individual, el trauma necesita ser entendido a partir de su narración, de la intención de buscar sus significaciones y, con ello, deshacer –o cuando menos mitigar– su poder traumático. También podemos asumir el trauma como “una lesión que no es visible y

²⁷ Daniel Samperio y Christian Sperling, “Introducción: Horizontes de la literatura contemporánea”, *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, p. 21.

²⁸ Julio Premat, *op. cit.*, p. 105.

²⁹ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, p. 375.

que solo se puede percibir por sus síntomas³⁰. El trauma, entonces, subyace en la vida de los personajes; trastoca sus conductas y retuerce la memoria hasta que no queda más que un individuo “devastado por una vivencia real que lo invade”³¹. Esto es importante porque la escritura y la articulación de lo confesional parecen ser herramientas mediante las cuales es posible comunicar y otorgar significación a esas vivencias devastadoras que, por otro lado, revelan la raíz del atolladero existencial de los personajes. Si aceptamos que “la memoria dice mucho no sólo sobre el pasado [...] sino, más especialmente, sobre el futuro que permite pensar”³², entonces resulta indudable que existe un nexo entre el dolor acumulado en la memoria, en el pasado, y el bloqueo del futuro.

Pensemos en *Casas vacías*, donde seguimos a una mujer que le da incontables vueltas a la traumática desaparición de su hijo. Ella, como personaje, se atora en una no-progresión existencial. El trauma de esta mujer la conduce a un atascamiento temporal que la obliga a encerrarse dentro de su hogar tanto como en sí misma. Lo mismo sucede en *El nervio principal*, donde el personaje se aísla en su habitación para regodearse en la decadencia del espacio que (des)habita. La soledad y el resentimiento que moldean su vida se vuelven una totalidad a partir de las múltiples experiencias traumáticas que siguieron a la desaparición de su madre. La desintegración familiar es detonante de esta vorágine de experiencias.

En segundo lugar, podríamos asumir que la escritura que ejecutan algunos personajes desde su no-pertenencia al tiempo y espacio dentro de la historia tiene que ver con que esta actividad “presupone un proceso de significación que genera lo nuevo, lo inesperado, y en este sentido ‘produce futuro’”³³. Pero esta sentencia conduce a otro problema: pareciera que ese futuro no se puede producir ni siquiera mediante el acto de escribir, tampoco a través del proceso testimonial de la experiencia vivida. De cierta forma, la familia misma es una semilla del futuro debido a la prolongación de la existencia en conjunto y la continuación de los fenómenos afectivos que la componen. Pero, según lo podemos constatar con estas novelas, esa promesa de futuro y estabilidad que se supone

³⁰ María del Carmen Castañeda Hernández, “Trauma y ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela”, *Lingüística y literatura*, núm. 63, p. 119.

³¹ *Loc. cit.*

³² Rosa E. Belvedresi, “¿Puede la memoria del pasado decir algo sobre el futuro?”, *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*, p. 152.

³³ Daniel Samperio y Christian Sperling, *op. cit.*, p. 23.

que representan *estas* familias también se rompe con bastante facilidad. Podríamos, siguiendo a Koselleck, hacer un recuento de las significaciones del concepto de familia a lo largo del tiempo y observar cómo se han modificado. Pero resultaría imposible prever el comportamiento conceptual de la familia en el futuro precisamente porque su destino, como institución, es completamente oscuro para nosotros.

De cualquier forma, la escritura, para algunos de estos personajes, lleva a la conclusión de que el pasado, incluso el futuro, es un vacío imposible de llenar. Todo lo que les queda es un presente interminable y árido que no ofrece nada; un presentismo invencible. El proceso de escritura o la comunicación de las experiencias, como mecanismo de significación, no arroja los resultados deseados: la amargura, el dolor y la incompreensión siguen ahí incluso al llegar al final de la narración. Lo relevante es que dicho impulso de significación es ineludible para los personajes, es una especie de síntoma general en esta narrativa; escribir, enunciar, registrar el proceso de descomposición familiar y las consecuencias individuales es determinante para su existencia incluso a sabiendas de que lo incognoscible puede permanecer ahí.

En *El nervio principal*, por ejemplo, esa desazón jamás se extingue. Acaso se agudiza y se convierte en el eje rector de la vida de ese hombre que yace postrado en la cama, encerrado en una habitación en la que no puede *vivir* su presente. En *Desierto sonoro* la escritura y el registro de las experiencias en soportes audiovisuales implican un proceso de significación que mantiene un orden en la vida de los personajes, es una articulación que da sentido a la separación, al resquebrajamiento emocional y al viaje. Pero incluso cuando, al final, el cariñoso mensaje que el niño deja a su hermanastra ante su inminente separación parece abrir un resquicio de un posible cambio para bien —de un futuro que puede no ser tan malo—, lo cierto es que la novela termina sin alumbrar el futuro de la mujer y su hija, ni el destino del hombre y su hijo. Sabemos que se separarán permanentemente, aunque ambos niños deseen lo contrario. De nuevo, la incertidumbre es una consecuencia inherente al resquebrajamiento del núcleo familiar —o, todavía mejor, las familias desarticuladas simbolizan las incertidumbres y vicisitudes de nuestro tiempo—. La poca certeza, lo incognoscible es una marca de la decadencia de los individuos que emanan de esa escisión familiar. Peor aún: se ha convertido en un rasgo propio de nuestra contemporaneidad.

Ya quedó claro que, para estos personajes, la vida se ha atorado en el presente y el futuro ha desaparecido súbitamente del horizonte, configurándose así una atmósfera de desconexión y no-pertenencia. Ahora, el siguiente paso sería establecer que el proceso de escritura, de confesión emprendido por estos personajes al interior de las obras es una característica de la novela familiar contemporánea. María Zambrano señala que “la confesión comienza siempre con una huida de sí mismo”³⁴. Es la desesperación del sujeto cansado de su propio ser y que se sabe “oscuro e incompleto” lo que engendra el acto confesional: necesita ser escuchado –o leído– para así aprehender esa parte de sí que se le escapa. Tiene “hambre de ser visto” por un *otro*³⁵. En el caso de la novela familiar contemporánea a veces no es sencillo discernir quién es ese *otro*, acaso tampoco sea determinante porque –salvo el caso de *Canción de tumba*, que ya se examinará puntualmente– el ejercicio de confesión es tratado en un margen intradieético. Ese *otro* a veces no es explícito, como se nota en *Casas vacías*, *Nubecita* y *El nervio principal* –donde el registro de la experiencia parece estar dirigido hacia el propio enunciador como una especie de mirada en el espejo, de autoobservación– y en otros casos ese *otro* resulta explícito y tiene nombre –se nota en *El cuerpo en que nací* con la Dra. Szlavski y en *Desierto sonoro*, donde el *otro* es aterrizado en Memphis, la niña que podrá escuchar el registro puntual del viaje y el desmoronamiento de la familia. La madre, por su lado, articula un archivo que documente la experiencia tanto para sí misma como para sus hijos en la posteridad–. En fin, podríamos intuir que lo verdaderamente relevante es el proceso confesional mismo: la manera en que ese “yo” logra hacer inteligibles sus heridas emocionales mediante la articulación de aquello que lo aqueja, de lo sucedido, lo sufrido.

La confesión, pues, funciona como una necesaria categoría discursiva en nuestra contemporaneidad porque a través de ella manifestamos “los géneros de fracaso que nuestra cultura ha soportado”³⁶. Más que un mecanismo de introspección y refugio, Zambrano lo entiende como el proceso que permite acercarse a la verdad sobre uno mismo y de las

³⁴ María Zambrano, *La Confesión: Género literario*, p. 32.

³⁵ Resulta muy ilustrativa la relación que establece Zambrano entre el origen de la confesión como *género* y la figura de San Agustín: un hombre que se siente fuera de sí mismo, a quien la vida le resulta “imposible a fuerza de andar disperso entre las criaturas” y, por tanto, se ofrece a la divinidad en un acto confesional. Por eso no resulta gratuita la asociación natural entre confesión, religión y espiritualidad, porque en cualquier caso se trata de un sujeto que se ofrece a los ojos de *otro* –que es la divinidad– y de esa manera encontrarse a sí mismo.

³⁶ María Zambrano, *ibid.*, p. 39.

experiencias vividas: “solamente descubriéndose a sí mismo se llega al descubrimiento de la verdad”³⁷. Por otra parte, Ángel Loureiro apunta que el ejercicio autobiográfico produce autoentendimiento debido a que el sujeto que escribe está convencido de su propia verdad plasmada. Esto guarda relación con el proceso confesional: ambos son mecanismos discursivos exploradores de la propia experiencia, ostentan un compromiso del individuo consigo mismo en tanto una vía de concretar la búsqueda de aquello que parece hacerle falta.

Entonces, si el ejercicio autobiográfico es una forma de producir autoentendimiento, lo mismo es producido por lo confesional. Ambos actos solamente tienen sentido si hay un compromiso con la verdad detrás de uno mismo. La ética involucrada ineludiblemente con lo autobiográfico desde la perspectiva de Loureiro también puede entenderse desde lo confesional como compromiso del sujeto hacia sí. Importa la verdad a partir del mero hecho de *decirla*. Esta puede ser otra pista capaz de ilustrar la fuerte relación entre la enunciación de un “yo” y su nexos con el procedimiento confesional dentro de la novela familiar contemporánea. Para Loureiro, lo autobiográfico siempre “presentará el deseo del sujeto de autoconocerse”³⁸. Esto lleva a pensar, de nuevo, en el mecanismo dialógico confesional que completa el rompecabezas de uno mismo mediante la enunciación de la experiencia a un *otro*. No obstante, siguiendo el pensamiento de Loureiro, si bien estos mecanismos de escritura implican un posicionamiento ético del sujeto, ciertamente no todas las novelas familiares contemporáneas incurren en rasgos autobiográficos-autorreferenciales, pues la entidad autoral no siempre obedece nominal ni vivencialmente a la instancia narradora. Es por ello que la presente tesis no se detendrá demasiado a explorar los posibles caminos de lectura pavimentados en observaciones teóricas sobre lo autoficcional o autobiográfico, aunque sí retomaré ciertos aspectos en su debido momento.

Volviendo al soporte del procedimiento confesional, en lo concerniente a las novelas del presente corpus están aquellos sujetos que expresamente escriben en un cuaderno o que arman un archivo lleno de notas y fotografías dispuestos para ser vistos por ellos mismos o alguien más; y están aquellos cuyo tono y fluidez del discurso en las páginas de la novela

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ Ángel Loureiro, “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de Literatura Española*, p. 148.

parecen remitir a una confesión más bien de corte oral en el presente de enunciación. En ambos casos nos hallamos ante un engranaje de intensa comunicación, un proceso de significación de las experiencias que, en algunos casos, remite a las transformaciones fisiológicas y emocionales de los personajes. Para ellos, la enunciación de las experiencias presentes y pasadas se convierte en una obligación para consigo mismos. Dice Todorov que “cuando los acontecimientos vividos por el individuo (...) son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse”³⁹. Para esta tesis, concretamente, el acto de “acordarse” se manifiesta en el acto confesional. Ese *otro* receptor, aunque no siempre puede identificarse explícitamente, sí permite a la confesión tener lugar. Incluso, el *otro* –como ya mencioné líneas arriba–, cuando no hay una instancia bien delineada en la cual recaer, puede identificarse como las propias voces narradoras que mantienen un diálogo consigo mismas; son capaces de percibirse como sus propios interlocutores y así propiciar un acto de autoobservación y de reflexiones autodirigidas.

La necesidad de estos personajes de articular una confesión en la escritura, de entablar una interlocución en la cual exponer sus frustraciones y anhelos, el dolor y fracaso, también debe leerse como una forma de deshacer esa especie de maldición del futuro imposible ya mencionado por Gumbrecht. Descifrar el pasado y el presente, en consecuencia, es una manera de intentar construir una entrada hacia el futuro. Este desciframiento es mucho más evidente en *El cuerpo en que nació* y *Nubecita* porque aquellas niñas/adolescentes son capaces de percibir el paso del tiempo a través de los cambios que sufren sus cuerpos y la manera en que comienzan a habitar los espacios donde se mueven. En ambas novelas, ellas construyen la narración mediante un ritmo conversacional donde el interlocutor bien puede ser ellas mismas, el lector, un terapeuta, etcétera. Así, la fluidez confesional del discurso se contrapone a los problemas emocionales que sus cuerpos enfrentan y otorga una paradójica sensación de progresión a dos mujeres que se saben atoradas en un mundo que parece rechazarlas pero que no por ello renuncian a la posibilidad de un futuro distinto a su presente. En la novela de Nettel, la niña ve pasar frente a sí el progresivo desmembramiento de su familia mientras se hace cargo de su condición visual; al tiempo que se enamora y se desencanta de la vida, de los muchachos que frecuenta. Es precisamente su condición visual lo que la hace entender que su cuerpo es

³⁹ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, p. 18.

el instrumento que legitima su lugar en el mundo, el que fortalece o anula sus relaciones con los demás. La niña de *Nubecita*, por su lado, percibe su sobrepeso como la razón por la que su madre la desdeña y su hermana la maltrata. El padre, por cierto, ni siquiera la toma mucho en cuenta. Conforme pasa el tiempo ella es capaz de comprender que está muy lejos de la perfección física de su hermana mayor. Su cuerpo, entonces, es el mejor instrumento que posee para discernir la naturaleza violenta de los lazos familiares que se resguardan dentro de su casa.

III. El uso de la memoria

Como ya se dijo, un importante elemento articulador del discurso de estas novelas es la memoria individual debido a que construye distintas perspectivas sobre la condición del sujeto que (des)habita el presente. La memoria individual, el acto de “acordarse”, es entendida en muchos casos como única vía de escape de aquello que es inmediato. En *El cuerpo en que nací*, *El nervio principal* y *Casas vacías* atestiguamos un viaje al interior de los recuerdos de los personajes en un intento por armar el rompecabezas de toda una vida. La inmediatez del presente de estos personajes es demandante, abrumadora. Recurrir al recuento del pasado es una decisión consciente que pareciera evadir las problemáticas del presente. Sin embargo, el viaje por la memoria tampoco resulta gozoso; abre viejas heridas, genera más confusión, les recuerda las razones de su inestabilidad. En ese sentido, la posibilidad de escaparse mediante la memoria no es precisamente un alivio o una solución para su condición actual. Hablamos, entonces, de una temporalidad traumática en sí misma, donde la experiencia individual resulta lastimosa ya sea en el presente, en el momento de la escritura o en el proceso de la rememoración.

En este punto es pertinente subrayar la asociación de la escritura en primera persona con el flujo confesional de estas historias. Zambrano apunta que “se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se siente a sí mismo como trozo incompleto”⁴⁰. Entonces, lo que vemos en las cinco novelas del presente corpus luce como una tendencia de escritura que, más allá de sus alcances editoriales, refleja postulados e ideas de escritores coetáneos que, ante todo, son individuos que detentan una perspectiva contemporánea capaz de expresar cierto compromiso ético-político con su

⁴⁰ María Zambrano, *op. cit.*, p. 37.

presente. Sus personajes, al ser incapaces de habitar su ahora, tampoco pueden habitar sus espacios: se mueven en el *no estar*; están incompletos. Es sintomático, en ese sentido, que la mayoría omitan su nombre; solamente son voces que nos guían por sus intensas y dolorosas narraciones que excavan en la memoria. Renuncian al acto de nombrarse a sí mismos a causa de ese rasgo de lo no completo, del no habitar, que tanto define sus perspectivas contemporáneas. En *El cuerpo en que nací* y *Desierto sonoro*, el desplazamiento se convierte en una forma permanente de (des)habitar un espacio. Esa niña que se muda de país, que vive en casa de su abuela y que sufre el divorcio de sus padres no se siente atada emocionalmente a ningún lugar; la mujer que viaja en el automóvil a la víspera de su rompimiento matrimonial asume que su espacio de experiencia está en todos lados y en ninguno; en el desierto que atraviesa, en el coche en que viaja, en el departamento donde vivía.

En ese sentido, el viaje por los recuerdos y el acto de echar mano de su memoria son formas de buscar la pieza que falta en el rompecabezas de su futuro, de su vida. Pero, aunque estos personajes usan la memoria como vía de escape, paradójicamente también se ven perseguidos por ella. Es un arma de dos filos; están atados a la memoria porque es una herramienta de historicidad de sus propias vidas y les ayuda a hacer el recuento de sus fracasos y tropiezos, aunque, por otro lado, la rememoración traiga consigo el dolor y la pena. Sin duda, la falta de explicaciones y de certezas que vemos al interior de estas novelas tiene que ver también con la complejidad de las experiencias narradas; muchas de ellas, en tanto que resultan traumáticas, carecen de explicaciones históricas reales y son tan difíciles de entender como de comunicar –la desaparición forzada, la crisis migratoria, el abuso sexual intrafamiliar, la violencia de género–. Así, estas novelas expresan, a su vez, la imposibilidad de esclarecer algunas experiencias del presente: se pueden comunicar, sí, pero es imposible entenderlas en su plenitud, como se ve en *Casas vacías* y *El nervio principal*.

Por lo tanto, ninguna de esas novelas posee un verdadero final ni aporta una respuesta a las interrogantes de ¿por qué? y ¿cómo? Y no es que las novelas se propongan contestarlas, pero es evidente que la no resolución es una marca natural de la narrativa contemporánea. Es como si la escritura, la vida misma, no bastaran para poner en claro las experiencias que deseamos entender. En ese sentido, es relevante considerar nuevamente el

vínculo que ambas novelas sostienen con el trauma. En ellas confirmamos que “las palabras no son suficientes para describir la experiencia vivida. Trauma es lo que no puede ser resuelto”⁴¹. Así, el fin de la narración solamente subraya la imposibilidad de conocer la naturaleza real de la existencia del sujeto, incluso del futuro mismo. Desandar el camino para encontrar respuestas sólo conduce a la confirmación del desconocimiento –ese *nonknowledge* que combate el detective en lo policial, según Theodore Martin– y subraya la imposibilidad de desanudar las experiencias vividas que han conducido invariablemente a un presente caótico. Así se comportan las novelas contemporáneas y, con más razón, aquellas que se ocupan de la escisión familiar.

La narrativa de Kazuo Ishiguro me parece un buen ejemplo para contextualizar el uso de la memoria como herramienta para el orden existencial. En casi todas sus historias vemos desapariciones y experiencias traumáticas que envuelven a núcleos familiares descompuestos. Hay personajes solitarios, golpeados por su pasado, que emprenden un necesario viaje por la memoria para entender cómo han llegado al lugar en que ahora se hallan. *Pálida luz en las colinas* cuenta la historia de una mujer japonesa residente en Inglaterra. Tras el suicidio de una de sus hijas, emprende un largo proceso de rememoración de su vida pasada –cuando vivía en el Japón de la posguerra, en un momento en que era necesario resurgir literalmente de las cenizas– para hallar una respuesta ante su duelo, para encontrar las razones del suicidio de su primogénita y escarbar en ciertos aspectos de un pasado que todavía no entiende. *Los restos del día* nos presenta a un ex mayordomo de un lord inglés que había buscado un diálogo diplomático con ciertos simpatizantes del partido nazi. ¿Qué es lo que llevó a su antiguo patrón a confiar en las relaciones diplomáticas entre Inglaterra y la Alemania de Hitler? ¿Qué lugar puede ocupar este mayordomo en un mundo que ahora lo estigmatiza como una pieza de un rompecabezas genocida? Estas últimas son preguntas que, históricamente, son complicadas de responder, si acaso existe respuesta posible.

Lo interesante de Ishiguro es que hace pensar al lector que las respuestas serán halladas eventualmente, que la comprensión de los hechos espera al final del libro. Empero, en la última página nos queda claro que la imposibilidad de explicación estuvo ahí desde el comienzo. Al igual que el trauma, las explicaciones históricas son imposibles de formular y,

⁴¹ María del Carmen Castañeda Hernández, “Trauma y ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela”, *Lingüística y literatura*, p. 119.

a pesar de que la historicidad haría pensar en una dimensión colectiva de sentido, la novela familiar contemporánea demuestra que todo está sujeto a la experiencia individual. Así, estamos ante un rasgo sintomático: manifestar la ausencia total de respuestas ante las experiencias traumáticas⁴². En la obra de Ishiguro y de muchos otros autores, incluyendo algunos del corpus de esta tesis, existe la necesidad de presentar personajes que, desde su presente –un tiempo distinto, donde son personas muy diferentes, ideológicamente hablando, a las que fueron antes–, necesitan volver sobre sus pasos y explorar sus recuerdos para entender tanto la naturaleza política de su presente como el origen del cambio ideológico y emocional que ahora ostentan y que los ha llevado a un momento de crisis personal, tal vez de duelo, de remordimiento o de profunda soledad.

En cualquier caso, esta nueva perspectiva de la literatura conjunta inevitablemente lo personal, lo íntimo, con lo público, como ya hemos visto: los traumas y las experiencias íntimas son ventiladas y examinadas con puntualidad en favor de un discurso confesional que apela a cualquier lector de este tiempo y espacio. Nos hallamos frente a una escritura que evoca a la memoria para contrarrestar el peso del presente. Entonces, ¿por qué la memoria subjetiva de un personaje, con su individualidad y matices intransferibles, puede entablar un diálogo con lectores que pertenecen a distintos espacios de recepción? Para responder a esta pregunta pienso que *Pastoral americana* de Philip Roth ofrece una sugerente explicación. Esta novela presenta un mosaico de las complicaciones sociales acaecidas en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. Esta temporalidad, ajena a un lector de siglo XXI, acierta al expresar de manera muy convincente la distancia generacional entre padres e hijos a partir de la militancia política de unos y otros. Mediante un largo procedimiento articulario de memoria subjetiva, Roth da cuenta de un convulso momento histórico de Estados Unidos.

A partir del personaje de Seymour Levov, Roth pone en perspectiva una existencia apacible –Levov es un atleta envidiable, buen estudiante, ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial y que dirige ahora la fábrica de guantes de piel de su padre– que después será confrontada con el surgimiento de la consciencia de clase, el comunismo y la militancia política de los años sesenta. Es Merry, la hija de Levov, quien sirve muy bien a Roth para mostrar la fragilidad de la existencia burguesa. Es una joven tartamuda e

⁴² En Ishiguro funcionan de dos maneras: el trauma colectivo de la Segunda Guerra Mundial y el trauma de la experiencia individual a partir de las consecuencias de aquella.

insegura que siente que su perfecta y hermosa madre no la quiere y está convencida de la falsedad patriótica de su padre, quien no se preocupa por las condiciones laborales de sus obreros. En plena Guerra de Vietnam, Merry halla el propósito de su existencia a través de su simpatía con el comunismo y de la militancia antibélica. Sabe su obligación como hija de una familia burguesa: exponer a sus padres como el ejemplo más claro del fallido sistema social norteamericano.

Lo más interesante de todo es que Philip Roth disecciona las mentes de padre e hija para así exponer ambos posicionamientos sociopolíticos. Seymour Levov se cree un buen ciudadano; no apoya abiertamente la Guerra de Vietnam ni cae en la atmósfera anticomunista de su tiempo porque sus raíces judaicas lo hacen empatizar con las causas minoritarias. El problema es que no sabe cómo convencer a su cada vez más tenaz y firme hija de que su militancia política se aproxima a lo radical. Cuando Merry es acusada de participar en un atentado, Seymour Levov verá derrumbarse aquella familia que había edificado con tanto amor y dedicación. Este hombre no puede evitar preguntarse qué es lo que hizo mal para que toda la estructura familiar se viniera abajo tan estrepitosamente. Ahora solo queda un sujeto atormentado, impotente ante el resquebrajamiento de su familia y arruinado emocionalmente.

Es notable, además, que Philip Roth perciba atinadamente el conflicto intrafamiliar que se desata mediante las transiciones generacionales propias de nuestra sociedad. La generación de Seymour es mucho más conservadora en términos ideológicos y muy pasiva políticamente hablando. En cambio, la generación de Merry es la que pone atención a la desigualdad, a la futilidad de la guerra; amplía su panorama en favor de la homosexualidad y de las minorías. Ambas generaciones, en cualquier caso, parecen incapaces de comunicarse entre sí. Este enfrentamiento ideológico culmina en un desapego total, en una brutal incompreensión mutua. Roth se responsabiliza de su propia posición social y sabe comunicar sus inquietudes a este respecto, pues pertenece a la misma generación que Seymour y también proviene del mismo entorno judío conservador. Roth es ese contemporáneo ideal que tanto le agrada a Giorgio Agamben: alguien con consciencia política, un observador puntual de los fenómenos sociales que lo circundan, una voz crítica pertinente para su tiempo y alguien capaz de percibir el presente como un momento de caos perpetuo que necesita ser exorcizado por la literatura. *Pastoral americana*, además, subraya

la poderosa efectividad de la escritura a partir de una confesión como estrategia discursiva. Nathan Zuckerman, el personaje emblemático de Roth, es quien escucha el relato de Levov. Este último enuncia toda su larga y penosa experiencia política-familiar. Emprende un viaje por sus recuerdos para confesarle a Zuckerman las experiencias traumáticas de su vida, articulando así una memoria subjetiva que dialogue con un lector que no necesariamente pertenece al horizonte de la narración pero que, de cualquier manera, es sensible a la brecha ideológica entre padres e hijos, que es capaz de percibir el desamparo y la derrota de un padre ante la desaparición de su hija, que comprende bien la furia y los actos impulsivos de una joven que de pronto adquiere conciencia de la esfera de privilegios cegadores de la sociedad occidental.

Siguiendo esta línea, el corpus de la presente tesis refleja las vicisitudes familiares en la sociedad mexicana actual y, no obstante, puede también sostener un diálogo con un lector de lengua no hispana que resulte igual de sugerente que el establecido por Roth porque la valoración crítica del presente es la misma, porque el mosaico de experiencias traumáticas de sus personajes es tan puntual que cae en la universalidad.

IV. La novela familiar contemporánea

1.

Para empezar a articular la propuesta de esta vertiente narrativa, habría que aclarar que existe un distanciamiento entre las sagas familiares y la novela familiar contemporánea. La primera, también llamada por Dominique Viart como “novelas de genealogía”, se vinculó siempre con las raíces históricas y conceptuales de *nación* y *comunidad*. En aquellas novelas “los lazos de sangre, la genealogía, el linaje, continúan siendo los criterios por los cuales se define la nación”⁴³. Los ejemplos más típicos se hallan muy lejanos en el tiempo y se acercan a lo épico tanto como a lo fundacional, acaso mítico —sagas nórdicas como la de Egil Skallagrímson, las tragedias griegas en torno a los Atridas⁴⁴ y la saga bíblica de Abraham, por decir algo— debido, entre otras cosas, a su tratamiento progresivo de la

⁴³ Giovanna Pollarolo, “*País de Jauja ¿novela familiar?*”, *Revista Letras*, p. 230.

⁴⁴ Interesantes resultan los constantes resquebrajamientos familiares generados por la venganza, la ambición y el resentimiento hacia los padres (entre otros factores) concernientes a Agamenón, Clitemnestra, Ifigenia, Orestes y Electra. La genealogía como maldición, el espacio (Micenas) como dimensión trágica y restrictiva.

dimensión temporal: vemos un comienzo y un después en la vida de estos retratos genealógicos, de estas sagas familiares. Pero pensando en el último medio siglo, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende es un buen ejemplo: la historia de un linaje chileno cuyo destino está progresivamente ligado a las circunstancias políticas del país. Familia y nación se reforman a la par; se rompen y se redefinen. Particularmente en Latinoamérica, las sagas familiares confrontan a los sujetos con la situación sociopolítica que viven: dictaduras, violencia machista, cacicazgo, el ambiente rural y su problemático encuentro con el avance de la modernidad. Las sagas familiares ayudaron a periodizar literariamente una época de reacomodos políticos y liberaciones ideológicas. Pero su característica más relevante es que atiende a la familia como una totalidad. Ahí sí hay un *nosotros* claramente definido, además de que no es común que tales obras se enuncien en primera persona. Muchos personajes son miembros de ese clan y, aunque tienen cierto atisbo de individualidad, el peso de la historia recae en el apellido, en la finca donde viven, en el devenir de la familia en conjunto, en su genealogía⁴⁵.

Por el contrario, la novela familiar contemporánea ha dejado a un lado la romantización del linaje y se focaliza únicamente en un miembro de ese núcleo desintegrado. El *nosotros* ya no resulta operativo, más bien se nota la preferencia por un personaje que mira a la distancia la descomposición de su familia y la aniquilación de su propia personalidad. Es un *yo* que contempla derrumbarse al *nosotros*. La totalidad aquí ha dejado de existir: familia y patria no son ya un espejo. En este caso, todo yace sumergido en un completo caos que no tiene que ver con un periodo de ajuste político sino con una condición permanente de nuestro tiempo y, por ende, la familia ya no aspira a reconstituirse. Luis Beltrán Almería lo clasifica como “drama familiar” y lo define como historias de “ruinas familiares y de espacios arruinados”⁴⁶ que son engendradas por el presente caótico que la modernidad ha dejado tras de sí. Por su parte, Dominique Viart prefiere el término “novelas de filiación” porque, desde su presente, estas obras interrogan al pasado, reaccionan ante aquello que ya pasó para poder entender el ahora. La novela de filiación retrocede en el tiempo, reúne recuerdos que ayudan a decodificar el pasado. Los personajes que aparecen se sienten huérfanos, desheredados, mientras recurren a un proceso

⁴⁵ Por eso resultaba tan importante para mí entender *El Bordo* de Galindo como un puente notable entre ambas vertientes.

⁴⁶ Luis Beltrán Almería, “La novela, género literario”, *Revista Letras*, p. 41.

de reconstrucción de su propia historia. No es extraño, por lo tanto, que estas obras resulten fragmentarias, no lineales, llenas de “trozos, de apreciaciones”⁴⁷ que ponen en duda las verdades y los recuerdos.

Considerando las propuestas de Viart y Beltrán, usaré el término *novela familiar contemporánea* para complementar ambas perspectivas. Entonces, como el corpus de la presente tesis da cuenta, la novela familiar contemporánea plantea la aniquilación de los valores familiares socialmente contruidos y la ausencia de lazos afectivos. Las causas no importan tanto como las confesiones que revelan el largo proceso de descomposición familiar. Esto, por cierto, no significa que en las sagas familiares no encontráramos elementos del resquebrajamiento del núcleo –como expuse anteriormente con *El Bordo* de Sergio Galindo y en seguida daré un par de ejemplos más recientes– pero sí es claro que aquel género se ocupaba de problematizar a sus personajes en un contexto de identidades espacio-colectivas –cuando no nacionales– y de participación en el devenir histórico. Esto último es de especial relevancia para la novela familiar contemporánea precisamente porque lo histórico se ve problematizado en muchos sentidos. Antes cabía la posibilidad de pensar en la posteridad, era sensato crear reformulaciones de lo fundacional para establecer nexos entre la nación y los sujetos que verían cambiar a su país.

Sin embargo, las vicisitudes de la contemporaneidad han modificado la manera en que nos asumimos dentro del presente y cómo lidiamos con la posibilidad del futuro. En ese sentido, las novelas de este corpus historizan el presente –mediante temas paralelos como la desaparición, el fenómeno migratorio, el abuso– mientras recogen algunas de las nuevas significaciones de la familia desde su inoperatividad. Es impensable hallar en este corpus la definición de lo que *es* o *no es* la familia. En lugar de eso, la novela familiar contemporánea documenta el presente para entender las distintas experiencias de la familia y viceversa. Es este, no obstante, un proceso de una complejidad tremenda considerando que el presente lo estamos generando mientras vivimos. Pero aquí cabe recordar que la anulación del futuro es lo que alienta a esta narrativa. Allí es donde se encuentra su vínculo con el presentismo: la no progresión de los personajes perdiéndose en la inmensidad del presente. Hay una honestidad innegable en estos escritores, se percibe la urgente necesidad de registrar el implacable bucle existencial de nuestro presente mediante un inevitable

⁴⁷ Dominique Viart, “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea” *Cuadernos LIRICO*, p. 9.

interrogatorio del pasado, usando a la familia como un *concepto* fundamental que necesita ser diseccionado para comprendernos como sociedad.

En resumen, la novela familiar contemporánea se restringe a una perspectiva –de personajes sufriendo el rompimiento de los lazos afectivos– que usualmente da cuenta del estancamiento existencial y temporal de un sujeto. Formula también nuevas significaciones, que no definiciones, de la familia. La pregunta en este punto es, entonces, ¿por qué estas novelas son *contemporáneas* y qué las separa de las sagas familiares? Como ya se dijo, su condición de contemporaneidad yace en el ojo crítico con que se contempla la falta de certezas sobre el futuro y el porvenir. En general, las novelas genealógicas han mostrado una innegable ambición por diversificar el sentido de sus discursos: la exaltación del patriarcado y problematización del rol de sumisión femenino (*Eugenia Grandet*, Balzac), el desarrollo de un nuevo sentimiento hacia la decadencia del matrimonio (*Hermosos y malditos*, Fitzgerald), dinastías familiares latinoamericanas que dan cuenta de un proceso de configuración identitaria e histórica (*Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *La casa de los espíritus*). Pero parece que un rasgo primordial de la novela familiar contemporánea es el registro del estancamiento existencial del individuo como consecuencia de la desintegración familiar (*Casas vacías*, *El nervio principal*, *El cuerpo en que nació*) y su urgente necesidad de hacerse escuchar, de confesar el peso de todas estas circunstancias sobre su vida diaria.

2.

Ahora bien, me gustaría abrir aquí un paréntesis que permita discutir dos casos específicos de sagas familiares recientes cuyo tratamiento de la violencia y la desintegración familiar las convierte en ejemplos sumamente interesantes a caballo entre la saga familiar y la novela familiar contemporánea. Esta comparación arrojará luz sobre la evolución de la primera y su acercamiento a la segunda. Es sugerente la manera en que *Furia*, de Clio Mendoza, recupera la tradición latinoamericana de las sagas familiares a partir de un juego constante con la atmósfera onírica-pesadillesca y de una construcción genealógica inesperadamente compleja envuelta en un conflicto armado de proporciones infinitas e indescifrables que, de cualquier manera, moldea el destino de los personajes a partir de su naturaleza ininteligible y su voracidad. Es decir, hallamos aquí la manifestación de una

violencia que se extiende por generaciones, en donde la locura y los traumas configuran la entidad familiar y, por ello, la disuelven. Tan solo habría que echar un vistazo a la alta densidad poblacional de los personajes que habitan *Furia* para entender que ahí sí hay una problematización de la genealogía en tanto elemento mítico que parece condenar a los sujetos bajo el peso de los pecados cometidos por el patriarca; vaya, una metáfora sobre la continuidad de la violencia.

Por otro lado, el uso del lenguaje en la novela de Clio Mendoza se mueve en un registro poético que favorece la construcción de imágenes que complementan el brumoso universo de la novela. Esto mismo se replica en Faulkner con *El ruido y la furia* y *Luz de agosto*, otros grandes ejemplos clásicos de sagas familiares ligadas a lo trágico y la condenación. Pero pensando inevitablemente en Juan Rulfo también podríamos asumir que su novela señera construye imágenes que se graban en la memoria del lector gracias a su densidad poética, como la transformación final de Páramo en un montón de piedras. Esto mismo sucede en *Furia*. La vena poética de Mendoza es indiscutible, pero también es cierto que se apega –junto al segundo ejemplo que quería proponer: Fernanda Melchor con su *Temporada de huracanes*– a ese juego milimétrico con el lenguaje; hay en ambas una voluntad explícita de lucir ininteligibles frente a un lector despistado, de construir una prosa que se despliega casi infinitamente. Para Melchor y Mendoza es posible volver a ese terreno literario tan fértil durante el siglo XX en las sagas familiares de la mano de Faulkner y García Márquez porque ellas parecen estar conscientes de que el juego con el lenguaje es una parte fundamental de su construcción ficcional y su bombardeo constante de imágenes sórdidas y apabullantes.

Particularmente en el caso de *Furia* vemos una suerte de maraña narrativa plagada de desdoblamientos, fantasmas y estados alterados de conciencia manifestándose en casi todos los personajes como una serie de rasgos relevantes en el tratamiento de la violencia y el resquebrajamiento de la identidad individual en dicha novela. Este acercamiento a la alucinación y lo onírico ensombrece la atmósfera del libro, como una especie de emulación del afectado estado mental de los personajes. *Furia* retoma elementos básicos de las sagas familiares como la genealogía y el conflicto en paralelo con la historia familiar –la guerra que aquí tiene lugar parece abarcar todos los procesos sociopolíticos conflictivos de México, desde la Revolución hasta la guerra contra el narco– pero lo retuerce a un nivel

insospechado. Todo aquí es sórdido, oscuro, denso y terrible. Esta familia es presentada como una estirpe condenada a la rabia y la extinción, incluso la novela ni siquiera se asoma a lo confesional ni al procedimiento de registro de las experiencias dentro de la diégesis, algo que la separa por completo de la novela familiar contemporánea y la aproxima mucho más a la saga familiar, eso sí, desde una nueva perspectiva: el tratamiento de la violencia en línea directa con la desintegración familiar.

Porque si algo define a *Furia* y *Temporada de huracanes* más allá de su planteamiento de los espacios míticos y el peso de la violencia machista, es la miseria que envuelve a todos sus personajes. La densidad de esas novelas yace, además del uso rebuscado de las posibilidades de la prosa, en la terrible muestra de deshumanización que configuran los perfiles de esos sujetos. Lo anterior bien podría asumirse como una voluntad estética de parte de las autoras que permite retomar la violencia explícita y retorcida tan propia del patriarcado y enunciarla ahora desde una subjetividad distinta y siempre crítica, sin dejar que lo violento sea gratuito. Es decir, no hay un goce estético dentro la violencia presentada en estas obras basado en la crueldad o el cinismo, sino más bien estamos ante la articulación de una sensibilidad que permite reconocer lo grotesco y lo horrendo, cuando de violencia se trata, como elementos que no pueden, no deben, ser normalizados. Las dos novelas son renuentes a construir sus microcosmos como algo ajeno a las leyes de sistematicidad y materialidad de la violencia. Es decir, los actos violentos relatados no son irracionales ni homogéneos y no se producen en lo abstracto. Con todo y sus referencias oníricas e imaginarias –la transformación de hombres en perros y los supuestos poderes sobrenaturales de La Bruja–, ciertamente el engranaje detrás de las relaciones de poder y sometimiento inherentes a cada novela permite la existencia de una violencia organizada, efectiva, inteligible y que se ejecuta desde los discursos, en los espacios y al interior de los núcleos familiares y las relaciones afectivas, recayendo siempre sobre los cuerpos.

Por otro lado, ciertamente *Furia* y *Temporada de huracanes* apelan a una tradición literaria más ligada a Faulkner y Toni Morrison. Hablamos de espacios que resguardan a los personajes a partir de su aparente infinitud y su naturaleza laberíntica, acaso de tintes metafísicos, precisamente porque desde ese procedimiento narrativo se puede configurar un universo de la violencia en su dimensión más simbólica. La familia aquí no tiene escapatoria ni futuro: solamente puede extinguirse. En esos espacios inasibles se refugia la

violencia y la condena de vivir siempre bajo el poder del sufrimiento. Podríamos hablar, por supuesto, de semejanzas con *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus* a partir de las mismas construcciones genealógicas y míticas del patriarcado, de su caracterización fantasmal y de la aparición de conflictos armados que espejean la realidad nacional.

Pensemos en *Casas vacías* de Navarro, por plantear una oposición. En esa novela es importante visibilizar el patriarcado mediante la ejecución de la violencia específicamente sobre el cuerpo de las mujeres mediante vejaciones y maltratos físico-emocionales. Resulta más sugerente para Navarro deshacerse de las dimensiones simbólicas y hablar claramente del estado actual de la maternidad y la experiencia femenina en relación con la intervención de una violencia sistémica que bloquea la libertad, la estabilidad laboral y que manipula el cuerpo y lo somete dentro de un espacio bien delimitado. Sin embargo, en el caso de *Furia* y *Temporada de huracanes* pareciera que la aparición de lo fantástico –la transformación del hombre en animal, la naturaleza indescifrable y maldita de La Bruja que conducirá a su asesinato– es una manera de expresar metafóricamente la bestialidad del patriarcado –en *Furia*– y su discurso de odio y normativización –en *Temporada de huracanes*–.

En resumen, *Furia* y *Temporada de huracanes* recuperan conscientemente elementos de las sagas familiares propias del siglo XX. Ambas recurren a aquellos espacios míticos que resguardaban largas genealogías manteniendo un pacto patriarcal irrompible, donde además se manifestaban atisbos de lo fantástico. Mientras que en las obras de Navarro, Coss y Saldaña París, por decir algo, la violencia es sobre todo sistemática y ordenada: proviene de instituciones –familia, Estado– y construcciones sociales –matrimonio, maternidades– que no necesitan encarnar en ninguna figura retórica. Así, podemos notar que la búsqueda de la novela familiar contemporánea no pasa por lo mítico ni por lo metafórico. El espacio doméstico es el único universo que se requiere en esas historias; siempre cerrado, restrictivo y carcelario, albergue de las más oscuras experiencias. No se necesita echar mano de una construcción espacial del tipo de la saga familiar como *La Matosa* de Melchor o el desierto de Clio Mendoza. Una se vale del recurso de lo íntimo y el dolor personal para darle vida a sus historias, la otra echa mano de lo mítico, lo genealógico y la violencia para recrudescer su universo narrativo.

3.

Bien dice Theodore Martin en su libro *Contemporary Drift* que los géneros tienen una extraña e innegable relación con su horizonte de enunciación, con tiempos específicos. ¿Qué es, entonces, lo que hace que un género capture la esencia de un momento histórico? ¿Cuándo, un género, se eleva sobre otros? ¿En qué momento se vuelve menos recurrente? Apunta Martin que la *novel of manners*, por ejemplo, implicaba una postura que contraponía la decadencia de la sociedad tradicional frente al avance de la modernidad. *Washington Square* de Henry James es una buena forma de establecer la *novel of manners* en relación con el contexto en que vio su apogeo como obra y como discurso. Revalorar ciertos aspectos de la vida social a la luz del cambio de siglo es un elemento primordial de estas novelas. Por supuesto, dicha narrativa comenzó a desfallecer con la llegada de la primera década del siglo XX. Tenemos aquí una demostración de que algunos géneros se ven más favorecidos en ciertas circunstancias de tiempo.

Si la novela familiar contemporánea encuentra cabida cómodamente en la escritura reciente y en la industria editorial se debe a la pertinencia con que traza el perfil de desencanto y hastío de la humanidad. Este desencanto causado por el fracaso de cara al resquebrajamiento familiar y la evidente ausencia de porvenir se deben entender a la luz de su vínculo con la escritura en primera persona, con el valor del acto confesional de un sujeto que expone desesperadamente las desgracias personales que lo aquejan. De modo que, si en efecto “los géneros son generativos”⁴⁸, sería oportuno preguntarse si la reciente recurrencia de la autoficción, lo autobiográfico y, en general, la enunciación en primera persona dentro de la literatura que versa sobre lo familiar surge a partir de la necesidad de explorar puntualmente las experiencias más problemáticas del individuo contemporáneo en relación con aquellos situados en su entorno inmediato: la familia, oponiendo así ese *nosotros* extinto con un *yo* que se construye a sí mismo a partir de la escisión familiar. Las novelas de este corpus problematizan la condición presente de la familia frente a nuestra contemporaneidad y reflexionan sobre las complicadas interacciones afectivas desprendidas de su interior.

En *Contemporary Drift*, Theodore Martin emprende un puntualísimo análisis de la figura del detective en la literatura para señalar con certeza cuál es la función de la actitud detectivesca en un mundo como el nuestro. Más allá del estereotipo generado por el

⁴⁸ Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 47.

policial, habría que pensar en el detective en su sentido inquisitivo; como una constatación de la urgente necesidad humana de explicar los misterios de nuestra existencia. En ese sentido, no solo la narrativa policiaca puede presentar personajes con perfil detectivesco. Pensemos en *Casas vacías* y *El nervio principal*. Ambas historias son habitadas por personajes que no saben qué sucedió con sus vidas, que están conscientes de que ignoran muchas cosas, que viven en un *nonknowledge* (lo poco que sabemos sobre lo que nos rodea, sobre lo que sucede a nuestro alrededor) y comienzan una inútil búsqueda de respuestas, una pesquisa destinada al fracaso. *Nubecita* también involucra un acercamiento a la labor detectivesca de Eliana, quien busca registrar en su bitácora todas las actitudes sospechosas y desconcertantes entre su padre y su hermana mayor. Ahora bien, si en el policial clásico el detective era capaz, al final, de hallar todas –o casi todas– las respuestas, queda claro que ese procedimiento se ha invertido en nuestros días. Las respuestas parecen no llegar ni siquiera al final de las novelas mencionadas. La incertidumbre se convierte en una totalidad imbatible. El *nonknowledge* parece ser la característica fundamental de esta generación de escritores: un desconocimiento que no se puede repeler, que tal vez sólo puede atenuarse mediante la escritura y la confesión. La búsqueda de respuestas, de soluciones ante el problema de la soledad y el dolor que aquejan a los personajes, es infructuosa. El velo oscuro que cubre la naturaleza del presente no puede retirarse.

Más allá de los complejos asuntos familiares que atañen a estos personajes, y que buscan descifrar a lo largo de las historias, ciertamente su pesquisa está fundamentada en el objetivo de desentrañar el enigma del presente⁴⁹, el origen de la existencia desdichada –o cuando menos insatisfactoria– que sobrellevan. Son, en ese sentido, personajes detectives que comienzan una búsqueda extenuante –emocional y físicamente– de respuestas que no aparecerán, estableciendo así la incertidumbre como parte de la naturaleza contemporánea del sujeto. Todos buscamos contrarrestar el desconocimiento, el *nonknowledge*, pero la pesquisa no lleva a ningún lado. En realidad, esa frustración define a la narrativa contemporánea y, no obstante, podemos asumir que el mismo *nonknowledge* contribuye a la construcción de sentido sobre nuestro ahora. Martin lo pone de la siguiente forma:

⁴⁹ Señala adecuadamente Theodore Martin que, para fines prácticos, recientemente todo el trabajo intelectual –así como el quehacer literario y cinematográfico– persiguen un mismo objetivo: desentrañar la naturaleza de nuestro presente. “The present, of course, is the open secret that everyone is in on” (*Contemporary drift*, p. 123).

Without the privilege of critical distance, without the time-tested judgment of hindsight, without the power to foresee the future course of current events, we are still able to know something about the history of our contemporary. This, finally, is what it means to historicize the present⁵⁰.

Esto quiere decir que incluso sin el privilegio de la distancia crítica respecto a nuestro propio tiempo y sin la posibilidad de vaticinar el posible curso del futuro –cada vez más ininteligible–, podemos percibir lo que sucede en nuestro horizonte y, mediante el ejercicio de problematizar lo que vemos, lo que somos y lo que nos espera, los escritores están ejecutando una nueva historización del presente. El *nonknowledge* es, pues, un estímulo que fomenta la indagación en el sentido de nuestro caótico y a veces ininteligible presente. Bien dice François Hartog que el historiador se exige a sí mismo una distancia necesaria de cara al presente; es necesario olvidarlo, acaso cerrar los ojos frente a él. Quien historiza es siempre un *outsider* y “queda reducido a una pura mirada, propiamente no está en ninguna parte”⁵¹. Por ello, resulta particularmente sugerente asumir a los escritores que integran el corpus de esta tesis también como una suerte de historiadores de nuestro tiempo que, mediante la desconexión con el presente –y frente a la imposibilidad de habitarlo– que se esboza en sus personajes, ejecutan un acto de análisis y crítica de la historia contemporánea que subraya el régimen de historicidad propuesto por el propio Hartog; la historia ya no es escrita ni estudiada en nombre del futuro, sino desde la omnipresencia del presente.

Ahora bien, el auge de la novela familiar contemporánea –en tanto registro de experiencias afectivas personales– se puede comprender gracias a lo que Alberto Vital llama la “continuación” de los géneros literarios. No confundir con la “serialización”, puesto que la segunda es un asunto entre el autor y la exigencia del mercado. La primera, en cambio, presupone una necesidad emergida desde la comunidad y que se acomoda bien en determinado momento histórico. Es, pues, una pauta narrativa que define gran parte del quehacer literario en tiempos recientes. “La continuación postula en principio la pervivencia de una estética y la conservación de un mismo horizonte ideológico”⁵². Es decir, la novela familiar contemporánea se ha apoderado del mercado editorial y ha

⁵⁰ “Sin el privilegio de un distanciamiento crítico, sin la mirada retrospectiva como juicio legitimado por el tiempo, sin la capacidad de prever el posible curso de los eventos actuales, aun así somos capaces de elucidar algo sobre la historia de nuestra contemporaneidad. Esto, a fin de cuentas, es lo que significa historizar el presente”. Theodore Martin, *Contemporary drift*, p. 197. La traducción es mía.

⁵¹ François Hartog, *Evidencia de la historia*, p. 147.

⁵² Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 67.

permeado el trabajo de muchos escritores jóvenes gracias a que el momento histórico en que se enuncia exige su misma continuación. En este caso, hablamos de un presente que demanda la problematización de las expectativas individuales, del peso de las fallidas instituciones sociales y del posible valor del futuro. Esto último revela cierta unificación en relación con el horizonte ideológico: la decepción, el fracaso y la futilidad de la esperanza no son parte de una condición personal, sino un síntoma de la sociedad contemporánea. La continuación consiste en una sola exigencia: la familia debe ser reconocida a partir de todas sus posibles significaciones, incluida a aquella que se manifiesta desde su rompimiento. El núcleo familiar se reformula, se destruye y se discute a sí mismo a través de este género narrativo.

Para Theodore Martin, los géneros funcionan como plataformas para discutir cosas que trascienden al género en sí mismo. Según él, el western plasma ciertas preocupaciones sobre la impredecibilidad del clima en un mundo ahogado por los estragos de la modernidad, así como lo postapocalíptico en realidad se centra en la representación del crudo proceso laboral en un ambiente precario. Tomando eso en cuenta, ¿de qué habla realmente –y cómo lo hace– la novela familiar? Resultaría imposible hallar un vínculo tan específico como lo hace Martin con los géneros analizados en *Contemporary Drift*, pero vale la pena intentarlo. Sobre todo, porque considerar la novela familiar contemporánea como posible género narrativo implica, a su vez, entenderlo como modelo de escritura. Es decir, algo susceptible de ser diseccionado partir de sus propiedades discursivas –su codificación enunciativa me parece la señal más clara–. Pero lo más relevante, por encima de sus condiciones enunciativo-formales, es el conjunto de preocupaciones y discusiones que residen en su interior. En un sentido general, la novela familiar contemporánea dialoga con una infinidad de temas pertinentes para nuestro entorno –la desaparición, la maternidad idealizada, la violencia, la migración, el estancamiento existencial propio del sujeto contemporáneo–.

Debido a ello, para abarcar una parte considerable de la constelación de preocupaciones que involucran a la novela familiar contemporánea conviene establecer la conexión más pertinente entre las obras integradoras del corpus: núcleos familiares rotos. Esto obliga, a quien será la voz narrativa de la obra, a mirar el presente desde una perspectiva que problematice la no-pertenencia, el desapego, la ruina personal, los

callejones sin salida existenciales. Todo, hay que subrayar, ejecutado con un discurso que valora las subjetividades y el peso de la confesión, de la exposición de los sentimientos más íntimos. Ello revela, como dice Zambrano, la desesperación que un individuo siente por sí mismo. Al final, esto se vuelca hacia afuera, hacia lo público, a partir de la escritura y la exposición del dolor, el trauma, el desamparo, la decepción.

Bien dice Zambrano que la confesión, dentro de la literatura, obliga al lector a asomarse dentro de sí mismo e invita a hacer la misma acción que el personaje que se confiesa: ponernos bajo la misma luz. El fenómeno migratorio, la desaparición y el abuso son cuestiones que no se limitan a una cultura ni a un tiempo determinados y, acaso, implican un compromiso político con la escritura, retomando el pensamiento de Ángel Loureiro. Estas experiencias enunciadas con ayuda de la memoria expresan una serie de inquietudes y circunstancias muy propias de esta transición generacional que refleja una visión particular de un presente que nos concierne a todos. Así, la obra literaria se convierte en un artefacto que promueve una nueva historización del presente, mediante la experimentación de una temporalidad que cierra todos los caminos posibles y de un *nonknowledge* que frustra todas las explicaciones posibles en relación con los fenómenos que nos rodean. Después de todo, “los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen”⁵³ y, quién sabe, tal vez dentro de algunos años, estas novelas se conviertan en los valiosos registros literarios de una época atribulada. Podría ser que, a la postre, estas obras se lean bajo la luz de sus aportaciones históricas.

⁵³ Tzvetan Todorov, “Origen de los géneros literarios”, *Teoría de los géneros literarios*, p. 38.

3. Primeros destellos de la novela familiar contemporánea. *El cuerpo en que nació y Canción de tumba*

I was born out of time,
I'm not meant to be here.
The weight of the world
and the weight of a tear
are exactly the same.

Placebo, "Try better next time"

Tal y como se dijo en el capítulo anterior, la enunciación en primera persona es un rasgo absolutamente relevante para la novela familiar contemporánea. No obstante, el uso de dicha persona gramatical no implica necesariamente un esbozo autoficcional, tampoco una vía de entrada a lo autobiográfico ni un ejercicio autorreferencial. Lo relevante, pues, es asimilar la enunciación de un "yo" como un mecanismo narrativo que posibilita el acto confesional y legitima la perspectiva individual a partir del autoexamen de un proceso doloroso de resquebrajamiento emocional.

En el caso de *El cuerpo en que nació*, Nettel hace uso de las bases de la novela de corte *Bildungsroman* y algunos ecos de la onda. Los gustos musicales, la maduración, el afianzamiento de la autoestima, los desamores, la vocación literaria y la expresión artística, los desplazamientos entre espacios geográficos distintos, todo ello está aquí. Por eso es importante señalar que, de alguna manera, esta obra es una especie de *protonovela* familiar contemporánea. Uno de los factores que la distingue del resto del corpus es que el *yo* que narra es reconocible como un desdoblamiento de la autora. En obras posteriores pertenecientes a la novela familiar contemporánea, como se ve en el corpus de esta tesis, ese *yo* puede tener ecos del autor, sí, pero su naturaleza no depende, ni exige, ese reconocimiento: Navarro, Saldaña París, Luiselli y Coss no necesitan reconocer ese *yo* como un desdoblamiento de su figura autoral –acaso ni siquiera lo sea– porque la experiencia íntima y confesional sigue siendo igual de intensa y valiosa para el lector. Pero hay obras en las cuales ese reconocimiento se vuelve un mecanismo narrativo esencial, como lo vemos en Nettel y Herbert. La diferencia tiene que ver, entre otras cosas, con el hecho de que estos dos últimos escribieron sus obras varios años antes que el resto del corpus. Aquí es donde podemos hablar también de la aportación de Julián Herbert como

partícipe, igual que Nettel, de la *protonovela* familiar contemporánea, pues *El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba* se publicaron en 2011.

Esta última ilustra muy bien algunos elementos que constituyen el núcleo de la presente tesis. Por un lado, discute las significaciones simbólicas de la familia al explorar los roles de dos miembros específicos –madre e hijo– y problematiza los lazos afectivos que la conforman; siempre complicados, indefinibles, lastimosos –padres ausentes, hermanastros distantes–. Por otra parte, pone atención en la naturaleza del espacio doméstico –su imposibilidad, incluso– y cómo es que los personajes se involucran con él desde el vacío, la inseguridad, el resentimiento y la proximidad de la muerte para, después, integrarlo a la discusión sobre la descomposición del núcleo familiar.

I. Autodescubrimientos y condiciones sociales

Dentro de *El cuerpo en que nací* se pueden percibir dos preocupaciones centrales: el vínculo entre el autodescubrimiento –la vocación literaria, la sexualidad, la madurez– y el espacio habitable –ocasionalmente hostil– como único dominio individual frente al resquebrajamiento familiar. En ese sentido, el cuerpo y sus condiciones físicas son relevantes; desde el comienzo se nota cierto tono de lamento en voz de una narradora que abre el libro describiendo su precaria condición visual. La humillación de llevar un parche en un ojo y el hecho de saber que es incapaz de quitárselo es algo que marca el inicio de su infancia. Es decir, asistimos a una narración atravesada por el dolor físico y una serie de recuerdos anclados tanto en el cuerpo como en el espacio. El título de la novela no es, pues, gratuito y obedece a tres preocupaciones temáticas evidentes en la obra de Nettel: “el cuerpo, la marginalidad y lo anómalo”⁵⁴. La relación que la narradora establece con su cuerpo es determinante para la posterior concepción de sus vínculos intrafamiliares y la configuración de la propia identidad. Son los cambios físicos y los padecimientos aquello que la moldean durante su niñez y adolescencia. Ambos factores la obligan a tomar conciencia del lugar que ocupa dentro del núcleo familiar y cómo éste se disuelve progresivamente y se reconfigura con el paso de los años.

El título, entonces, parece referir a un estado de confinamiento: el cuerpo en que ella misma debe soportar todos los altibajos de la vida. Si bien resulta claro que ella no tiene

⁵⁴ Claudia L. Gutiérrez Piña & Elba Sánchez Rolón, “La mirada asimétrica. El cuerpo en que nací: de la autobiografía a la novela”, *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, p. 87.

apego espacial hacia ningún lugar debido a las tantas mudanzas que le tocaron vivir en su infancia y adolescencia, es al final del libro cuando admite que el único espacio que siempre le perteneció era su propio cuerpo. El cuerpo es lo único, lo mejor, que puede habitar, no el espacio. Y le toma muchos años darse cuenta de ello: “Por fin [...] me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo”⁵⁵. Los lazos que se tienden con el mundo –y con aquello que la rodea– se estructuran desde el cuerpo y no desde el hogar. Así se subraya una determinación por establecer la relevancia material del cuerpo, de presentarlo ingobernable y protagónico.

La lectura de *La metamorfosis* ilustra muy bien ese momento de su vida: las transformaciones sufridas por su entorno, su cuerpo y sus percepciones la aíslan de los demás, la hacen pensar que ella misma no sabe en qué se ha convertido. La aparición de Sazlavski, entonces, implica una relación de esta novela con al ámbito cognitivo. “Tanto la terapia como la escritura son maneras de clarificar y explorar experiencias diferentes de la mente. Pero a través de la terapia y su escritura, Guadalupe no está solo explorando su mente, sino también su cuerpo, y la relación entre los dos”⁵⁶. Así, la introducción de ese *otro* receptor del monólogo confesional es, para Wentworth y García Calle una estrategia de Nettel para cohesionar su historia desde los vértices cognitivos de la experiencia corporal. Sazlavski, como terapeuta, tiende el puente necesario para estas reflexiones transdisciplinarias a partir de la sensación de incompletitud de la narradora, de identificarse con cuerpos extraños: “estos bichos no solo aparecen en su cuarto sino también en su espejo, infiltrando su propia identidad [...] Los insectos con quien ella se identifica están mapeados en su esquema corporal”⁵⁷. Ese *otro* es, pues, posibilitador de la discusión transdisciplinaria y soporte de la confesión. La terapia, el monólogo escuchado por Sazlavski, es el marco donde las reflexiones de la autora se estacionan en lo psicológico, en el proceso cognoscitivo que relaciona el cuerpo con el entorno.

Por otro lado, desde la primera página de la obra, la narradora se encarga de subrayar su cómoda posición social. La estrechez económica no existe para esta familia y

⁵⁵ Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací*, p. 195.

⁵⁶ Isabelle Wentworth y Martín García Calle, “La aritmética que encarna *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel”, *Acta Literaria*, p. 67.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

tampoco la noción de precariedad. Algo semejante sucede en *Desierto sonoro*, como se verá más adelante. Las visitas que esta niña necesita hacer a diversos oftalmólogos la llevan a California, Barcelona, Bogotá, Nueva York y Boston. Su familia tiene una casa de campo en Morelos –extraño, por cierto, el concepto de *casa de campo* en un país como México, lo que revela una parte de su esfera de privilegios–. Además, cuando el padre sale del núcleo tras esa primera separación, él se va a vivir a una “zona adinerada” del sur de la ciudad. Es decir, no hay aquí un intento de disimular los privilegios económico-sociales de los integrantes del núcleo familiar: no hay culpa, tampoco regodeo. Son una circunstancia y nada más, una parte indivisible de la esencia de esta voz. Algo parecido pasa con la condición social opuesta del personaje de *Canción de tumba* de Julián Herbert, pero ya hablaré de eso más adelante. La perspectiva de esta narradora, el enorme abanico de experiencias que nos relata y la manera en que enfrenta al mundo se ven determinados, precisamente, por su posición social. Habría que ver esta última, entonces, no tanto como una ventaja, sino como una circunstancia que propicia experiencias distintas a las que veremos en el resto del corpus –que se mueven más en lo clasemediero precisamente porque fueron publicadas años después, cuando las perspectivas de la novela familiar contemporánea se enraizaron en la clase media– y ensancha las posibles perspectivas de esta narrativa desde una esfera social ligeramente distinta.

Es interesante, pues, el perfil de nuestra narradora: sabe que pertenece a una esfera de privilegios sociales y raciales tanto en su estadía en Francia como, desde luego, en México. A pesar de ello, su condición de clase privilegiada no evita el dolor ocasionado por la separación de sus padres y la ausencia esporádica de ambas figuras. Tampoco puede detener el sentimiento de no-pertenencia y la soledad que la embargan constantemente. La mentalidad *progre* de sus padres y sus vanos intentos de cambiar el paradigma de crianza tradicional no ayudaron demasiado a que su infancia y su desarrollo físico fueran en realidad llevaderos. Lo anterior es relevante porque vemos en estos padres el intento de hacer las cosas bien, a pesar del subsecuente fracaso, y de todos modos la escisión llega con el mismo dolor, dejando una cantidad de traumas importantes. La crianza, aunque se tome por distintos rumbos, también puede fracasar sin importar la condición social ni las buenas intenciones que yacen detrás del matrimonio y la labor parental.

No obstante, aquí podríamos discutir la naturaleza de esta visión sobre el asunto de clase. Porque, en una lectura superficial –aunque no por ello equivocada– parecería que Nettel articula su discurso desde la premisa los-blancos-privilegiados-también-sufrimos. Es decir, vemos aquí cómo la clase alta igual sufre crisis familiares, de la misma manera puede ser encarcelada ¿injustamente? –como sucede con el padre de esta mujer–, también pasa por la soledad y el desamparo emocional. Todo ello a pesar de trasladarse entre Francia, España y México. En cualquier caso, podemos observar que el rompimiento familiar atraviesa condiciones de clase indistintamente y, de hecho, el trauma, el dolor y el uso de la memoria –así como la posterior articulación de la confesión como herramienta que da orden al caos de la vida familiar– son imprescindibles para todas las novelas del corpus y, por ende, de la novela familiar contemporánea.

Por otro lado, si en *Desierto sonoro*, *El cuerpo en que nació* y *El nervio principal* nos hallamos ante un contexto clasemediero, la obra de Herbert se aleja de ese mundo para adentrarse en un terreno más de clase baja, de una miseria que, por cierto, no llega a ningún extremo melodramático ni lacrimógeno. Esta misma perspectiva sucede en sentido opuesto con Nettel. Vemos en ambas obras la construcción de los extremos de la condición social. Como ya señalé, este es otro factor para hablar de su condición de *protonovelas* familiares contemporáneas: la posición económica ofrece una perspectiva distinta, abre la puerta para experiencias diferentes. En novelas posteriores, esos extremos se disuelven para dar paso a los retratos de la clase media. Herbert contrapone una niñez de absoluta precariedad con su madurez más o menos solvente, tan llena de satisfacciones creativas a partir de sus viajes a Alemania y Cuba. El escritor aporta una perspectiva social mucho más compleja, puesto que se separa de los niños privilegiados de *El cuerpo en que nació* para recorrer una senda de dolor, de abusos físicos y sexuales, de precariedad y ausencia. Tampoco es que pretenda despertar compasión en el lector al narrarnos su historia, porque no se trata de convertir en víctimas a ese niño y su madre. En ese sentido, la escritura de Herbert se muestra inteligente al no renunciar a su sentido del humor. La sordidez de su historia no ahoga al lector, sabe que la tristeza no es perpetua, al menos no para él. No es como el niño de *El nervio principal*, siempre solo, aquejado por el rencor, arrebatado de su hermana y padre, separado de su madre sin saber por qué, estancado en una inútil existencia mientras escribe sin tener la menor idea de qué le depara el futuro.

II. Reflexiones en torno a la escritura: interlocuciones y enunciación en primera persona como estrategias narrativas

Resulta muy relevante que en *El cuerpo en que nació* sí se haga explícita la presencia –incluso el nombre– de una interlocutora: la Dra. Sazlavski. “El origen de este relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones”⁵⁸, dice la narradora a modo de justificación. De nuevo, vemos que la interlocución con otro es un proceso de autocomprensión, favorece el esclarecimiento de los hechos para uno mismo mediante el diálogo con un tercero. De ahí la pertinencia de lo confesional como modalidad discursiva propia de la novela familiar contemporánea. Sazlavski es, entonces, un puente necesario entre el recuerdo y la enunciación; hace posible el proceso confesional, lo legitima. No obstante, el hecho de que se refiera a ella como “doctora” hace pensar en una especie de terapeuta o psicoanalista, lo que conlleva una idea vinculada con el binomio trauma-experiencia ya abordado anteriormente. Sin experiencias dolorosas y traumáticas no hay confesión ni compromiso individual con el relato mismo; no existe la novela familiar contemporánea.

En ese proceso de establecer diálogo con alguien más, la narradora confiesa su problemática infancia transcurrida en los años setenta, mostrando así otro rasgo relevante de *El cuerpo en que nació*: la autorreferencialidad. Estamos ante una voz que, en medio de su narración, se identifica como escritora. Resulta, además, ser amiga de Alejandro Zambra, a quien visita en Chile. No resulta casual que ambos –Nettel y Zambra– compartan la misma casa editorial, aunque eso no se mencione. Hay, por otra parte, marcas intratextuales, sobre todo hacia el final, que hacen evidente el acto de escritura autobiográfica. La narradora confiesa, frente a su hermano y su madre, estar escribiendo una *novela*. Su madre, en un acto de pudor y de reticencia, le echa en cara que hable de la intimidad del núcleo familiar. Es decir, aquí existe un reconocimiento de la narradora en tanto figura autoral que escribe sobre sí misma. En Luiselli no hay algo semejante, ya veremos que en *Desierto sonoro* aparece una mujer documentalista que escribe sobre su

⁵⁸ Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 17.

vida pero no se identifica como escritora, aunque el perfil de ese personaje guarda muchísimas similitudes con el ya trazado en *Los niños perdidos* de la misma Luiselli.

Estamos, en ambos casos, en el terreno nebuloso entre lo autobiográfico y lo autoficcional. Sin embargo, para Claudia Gutiérrez y Elba Sánchez, *El cuerpo en que nació* pertenece a la primera categoría, dado que “no tiene la hondura de artificio y de ambigüedad que supone la autoficción”⁵⁹. No obstante, es imposible conectar la identidad nominal de la narradora con la instancia autoral porque siempre es eludida, aunque hay suficientes pistas para reconocerla. Prefiero pensar, en ese caso, que encaramos un vacío en torno a las significaciones de ese *yo* presente en las novelas de Nettel y Luiselli y ello implica, creo, una estrategia discursiva⁶⁰. Tanto Nettel como Luiselli se sienten cómodas en la ausencia de una verdad última respecto a los referentes reales de los personajes que ellas mismas despliegan. “No sé si estoy cumpliendo el objetivo de apegarme a los hechos pero ya no me importa. Las interpretaciones son del todo inevitables”⁶¹; una cita que arroja luz sobre el complejo mecanismo de escritura al interior de *El cuerpo en que nació* y, por qué no, en el resto del corpus.

No olvidemos que aquello que leemos en *El cuerpo en que nació* no es esa novela que la narradora dice estar escribiendo sino, más bien, la conversación sostenida entre esa autora y la Dra. Zaslavski. En ese sentido, lo que leemos es la confesión de la narradora a alguien más, dejando, así, de lado la supuesta novela mencionada en la diégesis para concentrarse, gracias a tal conversación, en el proceso de ordenamiento de los acontecimientos, en el procedimiento que hace inteligible toda su vida. De nueva cuenta asistimos a la articulación de la experiencia como una herramienta indispensable para comprender el rumbo que la existencia ha tomado hasta ahora. En la novela familiar contemporánea no se narra por oficio o por desahogo, sino por la imperiosa necesidad de ser escuchado, de comprenderse uno mismo mediante el acto confesional. Hacer públicos los sentimientos más hondos e íntimos es inevitable. El narratorio –Dra. Sazlavski– en *El cuerpo en que nació* posibilita el proceso (auto)reflexivo que observa y desmenuza el mundo

⁵⁹ Claudia L. Gutiérrez Piña & Elba Sánchez Rolón, *op.cit.*, p. 81.

⁶⁰ A decir de Lorena Amaro Castro, tal mecanismo implica, acaso, un posicionamiento político desde la escritura en relación con la experiencia femenina históricamente determinada por la mirada masculina, lo que vuelve doblemente valiosa a la autoficción escrita por mujeres. Pareciera una forma de constituirse desde el vacío, desde una subjetividad y sensibilidad que problematizan el lugar que ocupan las mujeres en la escritura y en los núcleos familiares.

⁶¹ Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 189.

alrededor de esta mujer. Szlavski, entonces, es el *otro* receptor y facilitador de la confesión.

Lo anterior es un patrón que se repite en todos los casos de este corpus: voces narradoras formulando la cronología de su resquebrajamiento familiar –en tono confesional– al tiempo que se observan a sí mismos y analizan su lugar en el mundo antes y después de la escisión. Dicha autoobservación, siguiendo a Loureiro, implica una dimensión ético-política del sujeto en la escritura o, para el caso, en el proceso confesional: se registran cambios ideológicos, modificación de prácticas sociales, la evolución de sus conductas afectivas, reconsideración de posicionamientos políticos, etcétera. Son rasgos que notamos en el perfil de todos los personajes del corpus. En el caso concreto de Nettel, “lo que importa recoger es el ambiente cultural que permite a la narradora presentarse como producto de una lógica social plagada de contradicciones”⁶². Esto, si bien podría sustentar una aproximación a lo autobiográfico apoyada en el posicionamiento ético-político identificado por Loureiro, también puede ser leído, desde mi perspectiva, como el firme compromiso intelectual del autor frente al estado de la contemporaneidad esbozado siempre en la novela familiar contemporánea; una escritura que desmonta y critica las instituciones fallidas, los roles sociales, los vínculos afectivos, el peso del contexto político-social en los sujetos, usando siempre como trampolín la escisión familiar.

Por otro lado, *Canción de tumba* también es una exploración de la escritura como método infalible de auto reconciliación, de reconocimiento personal ante las secuelas que una infancia traumática deja tras de sí. El universo de esta novela transcurre en una atmósfera que podríamos llamar paliativa. Primero, a partir de un narrador buscando reconciliarse con el pasado mediante un ejercicio de memoria y escritura. Recordemos que Herbert escribe “para entonar el sufrimiento”⁶³ no solo por la leucemia de la mujer que lo parió sino por toda una vida de miseria. Y, segundo, desde la perspectiva de una madre moribunda venida a menos, hace tiempo distanciada de su hijo. Este caso es peculiar respecto a la naturaleza de ese *otro* receptor de la confesión porque aquí sí notamos una autorreflexión que guarda una misma entidad nominal y por tanto siempre es autorreferencial. Ese sujeto enunciador se identifica como Julián Herbert-escritor y entonces sí podemos hablar de ese *otro*, que seríamos nosotros, como una construcción

⁶² Claudia L. Gutiérrez Piña & Elba Sánchez Rolón, *op.cit.*, p. 95.

⁶³ Julián Herbert, *Canción de tumba*, p. 39.

extradiegética atestiguando el proceso autorreflexivo del escritor, como una forma del autor para sincerarse consigo mismo y con sus lectores –porque esto no es un diario íntimo guardado en el fondo de un cajón; es un libro destinado para un público lector germinado, eso sí, a partir del dolor de la escisión familiar– y eso implica identificar al *otro* como el *lector*. En el resto del presente corpus, ese *otro* no es identificable siempre, pues como ya establecí, puede tratarse de un personaje al interior de la historia o simplemente una especie de soliloquio que requiere de un soporte de autodistanciamiento –como los diarios, bitácoras, audios–. Dicho soporte de distanciamiento permite la recolección de la confesión para después ser percibida por el mismo enunciante, de manera que el *otro* sigue siendo el personaje mismo. Esto refiere a un procedimiento intradiegético.

Canción de tumba parece tomar ese mismo camino pues, otra vez, el acto de escritura adquiere relevancia como una ejecución creativa consciente: se establece como el único camino de conciliación y auto entendimiento posible. Aunque no deja de ser problemática la naturaleza autobiográfica de este par de obras y sus cruces con lo confesional, sí podemos observar que en Nettel ese *otro* es un elemento intradiegético y, por lo tanto, el diálogo mantiene una autorreferencialidad acotada en los márgenes del relato mismo. No sucede eso con *Canción de tumba*. Este ejercicio de escritura emprendido por Julián Herbert problematiza la amplitud del *otro*. La madre moribunda es el detonante de la narración pero no la convierte en la receptora. Al contrario, ese diálogo se sostiene como soliloquio y confesión de los avatares de la vida de un individuo que halla en la escritura cierta forma de liberación y ordenamiento del mundo. Es una actividad, acaso la única, capaz de ayudarlo a sobrellevar el pasado. Bajo dicha línea, ese *otro* receptor de la confesión es el lector mismo, hay un sinceramiento del autor-personaje frente a la instancia receptora. Pero es interesante que esta escritura, al menos así lo asegura el narrador, adquiera sentido solamente si la madre muere. Ello implica que la escritura vertida aquí solo puede existir a partir de la ausencia. El *yo* existe gracias a la extinción del *nosotros*. Así es como se vincula con *El nervio principal*, donde también hallamos un hombre que escribe sobre todo para sí mismo, pero también para reflejar el vacío afectivo ocasionado por su padre y hermana. Ese narrador solamente espera la propia muerte para completar su testimonio, su acto de autoconciliación.

Entonces, *Canción de tumba* es una novela escrita a partir de un impulso confesional que discurre en dos sentidos; como un proceso personal que intenta suavizar el impacto de la inminente muerte de la madre a partir de la reconstrucción literaria de una niñez harto complicada; y también como una muestra del complejo nexo entre madre e hijo, lo cual también esboza tangencialmente una escritura biográfica dedicada a la madre. Ella, en su lecho de muerte, hace de su hijo un confidente, “su único apóstol, el solitario evangelista de su existencia”⁶⁴. Resulta, entonces, que el verdadero núcleo de la familia Herbert, al menos desde la perspectiva del autor, solo estuvo integrada por él mismo y su madre. Sus hermanastros eran una especie de comodines entrando y saliendo del juego indistintamente y, claro, las figuras paternas son totalmente ajenas, acaso intercambiables. Así, este binomio familiar se fortalece a partir de la degradación y muerte de uno de ellos y de la necesidad de compañía mutua como única muestra afectiva ante la perspectiva de una muerte ineludible.

Pero no podemos ignorar que, precisamente con ese ejercicio de memoria, Herbert es capaz también de esclarecer las fallas de su madre y, aunque nunca parece echarle en cara su condición de prostituta, rememora los abusos sexuales de los que (casi) fue víctima por la falta de atención de su madre en varias de esas noches de trabajo. Herbert asegura que nunca fue violado, aunque estuvo a punto muchas veces. Admite, eso sí, que la memoria no es infalible y que este libro bien puede ser un refugio ficcional que esconda traumas y verdades mucho más oscuras que no puede, no quiere, recordar. Aquí yace la vena autoficcional de *Canción de tumba*. Como bien apunta Julia Musitano, lo indispensable de la escritura autoficcional es que “se basa en la posibilidad de presentificar lo perdido desde lo imaginario del recuerdo”⁶⁵. La autoficción resulta falible, incluso cuando vemos esas reminiscencias de autorreferencialidad, porque dicha escritura no busca *la* verdad sino *una* verdad. Ese mecanismo se modifica en las obras posteriores del corpus: ya no es necesario distraerse ante la posibilidad de que ese narrador sea una máscara del autor. Lo que se nos cuenta sigue siendo igual de conflictivo y doloroso, independientemente de las posibilidades autobiográficas.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁵ Julia Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos” en *Acta Literaria*, p. 122.

Pero el caso es que Herbert, a diferencia del resto de las obras del corpus, sí se enuncia a sí mismo. No es un *yo* genérico con ciertas reminiscencias autobiográficas, como en la novela de Nettel. Aquí, Julián Herbert es un agente diegético que incluso admite estar interviniendo su narración a partir de ciertos atisbos de ficción. Apunta Julia Musitano: “Herbert se deja atravesar por el tiempo, puede devenir otro y atravesar las huellas de un pasado, que es el suyo, y otro que no lo es”⁶⁶, haciendo referencia a la condición autoficcional de esta obra. Pero discutir teóricamente si se trata de un ejercicio autoficcional o autobiográfico no es mi propósito. Lo importante es que *Canción de tumba* funciona como refugio para el sujeto enunciator: un repositorio de experiencias susceptibles de ser revisadas y alteradas a un tiempo; es el recipiente que guarda su confesión, una hecha para sí mismo y para cualquiera dispuesto a leerla. Algo semejante sucede con *El cuerpo en que nací*, *Desierto sonoro* y *El nervio principal*. Son obras que reflexionan sobre el proceso mismo de la escritura –o del acto de narrar– mientras se erigen como una construcción retrospectiva de la vida de los personajes en relación con núcleos familiares completamente resquebrajados e inasibles. Que la escritura en primera persona –mas no necesariamente la autoficción/autobiografía– sea el hilo conductor de todas esas obras solamente subraya su condición intimista, el vínculo con la memoria y el trauma, su urgente necesidad de asimilar el mundo desde la singularidad de sus narradores, de verter la escritura desde un punto de vista adulto pero estrechamente ligado al mundo infantil, a una niñez perdida entre los escombros de la familia y del tiempo. En cualquier caso, los signos de la entidad autoral vinculada con el binomio personaje-narrador presentes en *El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba* apuntan a un camino de escritura que, en el corpus cronológicamente posterior, se modificará, mostrando menos interés en la autorreferencialidad que en la compleja construcción de un “yo” en oposición al *nosotros* inoperante.

III. El tránsito de la vida: espacios habitables

Es interesante la descripción espacial de la unidad habitacional donde transcurre la infancia posterior a la separación de los padres de la narradora de *El cuerpo en que nací*. Ella se ubica en una zona bien acomodada –próxima a Insurgentes, cerca de centros comerciales y

⁶⁶ *Ibid.*, “El problema del nombre: los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert”, *La palabra*, p. 29.

rodeada de vecinos sudamericanos, mayormente exiliados—. Su vínculo sentimental con el árbol que yace bajo su ventana es relevante para su posterior desarrollo afectivo. Dice: “tenía la seguridad de que (el árbol) no iba a permitir jamás que yo cayera de sus ramas [...] Se trataba de un lugar de refugio en el que no era necesario encorvar la espalda para sentirse a salvo”⁶⁷. Ese árbol representa, pues, un refugio y seguridad que su casa y sus padres evidentemente no le proporcionan. Ante esta especie de soledad atenuada por sus aventuras en el árbol, descubre su propia sexualidad en la masturbación y el gozo de su propio cuerpo, que antes le parecía defectuoso y ajeno. Este momento coincide con el inicio de sus relaciones amorosas con Oscar, un muchacho que vivía en la misma unidad. “A veces pienso que haberme iniciado en la vida amorosa con tal carencia de amor propio fue de pésimo augurio”⁶⁸, admite la narradora con resignación al recordar que sus interacciones físicas-amorosas de la adolescencia resultaron bochornosas y a menudo olvidables.

El tránsito entre su infancia y la adolescencia sucede en esa unidad habitacional. Por ello, es atinado pensar este libro como “una novela de desplazamientos”⁶⁹. Desplazamientos espaciales (México-Europa) pero también emocionales –madurez, tristeza, autopercepción corporal, soledad—. El espacio, por lo tanto, guarda estrechos lazos con el cuerpo y con las situaciones que marcan este periodo de vida: el descubrimiento de la masturbación en el barandal de la escalera, la soledad resguardada por el árbol, jugar al fútbol en un equipo de varones, en fin. Este nexo emocional-espacial lo vemos también en *El nervio principal* pero en circunstancias distintas: aquel niño estaba atrapado en una casa determinada por la ausencia afectiva, igual que las dos mujeres de *Casas vacías*. En el caso del libro de Nettel, el espacio es más una puerta hacia nuevas experiencias; conduce a un nuevo tipo de libertad que facilita el tránsito entre dos etapas iniciáticas de la vida: niñez-adolescencia. Eso no significa, por cierto, que esta narradora no resienta la separación de los padres: la ausencia del padre y el desapego de la madre. Más bien es capaz de verlo a la distancia, desde su posición adulta, reconsiderando así, objetivamente, todo lo que sus padres hicieron mal. Después de todo, esta mujer nunca tomó de buena forma que su madre encontrara una

⁶⁷ Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹ Carolyn Wolfenzon, “El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México”, *Latin American Literary Review*, p. 46.

nueva pareja en Francia, más joven que ella, porque así se completa el círculo vicioso de un matrimonio que se rompe para formar otro núcleo familiar igualmente inoperante.

Ella y su hermano se mudan a Francia en 1984, a Aix-en-Provence, junto a su madre, mientras el padre, tras huir de la justicia mexicana, se esconde en Estados Unidos. Ella misma reconoce que su procedencia de familia acomodada desentona con el barrio al que arriban por su aspecto “excesivamente occidental”. El barrio está poblado por gitanos, africanos y asiáticos. Ya en Francia la inscriben en la “escuela pública más progresista” de la zona. En su condición de migrante y, de nuevo, víctima de sus propios rasgos occidentales, es inevitable que se sienta como *outsider*, separada de la comunidad que la rodea. Le cuesta trabar amistad con las chicas que asisten a la misma escuela porque no sabe cómo lidiar con su condición de extranjera –y, a la vez, adolescente– que no pertenece a ningún sitio, sin sentirse cómoda con su propio cuerpo. Con el tiempo, ella misma se logra reconocer dentro de esa comunidad de migrantes a pesar de admitir que proviene “de una familia instruida y bien acomodada”⁷⁰. Su esfera de privilegios no deja de envolverla, incluso en otro extremo del mundo.

Por otro lado, llama la atención la representación del espacio doméstico en *Canción de tumba* porque tiene múltiples facetas y en ningún caso lo asociamos con la idea de hogar⁷¹. La condición cuasi nómada de la madre prostituta y sus vástagos los lleva a residir, primero, en el cuarto trasero de un congal, luego a construir una casucha con tabiques y láminas en un terreno abandonado. Se nota, por supuesto, la oposición diametral entre las condiciones sociales de los narradores de *El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba*. Ello colabora, insisto, a la apertura de perspectivas de la novela familiar contemporánea: la escisión familiar abarca todas las esferas sociales. Al final del libro, la casa de la madre –ya sexagenaria– es una extensión de su propia desgracia y decadencia: paredes llenas de mohos, muebles rotos arrinconados por doquier, polvo y poca luz. Por su parte, Herbert no construye a su alrededor ningún entorno doméstico en su adultez. Él mismo tiene cierto comportamiento nómada, pues su vida amorosa es inestable hasta que conoce a Mónica; además tiene dos hijos desperdigados y ahora planea un tercero con ella. Lo que no puede pasarse por alto es que la habitación del hospital se convierte en el último refugio de madre

⁷⁰ Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 120.

⁷¹ Ya se verá puntualmente esta distinción entre *espacio doméstico* y *hogar* en el siguiente capítulo a partir de *Casas vacías* de Brenda Navarro.

e hijo. Con todo y su atmósfera lúgubre y su desagradable olor, esa cama de hospital consolida un nuevo vínculo espacial entre los dos, acaso el último. Los une la proximidad de la muerte, el dolor del desahucio.

IV. La complejidad de las relaciones afectivas: parentalidad y crianza

Es interesante el perfil de los padres con mentalidad progresista trazado por la narradora de *El cuerpo en que nací*, quienes anhelaban otorgar “una educación sexual libre de tabúes y represiones de cualquier índole”⁷². Es decir, padres queriendo luchar, mediante una actitud *progre*, contra el sistema de educación tradicional y represivo que habían recibido de sus propios progenitores. El asunto es que, claramente, dicha actitud tampoco resultó beneficiosa para sus hijos. Dice esta mujer que el entusiasmo *progre* de sus padres “les impedía ver el desasosiego que generaban en [su] mente”.⁷³ Entonces, “esa educación resultó demasiado precoz”⁷⁴ para un par de niños que apenas intentaban dar sentido a su propia existencia. Puede decirse que estos padres se esfuerzan por educar de manera distinta y más abierta a sus hijos, pero son incapaces de caer en cuenta sobre su falta de sensibilidad para con ellos –que necesitan también otro tipo de atenciones– y la poca claridad que transmiten en relación con su compleja relación marital.

Aquí hay un punto importante a considerar y lo retomaré más adelante: en el resto del corpus vemos padres que, más allá de tomar una decisión concreta sobre la educación de los hijos, se ven envueltos en circunstancias específicas que llevan al resquebrajamiento familiar –violencia, desapariciones, separación, abuso, desinterés– arrastrando con ellos a los hijos. No obstante, en *El cuerpo en que nací* las decisiones concretas sobre el curso de la crianza y la educación de los hijos al interior del matrimonio sí son factores determinantes para la consiguiente desintegración del núcleo y las malas experiencias de los hijos durante la niñez y adolescencia. No sería tan arriesgado asumir que, de alguna forma, Nettel está apuntando su crítica también a los métodos de crianza que marcaron a toda una generación. La posterior actitud errática de una parte de aquella generación que creció entre los 70 y 80 se debe, asume Nettel, a una reacción natural ante la forma experimental en que fueron criados. Vemos, así, una correlación determinante entre la

⁷² Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ *Loc. cit.*

intervención directa de ciertas ideologías en el proceso de crianza, la subsecuente aparición de experiencias traumáticas y la inevitable fragmentación de la familia.

Para la narradora de *El cuerpo en que nació*, la relación afectiva que sostiene con sus padres se vuelve problemática a causa de dos factores. El primero es la ausencia –la decisión arbitraria y unilateral de la madre de irse a Francia durante un año y apenas mantenerse en contacto con los hijos para después llevárselos con ella; y la desaparición súbita del padre, que fue tomada por los niños, antes de conocer las razones verdaderas, como abandono–. El segundo tiene que ver con la forma en que la mentalidad *progre* de los padres influyó en su crianza, pues la narradora sabe que dicho asunto le trajo severos problemas emocionales porque sus padres pensaban que, por tener mente liberal, estaban blindados contra fallas y malas decisiones. Tal consideración es una muestra de inmadurez y falta de tacto que la narradora nunca pudo olvidar.

No obstante, la narradora agradece que, a pesar de todo, sus padres jamás se hayan pelado frente a ella y su hermano. Es decir, aunque el núcleo ya se había fracturado, sus padres conseguían sostener el equilibrio mediante la cordialidad mutua. Las parejas sexuales de ambos desfilan por el hogar y las vidas de los hijos sin provocar heridas emocionales todavía más difíciles de superar. De nuevo, vemos la problematización específica de una significación de familia: la unión conyugal heterosexual. De las separaciones y divorcios hallados en este corpus ninguno escapa al mismo molde. Aquí la pregunta pertinente sería ¿cómo funciona esta relación cordial, aunque rota, a los ojos de los niños en esta novela? Es como si esa cordialidad posterior a la separación impuesta por la sensatez de los padres fuera un asidero emocional invaluable para la narradora.

Llama la atención, ciertamente, la forma en que esta mujer se expresa sobre sus padres; no guarda ese tono de resentimiento que sí hallamos en *El nervio principal*, *Casas vacías* y *Nubecita* y en la mayoría de las novelas familiares contemporáneas. En aquellas obras vemos a personajes que evidentemente rechazan el recuerdo y la presencia de sus progenitores: ahí se nota dolor enterrado y el rencor. Aquí, la narradora, a pesar de todo, reconoce el carácter generoso, entusiasta y divertido de su padre, la naturaleza comprensiva, cariñosa y sensata de la madre. Vemos, pues, un dejo de comprensión, hasta de compasión, de parte de esta mujer hacia el fracaso parental –adultos buscando cambiar el paradigma de educación de sus hijos mediante nuevas actitudes, nuevas formas de lidiar

con la sexualidad y la libertad pero que, de cualquier manera, fracasan en ese intento—. Al final, el rompimiento familiar sigue siendo doloroso y acaso inevitable incluso en esa esfera de privilegio socioeconómico que circunda a estos personajes.

Al mismo tiempo, se puede observar una especie de evolución entre la imagen que los progenitores proyectan en *El cuerpo en que nació* y *Canción de tumba* –fracaso parental pero sujetos que aun merecen reconocimiento y afecto– y los progenitores del resto del corpus –personajes violentos, indiferentes, crueles, incomprensibles–. En esas obras el fracaso duele y deja traumas que siempre serán recriminados por la voz enunciativa, dado que modificaron para mal la vida de los personajes y derribaron cualquier esperanza de futuro. Hay, entonces, un matiz distinto en Nettel y Herbert: estas voces admiten que sus padres les causaron confusión y algunos traumas pero, en cualquier caso, aseguran que hicieron lo mejor que pudieron en el trabajo de educar a sus hijos. Esta es una concesión que resulta inconcebible –e injustificable– para los padres del resto del corpus: allá vemos errores que dejan secuelas de dolor y traumas visibles en las voces que enuncian sus experiencias. Esta es otra clara distinción entre ambas novelas y el resto del corpus.

Resulta interesante, en este sentido, la manera en que la narradora se vincula con la figura paterna: a pesar de la ausencia y los aparentes crímenes que se le imputan, ella no guarda resentimiento hacia su padre y no pretende manchar –o en todo caso exhibir– su imagen en la narración como sí sucede en *Nubecita* y más claramente en *El nervio principal*. Es decir, aquí hay reconocimiento de parentalidades conflictivas que, efectivamente, generan traumas e inestabilidad emocional pero no hay espacio para el rencor ni para el reclamo directo. Se nota más una intención de ser objetivamente precisa en las acciones del padre: sus errores, omisiones y aciertos son vistos con la misma lupa. Hay, insisto, un cambio en el tono de esta novela que no puedo dejar de vincular con el hecho de que es la más “antigua” del corpus. El rompimiento familiar todavía puede justificarse, hay motivos para comprenderlo; es necesario hablar desde el razonamiento y no a partir del dolor. Eso cambiará en el resto del corpus, a ocho años de distancia.

Otro punto para considerar es que, exceptuando *Desierto sonoro*, el corpus está lleno de personajes que tienen hermanos o hermanas y en ningún caso la relación es sana entre ellos. En *El cuerpo en que nació*, *El nervio principal* y *Nubecita* vemos que el hermano o hermana existe pero no forma parte del círculo afectivo del personaje, más bien implica

rivalidad, desapego, cierto desdén. Aunque ambos sufren el dolor del rompimiento familiar, cada uno está atado a su propia perspectiva, se encierran en una inaccesible esfera individual en la que no se preocupan uno del otro. La relación entre estos hermanos está profundamente dañada y por ello no ocupan un lugar relevante en la historia, a pesar de su vínculo sanguíneo. Esta es una muestra de cómo el corpus está lleno de historias que se despliegan desde una sólida perspectiva individual: el dolor y la tristeza no pueden ser compartidos, ni siquiera por un hermano que sufre lo mismo. Esto también sucede en otras obras como *Arde Josefina* de Luisa Reyes Retana, *Entre los rotos* de Alaíde Ventura y *Ceniza en la boca* de Brenda Navarro. En general, son voces que hablan desde experiencias y subjetividades puntuales, desde una necesidad individual de manifestar inconformidad ante un mundo adulto que arruinó el pasado-infancia y que bloqueó su ventana hacia el futuro, independientemente de que dicha experiencia haya sido compartida por un hermano/a. *Desierto sonoro* es una excepción; los hermanos sí permanecen juntos, sufren lo mismo, se entienden y se apoyan. Pero incluso ahí la separación se asoma. El puente entre ellos está, de todas formas, destinado a caerse.

Regresando al caso concreto de *El cuerpo en que nací*, el rompimiento de los padres determina totalmente la vida posterior de los niños. La madre lleva a los hijos a una comuna para vivir una experiencia de desarraigo y comunidad que se vuelve obviamente problemática al entrar en un universo con reglas distintas que obedece a la ideología materna progresista pero que poco aporta a los niños. La narradora acierta al apuntar lo evidente que resulta que su madre “se encontraba en esa época algo desorientada acerca de su proyecto de vida”⁷⁵. Tiempo después, la madre cae en depresión al sostener una relación con un hombre casado que no la corresponde y es ahí cuando decide salir al exilio en Francia, no por un asunto político, sino por un problema amoroso. Esta circunstancia implica el quiebre definitivo de la familia: mientras la madre se muda a Francia, los niños quedan a cargo de su padre, quien lentamente desaparece del mapa, para después pasar al resguardo de la abuela materna, una mujer sumamente conservadora que encarna exactamente los ideales opuestos de crianza que su madre tanto ostentaba.

En este punto aparece la abuela como presencia antagónica que vuelve hostil el entorno doméstico a partir de la ausencia de ambos padres. La narradora, en tanto

⁷⁵ Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 48.

adolescente, expresa un evidente –aunque efímero– resentimiento hacia ambos padres por no hacerse cargo de sus hijos durante algún tiempo, como si hubieran elegido estar lejos por su propia salud mental sin importarles dejarlos a merced de las garras de una anciana insensible. La abuela, pues, es un universo intermedio “decimonónico” violento y oscuro para la narradora. Hablando de los desplazamientos en esta novela, son desplazamientos que también yuxtaponen tiempos y mentalidades. Cuando pensamos en la presencia de la abuela conservadora podemos vincular la vida de esta narradora con “ese fantasma conservador mexicano que el país no ha logrado superar y que se ve de manera íntima e individual desde la perspectiva de una adolescente”⁷⁶. Lo fantasmal se entiende, pues, como latencia de tiempos, ideologías, pasadas que siguen incidiendo en el presente. Ese cambio de paradigma en la crianza y el matrimonio ejecutado por los padres también arrastra fantasmas que atormentan a la narradora en el presente de enunciación.

Frente a la figura dominante de la abuela, esta mujer opta por la “resistencia”, la voluntad de nunca llorar frente a los demás: se reprime, oculta sus reacciones anímicas para no dar pie a los regaños y recriminaciones de la abuela. Tal actitud determina la forma en que se desenvuelve en el mundo adulto y la adolescencia. Ella misma no sabe cómo reaccionar ante la separación; su actitud es pasiva y decide aceptar ciegamente lo que sucede, asumiendo que nada puede hacer para que sus padres vuelvan a ser lo que eran. Ya en su adultez se pregunta ¿por qué no armó un escándalo, por qué no manifestó su total desacuerdo, por qué no demostró lo que sentía en esos momentos? La respuesta podría asociarse al perfil de personajes como el de *Nubecita* y *Casas vacías*: mujeres que no quieren, no pueden, ser vistas en su vulnerabilidad. Frente a las vicisitudes surgidas a su alrededor se mantienen firmes, se muestran enteras frente al dolor. Es una especie de máscara, una señal de resistencia, de configuración de la identidad a partir de la firmeza autoimpuesta frente a un mundo hostil y represivo. Ocultar el sufrimiento se convierte en una estrategia de supervivencia. Esta narradora siente ira hacia su madre, que vive en Francia y que de vez en cuando llama para hacer saber que está bien, sin ocuparse demasiado de sus hijos. También siente ira hacia el padre, quien desaparece repentinamente del mapa y se deshace de la responsabilidad de cuidarlos. Esa ira podría convertirse en

⁷⁶ Carolyn Wolfenzon, *op. cit.*, p. 48.

lágrimas y gritos de desesperación, pero más bien se transforma en retraimiento y una huraña que jamás abandonan su personalidad.

Es obvia, pues, la rivalidad generacional-ideológica entre la adolescente criada desde una mentalidad progresista y la abuela; una anciana con prejuicios de género e ideas anacrónicas y conservadoras. La abuela representa, entonces, ese método de crianza y un perfil oscuro de familiares que no demuestran afecto, que se mueven entre la hostilidad y la indiferencia –abundante en este corpus, por cierto: Fran de *Casas Vacías*, el padre de *El nervio principal*, la madre (Maribel) de *Nubecita*–. No extraña, entonces, que el rendimiento escolar de esta narradora se vea mermado en la adolescencia debido a la situación emocional que atraviesa. La ausencia de ambos padres y la malograda relación con la abuela mancilla su propia seguridad, sus ganas de aprender y moverse por el mundo. Su incipiente vocación cuentística se ve interrumpida por la inesperada partida de la madre: escribir cuentos deja de ser estimulante, la imaginación ya no puede ayudar a sobrellevar el mundo. Su carácter se vuelve “más lúgubre, más taciturno”⁷⁷.

A su vez, aparecen personajes que ayudan a solventar la falta de cariño y la soledad, tales como la maestra Iris –interesante referencia simbólica vinculada con la condición visual de la narradora–, quien platica con ella y escucha sus inquietudes y problemas. También la tía Victoria, una mujer amable y comprensiva. Ese viaje a Ciudad Juárez para visitar a sus tíos le otorga, fugazmente, el sentido de pertenencia que había perdido en los últimos meses. Sentirse parte de la familia de su tía le devuelve la alegría de vivir en un *hogar*, de estar en un espacio lleno de gente que la aprecia: “Los de Juárez eran exactamente lo que nosotros no éramos”⁷⁸. Ese estado de plenitud afectiva le parece ajeno y fugaz, reconoce que es opuesto a su condición actual: vive, brevemente, dentro de una familia funcional cuya vida cotidiana no se parece, ni de lejos, a su familia rota.

Para sobrellevar ese entorno opresivo y solitario de la unidad habitacional en la Ciudad de México y la vigilancia represiva de la abuela, la narradora encuentra a alguien más con quien compartir el mismo sentimiento. Ximena, una niña chilena cuya familia escapa de la dictadura y se afinca en México. Retraída y solitaria, Ximena es un reflejo de la propia narradora. No es gratuito que se contemplen la una a la otra de frente, de edificio a edificio, de ventana a ventana. Son la soledad y la incompreensión los lazos invisibles que

⁷⁷ Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

las unen: “Había otra chica que observaba el mundo desde su ventana, con una expresión tan infeliz como la que yo debía tener en aquel momento [...] había alguien en el mundo con quien podía contar”⁷⁹. La inmolación de Ximena, más allá de lo dramática que resulta, es relevante porque implica la expresión del deseo oculto de la narradora: “Ximena había resuelto escapar de una vez por todas del cautiverio de su vida”⁸⁰. La purificación del fuego implica el desprendimiento de la cárcel emocional a la que estaba sometida: un espacio donde ella misma se sentía ajena.

Hay un elemento que establece un puente entre el estado interior/emocional de la narradora y el lúgubre y solitario espacio que habita durante ese periodo de tiempo. Poco a poco, ella cae en cuenta de que ve insectos a su alrededor, como si se tratara de una especie de señal que la alerta sobre su propia pérdida de identidad y estabilidad emocional. Es difícil no pensar, por cierto, en los personajes de *El matrimonio de los peces rojos*, libro de cuentos de Nettel. Allí vemos historias sobre matrimonios fracasados, particularmente en el cuento homónimo y en “Guerra en los basureros”. Este último cuento es interesante porque otra vez vemos la soledad infantil a partir del abandono e irresponsabilidad de los padres. Un niño que tiene que hallar el camino hacia su propia madurez debe lidiar, al mismo tiempo, con el vacío afectivo ocasionado por la falta de sus padres y, encima, debe acostumbrarse a un espacio nuevo que será su hogar de ahora en adelante. Por otra parte, aquel libro retrata a varias mujeres que viven atadas, de cierta forma, a las relaciones que establecen con animales domésticos. Los animales son, en esas historias, elementos que implican una revisión de las relaciones humanas y el vínculo de las personas con su propio espacio. De manera similar, en *El cuerpo en que nací* los insectos parecen invadir el cuerpo de la adolescente, su cama, sus zapatos y al mismo tiempo operan como lazos cognitivos con su corporalidad “anómala” y su compleja vinculación con el entorno. Para ella la privacidad no existe a causa de la constante vigilancia de la abuela. Por ende, su cordura parece pender de un hilo y se problematiza a partir de la ausencia de libertad y la constante aparición de los insectos a su alrededor. Después, la aparición de éstos se normaliza y le otorga cierta sensación de calma notar que no son necesariamente una amenaza, sino un rasgo de su propia existencia, una extensión de su cuerpo y acaso su única compañía, reales o no.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 70-71.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

Por otra parte, en *Canción de tumba* resulta relevante la condición de este hombre que ve morir lentamente a su madre en una cama de hospital. Ciertamente es bastante complicado definir la naturaleza del núcleo familiar presentado en esta obra, tomando en cuenta que estamos ante una madre con hijos de padres distintos –algunos de ellos ni siquiera se hablan entre sí– y cuyo desempeño materno fue demasiado problemático dada su actividad prostibularia. Estamos, pues, ante un binomio afectivo: Julián y su madre, el resto de los integrantes no adquieren, a los ojos de quien enuncia, suficiente peso afectivo como para configurarse dentro de una familia más allá de madre e hijo. Este aspecto confirma la volatilidad del concepto de familia: el estado afectivo de lo familiar tiene altibajos, indefiniciones; no es más que una *idea*.

Así pues, Herbert admite que su concepción de familia es nula. Su madre es el único bastión afectivo de su núcleo familiar, considerando la total ausencia paterna y el distanciamiento de sus hermanastros. Pero es importante que, aunque su madre fuera prostituta y a causa de ello viajaran por todo el país viviendo en las condiciones más deplorables durante años, Herbert establezca una relación de amor-odio con su progenitora. Se sabe amado por ella, admite amarla a pesar de todo; y aun así no demuestra demasiada angustia por su posible muerte. Hay, entonces, una suerte de estancamiento emocional para con su madre. La adora por haberle procurado educación y sustento durante su niñez y al mismo tiempo parece odiarla no tanto por haberse dedicado a la prostitución sino por arrastrar su infancia dentro de ese remolino caótico de alcoholismo y abandono. Su niñez y vida adulta estuvieron marcadas por el maltrato, la soledad, la drogadicción y el vagabundeo, como si fuera “un espécimen digno del diario de un estudiante de sociología que evalúa a los jóvenes descendientes de prostitutas”⁸¹.

Lo anterior es sumamente relevante porque Herbert sabe que está replicando una actitud previsible dadas sus condiciones familiares, es una especie de cliché andante. El hecho de que él mismo sea el padre fallido de dos hijos arroja luz sobre su visión de la paternidad y la familia: no puede ser un buen padre, no puede formar una familia sólida porque él no conoció a su padre, porque nunca tuvo una auténtica familia. Considerando esto, podríamos decir que otra vez nos hallamos con la imposibilidad del futuro basado en la experiencia de un núcleo familiar roto que tanto importa a la novela familiar

⁸¹ Julián Herbert, *op. cit.*, p. 84.

contemporánea, pero lo cierto es que este asunto es tratado de manera muy superficial en la novela de Herbert y prácticamente está ausente en *El cuerpo en que nací*, lo que subraya la condición de ambas como primeros esbozos de novelas familiares contemporáneas.

Interesantes resultan, finalmente, las reflexiones sobre la memoria que elabora la narradora de *El cuerpo en que nací*: “son asombrosas las trampas de la memoria (...) Lo que lastima al recordar no son las circunstancias, que por fortuna ya no están, sino el solo reconocimiento de lo que antes sentimos”⁸². Es muy acertada esa apreciación sobre la forma en que el dolor sufrido a manos de un núcleo familiar roto traspasa al recuerdo y deviene en elemento traumático. Escribir es acudir al recuerdo y, en el caso de todos los personajes que integran el corpus de novelas de esta tesis, recordar es sufrir; el recuerdo los lleva a sentir la pena ante el resquebrajamiento familiar, percibir cómo una ola de sensaciones los golpea con la ausencia, el trauma, la soledad. Este es el lazo que une las obras de Nettel y Herbert con el resto concerniente a la novela familiar contemporánea, a pesar de los años de distancia que separan su publicación. El dolor, el uso de la memoria, la articulación del trauma mediante la confesión, son elementos que atraviesan todas las obras ya citadas.

⁸² Guadalupe Nettel, *op. cit.*, p. 131-132.

4. (Des)habitar el espacio. Los ecos de las escisiones familiares

Here is the house
where it all happens.
And you know what's going on inside.
Inside my heart, inside this house

Depeche Mode, "Here is the house"

I. *Desierto sonoro*. Sonidos que se apropian del espacio: gramática familiar y voces infantiles en el vacío

1.

Desierto sonoro es ligeramente atípica dentro de la constelación de las novelas familiares contemporáneas. Aunque hablamos aquí de una familia de clase media, sabemos bien que la distancia entre la clase media norteamericana y la clase media mexicana no es corta. Así como sucede en *El cuerpo en que nació*, en la novela de Luiselli vemos personajes conscientes de su esfera de privilegios, saben la cantidad de posibilidades que tienen en la vida. No obstante, esto es contrapuesto sensiblemente por la propia escritora al integrar a la comunidad migrante y sus desavenencias en paralelo con la desintegración de esta familia norteamericana. Hay una suerte de vaivén entre ambos extremos sociales que enriquece la lectura gracias al posicionamiento político-intelectual de Luiselli. Ella percibe, y por ello observa críticamente, los alcances de la blanquitud en relación consigo misma, así como las posibilidades que le otorga su privilegio socioeconómico. Por otra parte, el proceso confesional se articula aquí en un sentido distinto. En las dos voces que constituyen esta narración notamos, sí, el dolor y la resignación ante el derrumbamiento familiar, también la sensación de estancamiento, pero ciertamente no se percibe un tono de resentimiento ni las huellas del abandono que sí veremos en el resto del corpus. Incluso hay señales de justificación frente al rompimiento, igual que en las novelas tratadas en el capítulo anterior. A continuación se verán las características de esta peculiar novela familiar contemporánea y por qué es relevante dentro de esta tesis a pesar de sus sutiles distinciones.

Ante todo, habría que señalar que *Desierto sonoro* es una disertación sobre el lenguaje y las distintas formas de comunicación interpersonal que constituyen los universos familiares. El lenguaje hace habitable el espacio, lo vuelve propio. El proyecto de los padres documentalistas de esta historia busca recolectar múltiples sonidos y testimonios.

Esto se relaciona con la condición bicultural y comunicativa de su matrimonio –donde se habla español e inglés– y también retoma el trabajo de la propia Luiselli en el terreno de la traducción, como se puede leer en su ensayo *Los niños perdidos*. En gran parte de la obra luiselliana yace un profundo interés por el lenguaje, por la construcción comunicativa al interior de la familia, sobre todo a partir de los personajes infantiles. En su primera novela, *Los ingrátidos*, el niño es quien bautiza al fantasma de Gilberto Owen como “Consincara” y desarrolla un jugueteo léxico y sintáctico muy interesante a lo largo de todo el libro. En *Desierto sonoro* también hay un juego con el lenguaje infantil que condiciona el sentido de toda la novela⁸³. Parece que, para la escritora, “el lenguaje de los niños funciona como una vía de escape de los dramas familiares. Nos lleva hasta un inframundo extrañamente luminoso, a salvo de nuestras catástrofes clasemedieras”⁸⁴. Entonces, el resquebrajamiento inminente de este matrimonio se ve atenuado por las voces de los niños, por sus preguntas, sus inquietudes, sus bromas: “empezamos a permitir que las voces de nuestros hijos ocuparan nuestro silencio”⁸⁵. Son los hijos quienes llenan el terrible vacío que va dejando su marchito matrimonio. Aquí todavía hay señales de afecto, a diferencia de otras obras.

Luiselli, además, se preocupa por establecer la gramática familiar de estos cuatro personajes desde el vacío: los nombres propios no caben aquí como tampoco en el resto de las novelas familiares contemporáneas. Son *el niño* y *la niña*, *él* y *ella*. Esto contribuye a la exploración de una significación de familia: un núcleo que nace a partir de otros dos previamente desintegrados⁸⁶. También ayuda a la simplificación de los lazos familiares, puesto que la mujer es madre biológica de la niña y el padre lo es del niño, lo que genera un torbellino de “matices innecesarios [que] complican demasiado la gramática del día a día –el nosotros, el ellos, el nuestro, el tuyo–”⁸⁷. Así pues, la eliminación de nombres y su consiguiente sustitución por pronombres simplifica esta gramática interna. Ello ilumina también lo que sucede en *Los ingrátidos*: el hijo es solamente *el niño* y –al igual que en *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro*– el esposo es nada más *mi marido*. Así, estos núcleos

⁸³ Por ejemplo, el niño entremezcla las palabras que refieren a la profesión de sus padres “documentalista” y “documentólogo” para crear “documentalistólogo”. La niña crea un insulto a partir de una expresión que escucha de la boca de su padre y lo refiere como “Jesupinchecristo”. Todo esto representa una parte fundamental del proceso expresivo de los personajes infantiles y la construcción de su universo.

⁸⁴ Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, p. 42.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ Otra vez nos asomamos a un mismo modelo de convivencia familiar: vida conyugal heteronormada, incluso tratada desde rompimientos previos.

⁸⁷ Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, p. 14.

familiares luisellianos se articulan con la ausencia de los nombres, pero con la fuerza del léxico infantil. Son las construcciones infantiles el punto más relevante e identificable del talento literario de esta autora.

Dicho lo anterior, me parece pertinente criticar cierto aire de pedantería con que la autora describe a los niños de *Desierto sonoro*. Se nos presentan como pequeñas mentes prodigiosas, con una estatura intelectual superior al promedio, siempre cautos y propensos a filosofar desde el asiento trasero, una especie de pequeños genios para quienes el mundo es demasiado pequeño y que poseen la extraña capacidad –tanto como el niño de *Los ingrátidos*– de afantasmar la realidad, de hacer evidente el vacío existencial de los adultos que los rodean. Esta niñez se contrapone drásticamente con la niñez migrante esbozada en esta historia. Aunque Luiselli intente conectarlas, ambas pertenecen a realidades diametralmente opuestas en lo económico y en lo político. Es hacia el final del libro donde esto queda absolutamente claro.

Por otro lado, estos niños no tienen nada que ver con la vulnerabilidad infantil presentada en *Casas vacías*, *El nervio principal* y *Nubecita*. Incluso en *El cuerpo en que nací*, donde también vemos una niña de clase privilegiada, hallamos una poderosa carga de vulnerabilidad y un aire de desamparo en esa experiencia de vida. No así en *Desierto sonoro*, donde la mitad de la historia se vuelca sobre el matrimonio que pende de un hilo y la otra en la experiencia de los niños, que por más adversa que sea, eventualmente se resuelve de manera favorable. Así, durante el viaje que emprende la familia de *Desierto sonoro*, Luiselli nos llena de referencias literarias que construyen un universo infantil basado en la aventura, en la soledad, en la búsqueda de la madurez y en el éxodo. *El señor de las moscas* de William Golding, *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob y *Las puertas del paraíso* de Jerzy Andrzejewski son tres referentes constantes que subrayan esta atmósfera de viaje perpetuo, de voces infantiles que pueblan el caos antes de perderse en el olvido. Todo se relaciona estrechamente con el éxodo centroamericano y con la aventura que los hijos de este matrimonio emprenden a mitad del libro. Pero lo que conviene resaltar aquí es que Luiselli define este procedimiento narrativo ejecutado por ella y muchos otros escritores como “intentos desesperados, por parte de los adultos, de hacer las paces con la infancia”⁸⁸ a partir de voces y perspectivas infantiles. Todas las novelas de este corpus

⁸⁸ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 202.

implican, entonces, un intento de la adultez por reconciliarse con aquella perspectiva infantil que ya se ha perdido para siempre y que solo puede resucitar en la escritura. Las obras de Saldaña París y Nettel son los ejemplos más claros de ello, pues “son historias sobre un mundo adulto lleno de miedos infantiles”⁸⁹. En resumidas cuentas, el corpus entero de esta tesis podría vincularse a partir de una pregunta en común: ¿Qué sucede con los niños de estas obras desde el momento en que comprenden que su familia resulta afectivamente inoperante? Ya sea a partir de la separación de los padres, del maltrato, de la soledad. Su perspectiva respecto al mundo se modifica una vez comprenden que el núcleo familiar está lejos de resultar acogedor.

2.

Volviendo al tema de la comunicación interpersonal como una de las bases de *Desierto sonoro*, conviene recordar que la falta de entendimiento mutuo y el enorme silencio que se establece entre este matrimonio a partir de sus respectivos trabajos como documentalistas es precisamente lo que detona su inminente separación:

Concentrados como estábamos en coleccionar intimidades de desconocidos, nunca sospechamos que el silencio se iría ensanchando lentamente entre nosotros [...] Teníamos un archivo lleno de fragmentos de vida de absolutos desconocidos, pero casi nada de nuestra propia vida compartida [...], ningún paisaje sonoro de nosotros cuatro⁹⁰.

Luego entonces, en su ambición por mapear el universo sonoro que los rodea, se olvidan de fortalecer la comunicación al interior de su núcleo. Su trabajo como documentalistas y su labor investigativa les permite hallar respuestas sobre problemáticas diversas, plantear preguntas sobre temas ajenos, pero imposibilita la convivencia y el entendimiento de sí mismos en relación con su familia. Es el marido quien establece primero la urgencia de separarse por el bien de su propio proyecto y, acaso en segundo término, por el de la familia. El viaje, pues, termina por juntarlos físicamente y sin embargo les hace entender el abismo que emocionalmente los separa. Se han convertido en personas que, poco a poco y de forma definitiva, han dejado de entenderse; cobran conciencia de lo confundidos y desesperados que están. Incluso los niños son capaces de percibir que, a pesar de que el viaje los reúne en un mismo espacio, la cercanía física acentúa la distancia emocional entre los padres. Así, vemos que la perspectiva individual de esta mujer se empeña en narrar un

⁸⁹ *Loc.cit.*

⁹⁰ *Ibid.* p. 44.

nosotros que, de todas maneras, se está disolviendo lentamente conforme se acerca el fin del viaje y, con él, la inevitable separación. Tal como ya expliqué antes, esta oposición de la experiencia individual que narra un *nosotros* que ya no existe –o que está en proceso de desaparecer– es un eje que atraviesa y define a la novela familiar contemporánea y, desde luego, es común a todas las novelas de este corpus.

A pesar de todos los problemas que este matrimonio enfrenta, la mujer está segura de seguir enamorada de su marido, que su presencia es parte esencial de su cotidianidad: un *nosotros* que apenas y se sostiene. Por ende, la separación fractura su existencia irremisiblemente. Ella misma define el estado actual de su familia como “una pareja en donde cada uno intenta deshacerse del otro, y al mismo tiempo intenta [...] salvar a la pequeña tribu que han creado juntos”⁹¹. Es interesante que la condición de su propio matrimonio le recuerde la relación inestable de sus padres, que se divorciaron tras haber engendrado a ella y a su hermana. La separación de sus padres no trajo consigo ningún tipo de infelicidad, al menos en lo que a ella respecta. ¿Por qué no sucede lo mismo con su matrimonio? ¿Por qué todo luce tan frágil ante la perspectiva de la separación? Quizás se deba a que todo el cosmos de esta mujer se basa en la seguridad que le aportaba su núcleo familiar. Es decir, ella existe a partir de los *otros* y depende directamente de la cohesión y el afecto⁹² de su familia. Cuando la integridad de la familia de *Desierto sonoro* peligra, todo se tambalea: el afantasmamiento⁹³ cobra fuerza. La intervención de esos *otros* es importante porque tal otredad se define no solo a partir del esposo y sus hijos, sino también a través de aquellos niños centroamericanos que tanto intenta ayudar y que la obsesionan durante el viaje.

3.

Resulta imposible pasar por alto la manera en que las figuras femeninas se construyen en las obras de Luiselli. Todas son madres y provienen de una cultura letrada –hablan muy bien el inglés, trabajan para círculos editoriales o universidades estadounidenses– que las posiciona muy cerca de la condición de la propia Luiselli (bilingüe, traductora, periodista, escritora). Es decir, hay un vínculo estrecho entre estas mujeres y el entorno académico en

⁹¹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 110.

⁹² Esto no sucede en otras novelas del corpus; el afecto queda fuera del mapa y los sustituyen el resentimiento, el trauma y el dolor, lo que subraya esa condición ligeramente atípica señalada al comienzo del capítulo.

⁹³ Ya se verá en el siguiente capítulo puntualmente la noción del afantasmamiento en la obra de Luiselli.

el que se desenvuelven. En *Los ingravidos* encontramos una mujer que trabaja para una pequeña editorial traduciendo a escritores de habla hispana. Esta mujer adquiere una condición de *migrante intelectual*, es una especie de portavoz de la cultura literaria latinoamericana. En el caso de *Desierto sonoro*, hablamos de una mujer bilingüe, documentalista, que hace esporádicos trabajos de traducción para la comunidad infantil centroamericana que busca asilo político en territorio estadounidense. Recibe experiencias confesionales de *otros* que la incitan, a su vez, a confesarse a sí misma mediante la escritura y la articulación de un archivo. En ambos casos son el lenguaje, el proceso comunicativo y la escritura lo que da sentido a la existencia de estos personajes. Ambas son madres que lidian con niños pequeños inteligentes e inquisitivos capaces de dilucidar el mundo a partir de sus propias construcciones léxicas. La maternidad de ambas mujeres está ligada a la inestabilidad de su matrimonio: los esposos en los dos casos se muestran displicentes, fríos, cada vez más alejados del entorno familiar.

Lo que más me interesa del personaje femenino de *Desierto sonoro* es su vínculo indisoluble con el espacio doméstico que la resguarda; también la forma en que el departamento donde vive esta familia cambia su condición progresivamente. Al comienzo, cuando los cuatro forman una familia y se mudan ahí, empiezan a llenar el espacio vacío con sus pertenencias. El acto de desempacar implica habitar ese lugar, apropiarse de él, hacerlo un *hogar*. Después, cuando emprenden el viaje y abandonan el departamento, la mujer siente que están renunciando a su “centro gravitacional”, pues el departamento era el elemento que cohesionaba su estructura familiar. Es aquí donde comienza esa sensación de eterno desplazamiento, de inestabilidad emocional, mudanzas, exilios y migraciones relacionados con la nacionalidad mexicana de esta mujer, pero también con la diáspora centroamericana que quiere documentar. Para ella, “todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento [...], todas las historias son en el fondo una historia de traslado”⁹⁴. Un desplazamiento físico, efectivamente, pero también emocional. Es durante este viaje que la relación matrimonial entra en su peor crisis y cuando los hijos adquieren consciencia de su posición dentro del núcleo familiar, de su lugar en el mundo a partir de la perspectiva de una separación inminente. Es el niño –y no tanto la niña, quien solo tiene

⁹⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 47.

cinco años– el que está consciente de que ese viaje es quizás el último esbozo de su vida familiar y el auto que los transporta el último refugio de su núcleo.

El fenómeno migratorio centroamericano –encarnado en los “niños perdidos” que esta mujer pretende documentar– le recuerda los peligros reales de la ausencia, del doloroso resquebrajamiento del núcleo familiar. Esos niños han visto usurpada su inocencia y su infancia, a diferencia de los niños que ella se empeña en mirar en el asiento trasero de su auto, quienes se mantienen seguros a pesar de todo. Y es esa noción de seguridad la que explota en los rostros de ambos padres cuando sus hijos desaparecen. La emancipación y el escape infantil se transforman en ausencia, en desobediencia y en fatalidad. Su familia, ahora sí, parece estar al borde de la extinción; su papel materno ahora se vuelve una muestra de inoperancia y fracaso. Este núcleo familiar ya estaba escindido emocionalmente, pero es la ausencia de los niños lo que resalta el rompimiento físico definitivo y cuestiona el desempeño parental.

Por cierto, esta familia se rompe en múltiples ocasiones y sentidos. En primera instancia tenemos la separación emocional de los padres. Después vemos el distanciamiento físico de los hijos cuando desaparecen. Por último, estos dos niños se separan accidentalmente en su propio viaje. Esta última separación me llama la atención porque el viaje de ambos emula el tránsito migratorio de los niños centroamericanos: están solos, se enfrentan al desierto y se ubican espacialmente a bordo de un tren. No obstante, en el caso de los hijos del matrimonio de *Desierto sonoro* el reencuentro entre ambos hermanastros acontece precisamente en el tren. Esto es relevante porque el tren, la Bestia, es un elemento casi siempre antagónico en la vida de los migrantes centroamericanos, puesto que es el único medio de transporte al que pueden acceder, con todo y sus riesgos evidentes –ser asaltados por las células criminales en la frontera; viajar a la intemperie y sufrir los estragos del sol y la lluvia; poder caer del tren en marcha y sufrir mutilaciones o, en el peor de los casos, morir aplastados– y es el vehículo en el que viven la parte más peligrosa del viaje. No sucede así con los niños de *Desierto sonoro*, quienes se reencuentran a bordo del tren y es justamente ahí donde vuelven a hallar el camino correcto hacia Echo Canyon. Existe, pues, otra barrera que divide a estos niños perdidos de sus homónimos; el núcleo familiar que tiende a disolverse a bordo de la Bestia en el caso de los migrantes se contrapone con este pequeño núcleo afectivo de los hermanastros que se unen más que nunca a bordo del

tren gracias a su improbable reencuentro. Si el auto en que viajaban con sus padres se había convertido en el último refugio previo a la inminente separación, es el tren lo que une este lazo filial para siempre, independientemente del destino de la familia en conjunto.

No quiero perder de vista la función que desempeña el desierto en términos espaciales para esta familia. La mujer que tanto se empeña en hallar orden en los espacios, en acumular objetos que le recuerden su propia esencia –libros, plantas, fotografías–, de pronto se enfrenta a un paisaje desértico que replica de manera bastante fiel el vacío interior donde se abisma su crisis matrimonial. Mientras buscan desesperadamente el camino correcto hacia Echo Canyon, hacia sus hijos, dice ella que lo único que alcanza a ver son “las pendientes y los escarpados riscos multiplicándose [...] como una pregunta imposible de responder”⁹⁵. Esa pregunta sin respuesta se plasma en un panorama que también es la encarnación de la monotonía infinita aquejando su matrimonio, es una eterna ausencia. Para sus hijos, en cambio, ese desierto “medio irreal, humeante” que enfrentan en soledad es el mismo que el de los niños perdidos que tanto obsesionan a su madre y sobre los que ya han escuchado tantas historias. Pero ese paisaje desértico no les remite a la desesperación y la ausencia que menciona la madre, sino al espacio en el que ahora caminan “solos y juntos”, donde su lazo afectivo será soldado para siempre.

Ahora bien, me gustaría hacer una breve digresión, un tanto estructuralista, para explorar a fondo los alcances del significante “niños perdidos” porque me parece sumamente relevante para el sentido de este libro. El giro que toma este significante es llamativo porque su sentido obvio tiene que ver con los niños centroamericanos en tránsito por la frontera estadounidense y todas las ramificaciones políticas y humanitarias ya conocidas. Pero el sentido subyacente se vincula con la condición de los hijos del matrimonio de *Desierto sonoro*, quienes deciden apartarse de sus padres en un acto de “escape”, de emancipación infantil ante el fracaso aparentemente inevitable de dicho matrimonio. Ambos terminan extraviados en el mismo desierto que los otros niños perdidos, aunque se saben distintos: “todos ellos, eran mucho más importantes que nosotros [...] Eran niños que estaban luchando y cambiando la historia”⁹⁶. En cualquier caso, los dos sentidos inherentes al significante “niños perdidos” conducen a la misma acción de esta mujer: “la búsqueda de ecos y fantasmas”, es decir, la voluntad de no dejar que esas voces

⁹⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 363.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 292.

se pierdan en el infinito desierto, que puedan contar su propia historia a pesar de estar perdidos en un espacio hostil, a pesar de vivir en carne propia la escisión de sus vínculos familiares. No es coincidencia que sus hijos se escapen para llegar a Echo Canyon, el lugar donde simbólicamente los ecos siempre vuelven con toda nitidez, donde las voces no dejan de ser escuchadas. En ambos sentidos de este significante, estamos ante niños que quieren, necesitan, ser encontrados; cuyas voces deben resonar lo suficiente como para no ser olvidadas. Entonces, resulta revelador que el acto consciente de escaparse por parte de los hijos de este matrimonio involucre un posicionamiento respecto a la decadente relación de sus padres, pues se sienten disminuidos, ignorados, afantasmados durante todo el viaje porque se dan cuenta de que el trabajo y la crisis matrimonial de los adultos están ocupando todo el espacio y el tiempo de su núcleo familiar. Deciden, pues, perderse para poder ser encontrados –por eso el niño deja un mapa antes de irse–, para así recordarle a los padres su existencia.

En ese sentido, remarcable es el título original de la novela: *Lost children archive*. Esos niños perdidos son ambivalentes: los niños migrantes, usurpados de su país, de sus padres y de su propia niñez. Y también los otros niños perdidos que se hallan vagando por un desierto, durante un momento de sus vidas en el que no están seguros del porvenir, que se hallan perdidos ante la imposibilidad de aquella familia que formaban tiempo atrás. La idea del archivo –grabaciones, mapas, fotografías, notas de audio–, en cualquier caso, hace patente esa necesidad de la escritura, de lo confesional, de la materialidad de la experiencia compartida en determinados espacios y momentos que tanto ha preocupado a Luiselli durante su trayectoria literaria.

En la misma línea, podemos ahondar en las implicaciones del viaje en todo el libro, que se ramifica en tres sentidos: a) el viaje de una familia –a punto de quebrarse– hacia la frontera para documentar el proceso migratorio y para rescatar el pasado de las tribus nativas; b) el viaje intermedio de los hijos de este mismo matrimonio como un intento de separarse de la descompuesta relación de sus padres, como protesta ante la hostilidad en la atmósfera de ese desplazamiento familiar; c) el viaje mismo de los migrantes, siempre incierto y desolador, pero a la vez distante en relación con la vida real de estos personajes. En los tres casos nos hallamos ante sujetos que, en medio del desplazamiento, enfrentan un espacio que apela a su propia condición emocional: el desierto. El viaje pone en perspectiva

la idea sobre un futuro incierto que podría conducir a la desintegración física y emocional de los individuos. Esta función facilita el tránsito espacial pero también emocional de los personajes –transitan entre el desmoronamiento personal, la soledad y el desamparo–, al tiempo que entabla un diálogo puntual con el fenómeno migratorio, y los enfrenta al vacío –desértico, existencial, geográfico, emocional– que se abre ante su perspectiva. Estamos, pues, ante una duplicidad del *yo* –la madre en la primera mitad del libro y el niño en la segunda mitad– que registra puntualmente el lento resquebrajamiento de un *nosotros*.

Por otro lado, hay un reconocimiento entre la experiencia de las hermanas centroamericanas perdidas en su viaje a la frontera estadounidense y estos niños. Aquellas yacen flotando en un espacio desértico hostil y peligroso con nada más que un número de teléfono cosido a sus vestidos para pedir ayuda cuando crucen la frontera. Estos hermanos, por su parte, se reconocen en esa misma perdición, se saben flotando en el mismo desierto. Su intento de buscarlas para poder ayudar a que regresen con bien junto a su familia es uno de los factores que los conduce a abandonar a sus propios padres. Es un acto de escape que, sin embargo, es reconsiderado posteriormente por ellos mismos. ¿De qué escapan este par de niños? ¿Realmente tienen algo de lo cual huir? Su vida –cómoda, a fin de cuentas– no tiene relación con la precariedad o el contexto adverso de los otros niños perdidos. Huyen, en cualquier caso, del estancamiento matrimonial de sus padres; evaden la atmósfera asfixiante que se percibe entre ellos; se alejan para impedir así la inminente separación de su familia. Este viaje adquiere un matiz distinto en tanto que parece obedecer a un impulso de huir, de hacer patente la ausencia que tanto conflictúa a la madre. Si el viaje en familia subraya la urgencia de la separación, el viaje de los hermanastros acentúa sus vínculos afectivos, confirma que su vida, su niñez, será mejor si están juntos, incluso estando alejados de sus padres. Así, parece que hay dos núcleos afectivos en este círculo: aquel que está claramente fracturado –integrado por cuatro individuos–, y un segundo más sólido –constituido por los hermanastros–. Entre ambos núcleos, eso sí, media un desierto espacio-emocional difícil de sortear.

II. *Casas vacías*. La maternidad imposible y el hogar inhabitable

1.

La novela de Brenda Navarro se muestra consciente de que la familia tiene como base un pilar construido culturalmente: la maternidad. Por eso, en *Casas vacías* convergen las historias de un par de mujeres representando dos maternidades que, en el fondo, no difieren demasiado. La brecha que las divide, eso sí, se construye desde la clase social y los privilegios. Dice Roberto Pliego⁹⁷ que estamos ante una “madre en desuso” y una “madre ficticia”. Tal designación me parece atinada y también creo que la novela funciona como un espejo en donde la primera imagen encarna la manera en que el privilegio racial y de clase determina uno de los múltiples sentidos semánticos de la familia; la otra imagen es un vistazo a la clase opuesta, a la marginalidad, a una maternidad que está determinada por las carencias y el entorno hostil donde se desenvuelve. Navarro conjuga en esta novela dos elementos indispensables para la concepción tradicional de la familia: la maternidad –cuyas violentas idealizaciones se empeña en desmontar durante todo el libro– y el espacio doméstico a partir del núcleo familiar que lo habita –o deshabita–.

Sin embargo, reducir las preocupaciones contenidas en esta obra únicamente en lo tocante a lo materno –como muchas lecturas y reseñas en diversos medios lo han hecho– implicaría pasar por alto el posicionamiento crítico de la autora respecto al dominio patriarcal que somete el cuerpo, las posibilidades y las decisiones de las mujeres; el fenómeno de la desaparición como un tema transversal igualmente relevante; la oposición entre clases sociales distintas como muestrario de la actual naturaleza estructural mexicana. La maternidad, pues, es un mero trampolín para discutir múltiples circunstancias que determinan las vidas de estos personajes femeninos desde un espacio doméstico amenazante y carcelario.

Casas vacías intercala las historias de dos mujeres: la primera es madre de un niño con autismo, Daniel, cuyo matrimonio –ya de por sí en decadencia– termina por colapsar a partir del momento en que Daniel desaparece –así se convierte en “madre en desuso”–. Además, Fran, su esposo –español de nacimiento–, se hace cargo de su sobrina, una niña que presenció el feminicidio de su madre a manos de su propio padre. Esta hija putativa y la ausencia de Daniel comienzan a desintegrar el tejido emocional de la mujer al tiempo que

⁹⁷ Roberto Pliego, “Brenda Navarro exhibe una visión desgarrada de la condición femenina”, *Milenio*. Consultado en: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/casas-vacias-vision-desgarrada-condicion-femenina-critica> [20/09/2021].

se llena de odio –tanto hacia sí misma como a los demás– y de remordimientos que la atormentan permanentemente desde el interior del espacio doméstico. La segunda historia nos presenta a una mujer –la “madre ficticia”– que vive en un ambiente de violencia y precariedad constantes. Rafael, su novio, la golpea y vulnera emocionalmente; no lleva una buena relación con su madre –quien, por cierto, es incapaz de mostrarle señal alguna de afecto–. Mantiene, pues, una vida bastante solitaria mientras busca la manera de encontrar un trabajo estable, formar una familia y consolidar su independencia económica. Finalmente, en su enfermiza nece(si)dad de ser madre, rapta a Daniel. Así colisionan las vidas de ambas mujeres.

Dicho lo anterior, a partir de ahora y por mera practicidad, me referiré a la madre de Daniel, a la que Pliego llama “madre en desuso”, como la *primera mujer* y como *segunda mujer* –aquella “madre ficticia”– a la captora de Daniel, quien se convierte a partir de entonces en Leonel. Pero, por las mismas razones ya mencionadas, siempre me referiré a ese niño como Daniel.

El escenario de esta novela es, evidentemente, el espacio doméstico en el que ambas mujeres enfrentan su soledad y adquieren conciencia de su maternidad problemática. En cada una de estas casas vacías se resguarda el temor a ser madre, el anhelo de hacer funcionar a la familia, la esperanza de ser feliz y la necesidad de enmendar los errores cometidos. Navarro se obstina en mostrarnos espacios domésticos que se vuelven fríos, acaso aislantes, donde las familias se resquebrajan para no reponerse jamás. Son no-hogares en donde habitan la infidelidad y el odio contenido, donde emerge el feminicidio y los vínculos familiares se reestructuran; ahí se agazapa la violencia como una enfermiza forma de comunicación afectiva. El espacio, entonces, se convierte en una cerca que restringe la vida de ambas mujeres sumergiéndolas en un profundo foso de desesperación y desgano ante la vida a partir de las heridas emocionales que ostentan de cara a una vida que no depara nada bueno para el mañana.

Aunque es cierto que esta tesis no pretende articular el análisis del corpus a partir de la maternidad sino de la eclosión familiar, habría que aclarar la importancia de la figura materna emanada de esta novela. Navarro habla de familias escindidas, de ausencias y soledades, de rencores y remordimientos a partir de un elemento único: la madre –o el deseo de serlo–. Por eso, analizar estas familias tan problemáticas, estas relaciones

interpersonales sumergidas en la incomunicación y la indiferencia –a menudo carentes de vínculos afectivos– es indagar en una figura materna incapaz de sostener el valor moral impuesto histórica y violentamente por la sociedad. Quizás el alegato más importante de la novela es el rechazo hacia la idealización de lo materno: no es necesario construir una familia y ser madre para ser feliz ni para alcanzar la plenitud personal. La propia Navarro ha declarado que “el Estado hace que la maternidad sea una experiencia dolorosa y empobrecedora”⁹⁸. Para ella, en la clase trabajadora no hay espacio para *ser madre* con decisión y confianza, a pesar de que el sistema hace pensar a las mujeres que pueden y *deben* ser madres. En esa línea, *Casas vacías* representa una postura crítica que problematiza la precariedad económica⁹⁹ y la falta de asideros emocionales detrás de muchas mujeres que son –o quieren ser– madres. Se trata, también, de un asunto de violencia de género ejecutada desde el Estado y la sociedad a partir de la implementación de la explotación y el dominio sobre el cuerpo y el tiempo.

Para entender la confrontación entre las dos maternidades expuestas en *Casas vacías* es necesario discernir lo que éstas representan para cada una de las mujeres que aparecen en la historia. El DLE define la maternidad como “estado o cualidad de madre”. Interesante resulta la ambigüedad del término *cualidad*, porque una de sus acepciones refiere a una característica positiva en una persona. Es decir, semánticamente hablando, la maternidad es una condición ligada al desempeño *positivo* de una mujer que es madre. La maternidad, entonces, es una cualidad que sólo puede asociarse a quienes ejecutan de “buena forma” el acto de *ser madre*. ¿Pero qué implica ser *buena madre* y quién lo determina? De aquí la importancia de asociar la violencia de género a la imposición de ciertos juicios normativos en relación con lo materno. La postura defendida por Brenda Navarro con ahínco en esta novela es que la maternidad no debería ser una obligación impuesta socialmente, sino una decisión tomada con plena conciencia. No toda mujer puede –o debe– ser madre. La maternidad no está ligada exclusivamente al acto de parir: hay muchas formas de *ser –y no ser– madre*.

⁹⁸ Cristina Bazán, “*Casas vacías*, el trauma de las desapariciones y la maternidad forzada”. Consultado en <https://www.efeminista.com/casas-vacias-desapariciones-maternidad/> [6/10/2021].

⁹⁹ Pensemos, por ejemplo, en la falta de derechos laborales para las mujeres que son madres –que muchas veces pueden ser víctimas de despidos injustificados o de rebajas salariales– y en el alto nivel de deserción escolar causado por una maternidad temprana. En conjunto, este par de problemas acarrearán menor escolaridad y una presencia más bien baja en el mercado laboral, a lo que podríamos sumar como consecuencia distintos tipos de discriminación durante y después del embarazo.

Pensemos, por ejemplo, en la segunda mujer; maltratada por su madre verbal y físicamente durante toda su juventud. Al final del libro, demuestra el total desprecio que esta madre siente por su hija: “Me jaló de los cabellos y me arrastró (...) Me hizo como quiso, yo creo que ahí se desquitó de todo, de mi tío que la violó, de que estuviera sola y fea, de que mi hermano se hubiera muerto sin avisar”¹⁰⁰. Es decir, esta madre que parió a dos hijos no posee, ni remotamente, la *cualidad* materna ya mencionada. Esta es una forma de *no ser madre* como las hay otras tantas, porque la maternidad no siempre es meramente biológica.

Luego, está la primera mujer, quien se cuestiona constantemente si la crianza debiera ser una derivación de la identidad materna o, mejor aún, una labor compartida con el padre. En este personaje se nota un terrible sentimiento de furia contenida por tener que hacerse cargo de Nagore por imposición, la sobrina de su marido, y, encima, con la responsabilidad de criar a un hijo biológico con autismo. Sus expectativas iniciales no consideraban este escenario. Nunca pensó que se haría cargo de una niña que no es su hija, o que habría de parir a un hijo con autismo; mucho menos que tendría que lidiar con la responsabilidad de su desaparición. Aquí aparece de manera contundente ese nivel imbatible de frustración ya antes abordado como parte de la naturaleza de nuestras vidas en la contemporaneidad. Por otra parte, la crianza se asoma como un reto imposible de sortear sanamente, como una condena cuya pena máxima es la miseria emocional y el fracaso.

Hablamos, en el caso de la primera mujer, de una “maternidad no pedida”¹⁰¹ que tiene dos aristas: un hijo autista que demanda mucha más atención y paciencia, algo que ella ciertamente no posee; y una sobrina –que no tardará en convertirse en hija adoptiva– cuya responsabilidad de crianza ella no quiere contraer. Aquí hay una madre que, más tarde que temprano, se da cuenta de que no quiere serlo; no sabe cómo serlo. Rechaza su maternidad cuando ya es demasiado tarde: “Otras muchas veces deseaba (...) no parir. No engendrar (...) no ser vida, no ser fuente, no dejar que el mito de la maternidad se prolongara en mí”¹⁰². ¿Por qué, entonces, *atreverse* a ser madre? Es una de las preguntas que quedan flotando en el aire. Lo cierto es que ese mito de la maternidad que la primera mujer menciona se liga con la imagen idealizada de la madre como una figura que rezuma

¹⁰⁰ Brenda Navarro, *Casa vacías*, p. 154.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰² *Ibid.*, p. 22.

amor, paciencia y entrega incondicional –que se manifiesta en los deseos maternos de la segunda mujer– y que inmediatamente descubre que no tienen cabida en su existencia, tan llena de contrariedades y expectativas frustradas.

A fin de cuentas, las dos narradoras de la novela presentan, cada una, problematizaciones interesantes sobre la idealización de la maternidad:

- La primera mujer puntualiza las marcas de dolor y angustia que el embarazo deja en su cuerpo, algo que inicialmente la hizo pensar en abortar. No se sentía realmente lista para ser madre; el embarazo se convierte en sufrimiento –lo describe como algo “triste, pedregoso y mohoso”¹⁰³–. El periodo de gestación por el que esta mujer atraviesa carece de cualquier tipo de romantización; es terrible y la llena de inseguridades, de algo muy parecido a la infelicidad: “yo luchaba con mi propio infierno [...] No se puede ser humano si otro organismo te succiona la vitalidad”¹⁰⁴. Este embarazo no está ni cerca de todo ese léxico construido culturalmente que apela a palabras como “bendición” y “alegría”, sobre todo considerando el autismo de Daniel. Es, por el contrario, una carga que lamenta tener que llevar a cuestas, un suplicio que la hace sentir más sola que nunca especialmente porque Fran, su marido, se desentiende de este proceso.
- En el caso de la segunda mujer vemos una maternidad asimilada a partir de la presión social que la rodea –primas que ya se han casado y tenido hijos, por ejemplo–. Es decir, la maternidad es entendida aquí como un *deber* dictado socialmente, una forma de retribución hacia sí misma: “Con lo que no podía vivir era sin ser madre (...) ¿qué tiene de malo querer ser madre, qué tiene de malo querer dar amor? Yo quería educar a una niña que fuera distinta a mi madre, a la madre de Rafael, a mis primas”¹⁰⁵. No olvidemos las posibles relaciones que esto podría tener con su propia clase social: ser madre para poder romper el círculo de violencia y fracaso que rodean a todas las mujeres que conoce. Consideremos también que esta mujer deseaba tener una hija, así que el sexo y el autismo de Daniel hacen de esta falsa maternidad algo doblemente problemático porque el acto de raptar a un niño ajeno es producto de un impulso muy cercano a la locura. Ese

¹⁰³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 99.

deseo de dar amor nunca se cumple porque no sabe qué hacer con Daniel y, muy seguido, lo golpea y maltrata para desahogar su frustración y la falta de amor que ella sufre de parte de Rafael.

Esto es lo que resulta tan interesante en *Casas vacías*: expone la maternidad en toda su complejidad y exigencia, como algo que debería asumirse sin ningún tipo de coerción moral o social. Las dos mujeres que protagonizan esta historia son una muestra de que las exigencias de la maternidad pueden rebasar a la madre misma. Lo verdaderamente importante es cómo retomar las riendas una vez que eso sucede y en ello fracasan ambas mujeres. Quizás por eso el par de narradoras nos oculta sus nombres. No se debe, creo, a un intento por parte de Brenda Navarro de despersonalizar a sus personajes, sino a un contundente alegato que defiende la compleja posición femenina dentro del núcleo familiar y, especialmente, la condición materna. Más allá de que la ausencia de nombres propios es también un rasgo determinante en la novela familiar contemporánea, es cierto que este par de personajes no puede tener un nombre cualquiera porque la maternidad –con todo y sus anhelos, contradicciones, alegrías y desilusiones– no puede contenerse en un sustantivo. Estas mujeres renuncian a nombrarse a sí mismas porque su maternidad las ha rebasado por completo, ha disuelto sus vínculos emocionales y las ha hecho sentirse solas como nunca. ¿Cómo ponerle nombre a esa vorágine de sentimientos y de circunstancias tan complejas en su propia individualidad? Es imposible; cada maternidad es distinta y no debería ser una abstracción culturalmente idealizada.

En ese sentido, podríamos decir que esta novela está resignificando la idea de la *mala madre* y la coloca ya no en un nivel antagónico o perverso, sino como “un personaje (...) cuyos actos no se inscriben en los patrones tradicionales de la maternidad occidental”¹⁰⁶. Estos modelos de maternidad se alejan, con valentía¹⁰⁷, de la sumisión y la incondicionalidad que nuestra sociedad ha asociado a la figura materna. En su lugar, hay una aproximación al fracaso, la precariedad y la derrota como sentimientos que muchas mujeres experimentan en tanto que madres. Además, la falta de empatía de la sociedad hacia el cuerpo y las emociones de las mujeres en torno a temas como el aborto señalan, de

¹⁰⁶ Richard A. Leonardo-Loayza, “Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 47, p. 153.

¹⁰⁷ Coincido con R. Pliego en que derrumbar la idealización materna es un acto de valentía, sobre todo “en un país donde la figura materna ocupa altares y llama a golpearse el pecho” (*ibid.*).

nuevo, que la maternidad está muy lejos de entenderse en toda su complejidad emocional y cultural. Esto se subraya en algún momento de la novela, cuando la segunda mujer llega sangrando al hospital ante su inminente aborto¹⁰⁸. Ahí, las enfermeras le escupen sentencias que exhiben un profundo clasismo y machismo normalizado: “hablaban entre ellas como si yo no existiera y decían que qué pérdida de tiempo las que abríamos las patas y salíamos con nuestro domingo siete, y que mucha lagrimita, pero que la mayoría lo hacíamos a propósito, que éramos asesinas, porque así se les decía a las que abortábamos”¹⁰⁹. En efecto, para muchas mujeres resultan impensables la maternidad deseada, el cuidado médico digno y la orientación sexual adecuada. Esto demuestra el peso de la violencia estructural del Estado que tanto subraya Navarro aquí y en *Ceniza en la boca*, su segunda novela, donde también vemos a la desaparición, la migración, el clasismo y la precariedad como fenómenos que modifican constantemente el estado actual de lo familiar.

Por otro lado, con la primera mujer se nos presenta una maternidad maltrecha. Con responsabilidades morales y afectivas no pedidas: algo impuesto, no elegido. Ella misma no está segura de haber escogido el camino de la maternidad con suficiente inteligencia. Si la maternidad es para siempre ¿cómo poder enfrentar el resto de la vida? Se queja de Fran, su esposo, de la falta de capacidad de ambos para ser padres. Vivir no vale la pena si no se ha sido buen padre, piensa ella, estableciendo así la carga moral que la sociedad históricamente ha dejado caer sobre la parentalidad. Esta novela deja claro que el nacimiento de un hijo es un asunto potencialmente peligroso para ciertas personas porque modifica la vida definitivamente y no siempre para bien. Asumir que la maternidad, el embarazo y la crianza siempre son *bondades* del destino puede afectar la vida y las expectativas de las mujeres. “Daniel no había nacido para hacernos felices”¹¹⁰, es la sentencia que arroja esta mujer desde el fondo de su corazón. Este personaje le permite a Brenda Navarro subrayar que es perfectamente comprensible tener miedo a la maternidad y la crianza. No es una cuestión generacional y hay nada reprobable en dicha actitud. La maternidad/paternidad no define la existencia humana. Es una construcción cultural que

¹⁰⁸ Vale la pena recalcar que ella ni siquiera estaba enterada de su embarazo por estar enfrascada en su trabajo, en su supervivencia económica y por sufrir las constantes agresiones de su novio, quien la convence de que el dolor y el sangrado no es nada más que un síntoma menstrual. Es más, ni siquiera la quiere acompañar al hospital. El embarazo lo vive en soledad y desinformación, igual que la primera mujer. Otra señal de que comparten caras diferentes de la misma maternidad.

¹⁰⁹ Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

poco ha aportado al correcto desarrollo de aquello que entendemos como familia debido a su carácter a veces impositivo e ineludible. Es, pues, un *concepto* cuyo estado de cosas ya se ha modificado durante el siglo XXI.

Es conveniente, en este punto de convergencia temática en torno a la figura materna, contrastar el planteamiento de la maternidad que propone Navarro con aquel que aparece en *Desierto sonoro*. En esa novela, la madre se asume como tal en un tono de satisfacción; aunque sabe que la vida matrimonial no es sencilla –sobre todo frente a una inminente separación–, lo cierto es que el arrepentimiento y el dolor no forman parte de esa imagen materna. Ahí, buscar a los hijos perdidos es buscarse a uno mismo, es aceptar que la parentalidad es un camino que se recorre y corrige simultáneamente. Sin embargo, en *Casas vacías* los hijos están ausentes –ya porque desaparecen, ya porque su presencia no es suficiente– y son la representación clara de la insatisfacción de toda una vida llena de malas decisiones. La crianza no puede acreditarse siquiera.

Es notable, por otra parte, que las dos voces narrativas de *Casas vacías* y la de *Desierto sonoro* renuncien al acto de nombrarse a sí mismas. Son mujeres y son madres –o por lo menos intentan serlo– y eso es todo lo que sabemos. Tenemos una idea más bien vaga de su apariencia física, poca información sobre su edad y una total omisión en relación con su nombre. Es como si a la pregunta “¿quiénes son estas mujeres?” Luiselli y Navarro respondieran tajantemente “son madres”; una respuesta clara y al mismo tiempo elusiva. El rasgo identitario primordial en este trío de voces narrativas es su maternidad –o por lo menos el deseo de serlo–, es la distancia emocional respecto a sus parejas y las dificultades que les impone la crianza.

Además, conviene no perder de vista la sutil referencia a la migración como factor relevante de las transformaciones al interior de la familia en este par de novelas. En *Casas vacías* está el caso de Rafael, quien busca salir del país rumbo a Estados Unidos para hacer dinero, conseguir un sueldo que aquí jamás podrá hallar –y, hay que decirlo, para poner tierra de por medio¹¹¹ respecto a la segunda mujer–. Es apoyado, irónicamente, por la segunda mujer con la falsa idea de que, a su regreso, ambos formarán la familia anhelada. Su ferviente deseo de convertirse en madre no la deja ver la terrible realidad detrás de las promesas vacías de Rafael. Luego está el caso de Nagore, que tiene que salir de España

¹¹¹ Una apreciación distinta de la migración, por cierto, de la que vemos en *Desierto sonoro*, donde el fenómeno migratorio tiene que ver con su institucionalización y su carácter burocrático.

para poder integrarse a algo parecido a una familia otra vez, ahora en México. Para ella, la migración también es una ventana de oportunidades ya inhabilitada en su suelo natal. Deja a su padre asesino y su madre muerta atrás, a su familia destruida, para intentar construir una nueva. Por su lado, *Desierto sonoro*, como ya se vio en el apartado anterior, está repleta de desplazamientos. En cualquier caso, esta mujer es mexicana y vive en Estados Unidos, donde su familia nació y ahora está a punto de marchitarse. El fenómeno migratorio es el elemento que la hace desplazarse de nuevo a la frontera con México para documentar un proceso que paradójicamente terminará por ser el suyo.

Así pues, la migración y el distanciamiento de la madre respecto a su pareja –la figura paterna de la relación– son elementos que comparten ambas novelas, cada una enunciada desde preocupaciones políticas específicas que reconstituyen el núcleo familiar contemporáneo; una se concentra en el fenómeno migratorio y la imposibilidad comunicativa, la otra en la desaparición y en el abismo entre clases sociales. Porque si algo abunda en estas novelas es un fuerte compromiso político que condiciona el discurso de estas madres que se enfrentan no solo a la soledad y a la distancia emocional que media entre ellas y sus familias, sino también a un engranaje hostil del Estado que es totalmente indiferente a los malestares sociales. Lo interesante de las novelas de Luiselli y Navarro es que la maternidad, como constructo cultural, no puede evitar el derrumbe de la familia. ¿Y por qué, a fin de cuentas, debería siquiera intentar impedirlo? La maternidad y su lugar dentro de la familia, entonces, se desmonta en estas obras: el núcleo familiar está lleno de tensiones y luchas que no están ancladas invariablemente a la figura materna sino más bien a la violencia, a la desaparición, a la falta de afectividad, al resentimiento y la deshonestidad. Ser madre no tiene que ver con el sacrificio emocional, ni tampoco implica ser el “pilar de la familia”.

En cualquier caso, el hecho de que Navarro y Luiselli sean coetáneas parece demostrar una actitud sintomática de cara al lugar ocupado por la figura materna en la novela familiar contemporánea y su relación con la escritura en cuanto acto creativo. Dice Jazmina Barrera –también coetánea de Luiselli y Navarro– en *Linea nigra*, otra obra que problematiza el constructo social de la maternidad, que nunca serán suficientes las mujeres que hablen del complicado proceso del embarazo, la lactancia y la maternidad en toda su complejidad individual. Después de todo, asegura Barrera, cualquier testimonio de este

proceso –diarios, cartas, recetarios– puede convertirse en algo literario, en documento que articule una nueva tradición que rompa el molde patriarcal de la literatura. Esta postura es muy interesante porque revela una voluntad colectiva en el acto de escritura de imponer ruptura; una serie de textos que abran una necesaria brecha en los géneros literarios. Luiselli es, quizás, la que mejor representa esta escisión: el esbozo autoficcional, el ensayo y la novela convergen de manera simultánea en toda su obra, siempre tomando como punto de partida la posición de la madre dentro de un núcleo familiar en pleno proceso de desintegración.

2.

El abuso y la violencia son elementos relevantes en las dos historias de *Casas vacías* porque eventualmente repercutirán en el desempeño de la maternidad de ambas mujeres. Primero está el caso del asesinato de Amara, hermana de Fran y madre de Nagore, a manos de su esposo –lo cual ya supone un primer núcleo familiar violento, definido por la atrocidad del feminicidio ejecutado por uno de sus integrantes–. Luego está la violencia que estructura la relación de Rafael con la segunda mujer: patadas, insultos y cachetadas parecen ser el vehículo expresivo dominante. Y, encima, ella misma somete a esporádicos ataques físicos a Daniel para desahogar su impotencia por no saber cómo cuidarlo, por no saber qué hacer con un niño raptado.

Pero podemos ir mucho más allá. Esta mujer claramente prefiere soportar el abuso y el desamparo antes que enfrentar la vida en soledad, que asumirse soltera y siendo *no madre*: “aunque Rafael estaba loco y era capaz de lastimarme, éramos familia, y ya quería decirle que cuando tuviéramos a nuestra hija le iba a hacer pasteles de chocolate y vainilla y de fresa con nuez y que él dijera que bueno y que me abrazara fuerte”¹¹². Esto es relevante porque ella vincula el abuso con la idea del martirio y el sacrificio como condición de lo materno. Esta perversión de la maternidad¹¹³ la lleva a prescindir de toda felicidad. Es más, ser mamá, para ella, implica ser la “cuidadora de todos los hombres”¹¹⁴ de su vida, como si fuera una especie de condición ya no cultural sino genética. ¿Ser madre significa también

¹¹² Brenda Navarro, *Casas vacías*, p. 94.

¹¹³ Que bien podríamos ver secundada por ciertas imágenes del catolicismo conservador que ligan el martirio y el sufrimiento individual con la realización espiritual, así como por algunas conductas reproducidas en los medios audiovisuales en México que ponen a la madre en un lugar de constante sufrimiento porque hace “lo que sea por los hijos”.

¹¹⁴ Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 58.

ser golpeada, insultada, sufrir estrecheces económicas, estar frustrada todo el tiempo, sacrificar la felicidad propia? Esto, incluso, se podría ligar –desde la visión de Navarro– a su propia clase social, como si la clase baja no aspirara a algo distinto que la marginación y la infelicidad, como si el color de piel fuera una condena inapelable¹¹⁵.

Esta mujer sabe perfectamente que Rafael es violento y eso le da miedo, teme por su integridad física y emocional: “le parecía fácil agarrarme de los pelos y zarandearme (...) me pateaba en el estómago y me daba de cachetadas en la cara”¹¹⁶. Aun así, sabe que no puede zafarse tan sencillamente de su yugo porque *son familia*, como si eso fuera una excusa. Esta cuestión es interesantísima porque, desde la posición de este personaje, se establece una definición de familia como ente inamovible: soportar la precariedad, la violencia y el adulterio es necesario para preservar esa construcción social casi sagrada. ¿Pero qué clase de familia estaría integrada por un niño raptado y un hombre siempre ausente, violento y adúltero? Quizás aquí cabría, de nuevo, una consideración de clase: el crimen y la violencia, tanto como el cerco de la clase social, restringen todas las salidas. Después de todo “si no es con él si no es aquí, ¿dónde?”¹¹⁷. No hay, pues, escapatoria para esta mujer: su casa vacía es una cárcel.

Sin embargo, ¿por qué decide abandonar a su madre y romper así ese núcleo, pero no puede liberarse de uno nuevo todavía peor? ¿Qué responsabilidad cree poseer dentro de esta otra familia? La respuesta es tremendamente pesimista: está supliendo el núcleo roto del que proviene con uno nuevo y quizás por eso no puede permitirse fracasar otra vez. No puede, no debe, romperlo de nuevo. De ahí su anhelo de criar a una niña que sea distinta a sus primas, a su madre, diferente incluso de ella misma. Cuando ese objetivo fracasa, entonces recurre al crimen, al rapto. Cuando la clase social y el entorno han clausurado todas las salidas, el impulso de la locura y desesperación la lleva a raptar a Daniel.

De esta forma, las oportunidades que las mujeres de *Casas vacías* tienen para cambiar de vida están determinadas por su entorno social. Incluso esa sentencia cultural conservadora y equivocada que nos hace pensar que “la familia es la que nos tocó y punto” tiene que ver con la clase social. No es casualidad que Nagore, proveniente de una clase

¹¹⁵ “Una no es tonta, me doy cuenta que en otros lugares a una la ven mal: si no trae una ropita de marca, no es nadie; si no trae carro, no es nadie (...) Por un lado te dicen que le echas ganas, que no te quedes pobre, pero si le buscas, te dicen arribista (...) Y si sí es cierto que eres morena, pues ya te chingaste” (p. 50).

¹¹⁶ Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

social medianamente acomodada, tenga el privilegio de poder escapar del terrible entorno doméstico que resuena todavía con el feminicidio de su madre. Su vida, entonces, puede cambiar para bien gracias a su tío Fran. Nagore tiene una oportunidad que la segunda mujer no. Para Navarro, la clase social determina claramente el destino de las vidas de estas mujeres, pero no así el camino que toma su maternidad. Con todo y sus complejidades y contrariedades, ambas maternidades no están exentas de la tragedia y la pérdida. Las familias que conforman tampoco pueden evitar desintegrarse.

Es evidente, pues, el desdoblamiento que propone la novela: una mujer que forma parte de una clase más o menos acomodada –clase que además los acepta gracias no a la condición económica sino al color de piel y la ascendencia europea de Fran–. La otra mujer pertenece a una clase inferior, rodeada de machismo y delincuencia de la periferia de la zona metropolitana. Aquí vemos otra vez ese reflejo de la clase social en el comportamiento humano descrito por Oscar Lewis.

Esta distinción de clase es muy importante porque forma parte de los cimientos de los personajes en la novela y sus interacciones. Los rasgos que la segunda mujer halla en Daniel revelan mucho de su posición. Lo define como

el niño más bonito que había visto (...) Tenía unos cabellitos que parecían caireles y unos ojotes que le llenaban toda la cara (...) Desde ese día no pude quitarme su carita de la cabeza. ¿Cómo le habrán hecho para tener un hijo así? Era un niño güero pero con gracia, como con ángel, como con estrella, bien bonito. Se me reactivaron las ganas de tener a mi hija¹¹⁸.

Desde la descripción física de Daniel, nos queda claro que pertenece a otra clase social, aunque es una aseveración implícita. Por lo tanto, esta mujer se atreve a raptarlo porque sabe que jamás podrá engendrar una hija así: “ni todos los mejores genes de Rafael ni los míos hubieran dado una hija tan bonita como sí lo era Leonel”¹¹⁹. Entonces, la incompatibilidad entre ambos no sólo tiene que ver, desde el comienzo, con el autismo del niño y la incapacidad de la segunda mujer para lidiar con ello, sino también con la distancia de clase que media entre ambos. Ella está cayendo en la violenta dinámica de la blanquitud; el impulso del rapto tiene que ver con acceder por la fuerza a una esfera de privilegios que siempre le ha sido negada. La familia que ella tanto persigue es una perversión basada en el maltrato que ha vivido, en la ausencia de cualquier sustento emocional y económico.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

La primera mujer, por su lado, es consciente de su lugar privilegiado en esa esfera social. Aunque admite que ella y Fran no viven con holgura económica, sí tienen la ventaja del color de la piel y la ascendencia extranjera de él. El privilegio va más allá de lo económico, es también un tema racial. Así, la zona donde habita la primera mujer es céntrica, con parques limpios y bien cuidados, a diferencia de la zona de donde proviene la segunda mujer; una periferia abandonada, con estrechez económica bastante evidente.

Para contraponer con mucha mayor claridad la condición de clase de cada mujer, cabría resaltar el momento en que ambas se encuentran. El roce sucede en la fiesta de una conocida de la primera mujer. Es evidente el nivel socioeconómico de quienes asisten a este evento: los invitados se pasean con copas de vino en la mano, visten con ropa elegante; la casa es muy grande y tiene alberca. Resaltan ambas mujeres, de piel morena. Aunque bien vestida, dice la segunda mujer que la madre de Daniel parece más bien “la criada”: desentona respecto de quienes la rodean. Esta imagen es muy estimulante porque remite a la idea del espejo que ya expliqué al comienzo de este capítulo en donde la segunda mujer se reconoce en la primera no sólo porque comparten un mismo color de piel –acaso el mismo origen social–, sino porque aquella tiene la vida que tanto añora la segunda mujer; un esposo atractivo, una buena posición social y, especialmente, dos hijos, un niño y una niña –Nagore y Daniel–. Aquí colisionan los dos mundos, las dos insatisfacciones, ambas soledades, dos caras de una maternidad que termina siendo la misma: traumática y dolorosa.

No hay, sin embargo, resentimiento o envidia por parte de la segunda mujer. Es decir, el robo de Daniel es un acto de restitución más que de furia. Un acto impulsivo que busca legitimar su existencia y su añoranza de ser madre, aunque sea de un hijo ajeno. Ahí entra, otra vez, el ojo crítico de Brenda Navarro. Sí hay una esfera de privilegios implícita en la clase social y el color de piel, pero la condición de autismo del niño también es una barrera socio-afectiva. Nuestras dinámicas de exclusión no dejan de perseguirnos.

La madre de Daniel está pegada a su teléfono cuando el rapto sucede, para ella hay una vida más complicada –y más importante– en ese momento. Esto es relevante porque Brenda Navarro problematiza la posición de esta mujer que está lidiando con una existencia ya de por sí difícil, además de su inestable condición materna. Y por prestar atención a esas circunstancias ajenas su hijo le es arrebatado, como si de un castigo se tratara. Ahí se

rompen las familias de esta novela: un miembro desaparece, por un lado, y por el otro, la llegada de uno nuevo hace mucho más evidente la descomposición del núcleo afectivo de la segunda mujer.

Ahora bien, ciertamente podríamos reclamar a Brenda Navarro el perfil un tanto estereotipado de la mujer de clase baja que habita una zona marginal: producto de una violación incestuosa, víctima perpetua de violencia de género, sin estudios superiores, que se conduce como madre soltera y que encuentra en el crimen –el rapto de Daniel– la única vía de escape para alcanzar la liberación. Todo en este personaje se siente demasiado trágico; es una víctima de su entorno hostil de periferia. Por supuesto, no se trata de negar las condiciones adversas propuestas en la novela, pero sí habría que admitir que todo en este personaje es sufrimiento, abandono y dolor, como si estuviéramos frente a un personaje de Émile Zola. Algo similar pasa con la primera mujer, que se introduce en un círculo social que no es el suyo y salda esa cuenta con la aniquilación de sus ideales maternos y su felicidad. En cualquier caso, lo interesante en la segunda mujer es que su deseo de ser madre le otorga un impulso vital a todas sus acciones, sus traumas y sus miedos convergen en un momento determinado para conducirla a un estado de alteración y locura que la lleva a robar a Daniel. No obstante, al final hay otro punto de conexión entre las dos mujeres: terminan perdidas dentro del laberinto de sus propias decisiones y remordimientos. Así, el estereotipo de la segunda mujer subraya su predestinación a la desgracia y la infelicidad. La primera mujer que ascendió a una clase social distinta y que vivió un breve momento de estabilidad con su hijo y su familia también sucumbe a un destino que le arrebató todo aquello que tuvo: su hijo, su felicidad, el amor de su esposo, incluso el frágil afecto de Nagore. Ninguna se salva del incendio provocado por una maternidad que realmente no era deseada o que, desde el comienzo, fue producto de imposiciones socioculturales. Ninguna se libra del peso del derrumbamiento familiar y la destrucción de las idealizaciones, como si fueran el signo de nuestros días.

3.

Como ya se dijo, el entorno doméstico en esta novela ocupa un lugar preponderante, sobre todo porque amplía la reflexión sobre la imposibilidad de un *hogar*. Ahora bien, es prudente distinguir entre *hogar* y *espacio doméstico* no sólo para el análisis de esta novela sino también pensando en el resto de la presente tesis. Conviene abordar el *espacio doméstico*

desde su condición estrictamente material y al *hogar* en su naturaleza plenamente simbólica. El primero es el lugar donde interactúan los individuos entre sí. Su distribución arquitectónica, tanto como su ubicación geográfica¹²⁰, condicionan el comportamiento y desenvolvimiento de los sujetos con el espacio interno y externo al entorno doméstico. Es decir, el espacio doméstico no apela a los lazos afectivos que surgen en su interior. Ahí es donde entra el *hogar*, una construcción semántica de corte mucho más simbólico.

El DLE define *hogar* como el lugar donde habita una familia o personas emparentadas entre sí. Es decir, en el *hogar* intervienen procesos de “pertenencia e identidad”¹²¹ que plantean vínculos semánticos con otra construcción cultural: la familia. De esta forma podemos aclarar que una cosa es el *espacio doméstico* –la casa, en un sentido más práctico– y otra muy distinta es el *hogar*. En todas las novelas que integran el corpus de esta tesis hay espacios domésticos –indeseables, por cierto–. Pero la búsqueda o la ausencia de hogar es lo que motiva las acciones de estos personajes. Los hogares no existen porque desbordan separaciones, rencores, desapego.

Así pues, resulta muy significativo el título de *Casas vacías* porque subraya la carencia de cualquier sentido afectivo o emocional relacionado con el entorno doméstico. Se trata de no-hogares. Aquí solo hay espacios donde se vive en soledad y perpetuo sufrimiento; casas vacías de afecto, de unión. Vacías porque siempre hay alguien ausente, porque no existe un núcleo familiar que las sostenga. Los ecos de quienes ya no están son asfixiantes: “Daniel seguía presente en cada lugar de la casa (...) Y Fran lo entendía y por eso los primeros días trató de ordenar todo, todo, como para crear nuevos escenarios en los que yo no pudiera regodearme en la tristeza”¹²². Estas casas se vuelven inhabitables bajo el peso del dolor, la ausencia, y el resentimiento. Vivir en ellas se vuelve una tortura.

Lo cierto es que estas mujeres se sienten tan vacías como sus propias casas, como si estuvieran destinadas a “albergar la vida o la muerte, pero al fin y al cabo, vacías”¹²³. La vida que engendraron se escapa de sus manos: ya la que pierde a su hijo, ya la que aborta sin siquiera saberlo. El *hogar* fracasa porque las parentalidades también lo hicieron. La

¹²⁰ El caso obvio es el de la segunda mujer, cuyo entorno es mucho más marginal y peligroso que el de la otra mujer. Aquí, inevitablemente, nos encontramos con la insistencia de Navarro en problematizar el origen socioeconómico de sus personajes a partir de la geografía que las rodea.

¹²¹ Bruno Cruz Petit, “Nuevas formas de apropiación simbólica del espacio doméstico y clase media en la Ciudad de México”, *Alteridades*, vol. 25, no. 49, p. 82.

¹²² Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 28.

¹²³ *Ibid.*, p. 82.

muerte constituye la razón principal por la que se reconfigura el núcleo familiar conformado en parte por estas mujeres: el asesinato de la cuñada de la primera provoca una modificación de responsabilidades y la muerte del hermano de la segunda desencadena la escisión del núcleo familiar inicial.

Me detengo en el caso de la segunda mujer, cuyo espacio doméstico se articula a partir de su propia soledad. Esto es importante si consideramos que “las transformaciones que se producen en la organización familiar se ven reflejadas también en la estructura de los hogares”¹²⁴. Ella pretende construir un hogar con Rafael, pero él no acepta, acaso ni siquiera le interesa, así que su *hogar* sólo puede ser una *casa* que está sostenida económica y emocionalmente por ella misma. Pero lo cierto es que esa independencia esperada tras mudarse a la “casa con dos patios” nunca llega, pues Rafael no aporta nada –ni económica ni afectivamente– y ella sola tiene que hacerse cargo del sustento y la crianza del niño. Así, en este caso nos hallamos ante la imposibilidad de un hogar porque lo único sólido es la intermitencia de Rafael –así como sus constantes peleas– y un niño raptado que se sabe fuera de lugar. Esta es solamente una casa, no un *hogar*. Resulta interesante, eso sí, cómo esta mujer demuestra apego por dicho espacio: quiere abrazar su independencia, anhela favorecer el surgimiento de una familia –convertir el espacio en un hogar–. La dimensión espacial de esta casa se nos refiere claramente: “la casa estaba chiquita, sí, estaba descuidada, también, pero me gustaba porque tanto adelante como atrás tenía patios grandes (...) destartada, pero era mi casa”¹²⁵. Ella busca habitar afectivamente esta casa porque la percibe como *su* espacio, el lugar donde puede comenzar una nueva historia. Por eso quiere extender redes de apego emocional hacia el espacio compartido con el niño y con Rafael. Pero fracasa en el intento y el cierre definitivo llega cuando su madre se lleva a Daniel, dejando la casa más vacía que nunca. Aquella pequeña casa con dos patios, su proyecto de hogar, ha terminado de derrumbarse.

Por su lado, la primera mujer no da cuenta de ningún tipo de apego hacia el espacio doméstico. Si en la segunda mujer sabíamos dónde estaba la cocina, y cuántos patios tenía, en este caso lo desconocemos todo. La casa es irrelevante porque no tiene identidad: esta mujer no habita emocionalmente dicho espacio, sobre todo desde que su hijo desaparece. Su desvinculación, además de emocional, también es espacial. Y esto se subraya con la

¹²⁴ Carlos Welti Chanes, *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI*, p. 54.

¹²⁵ Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 52 y 53.

problematización del espacio doméstico del que proviene Nagore. Esa niña tampoco tiene un hogar, porque el feminicidio, la violencia y el trauma destruyen cualquier rastro de apego emocional con el espacio. La casa de Nagore se vacía cuando su padre se convierte en feminicida y ella se muda con sus tíos. El *hogar* de la primera mujer sólo existe mientras Fran, Nagore y Daniel conviven en el mismo espacio, mientras los lazos afectivos se consolidan lentamente. En el momento en que el niño desaparece ese *hogar* se convierte en una casa vacía en la que viven solamente tres personas que no se entienden entre sí, donde se agazapa el dolor y el hartazgo.

Una escena de la novela es particularmente ilustrativa respecto a la enorme soledad que invade el cuerpo y el espacio de ambas mujeres. Es la segunda de ellas quien asiste a misa para rodearse de gente que canta y se sonríe. Moverse entre extraños, en un ambiente cordial, es quizás la única forma de contrarrestar la falta de cariño y la soledad que la acechan: “porque le hablaban a Leonel y decían qué bonito niño y luego ya todos nos íbamos tranquilos, ellos con sus vidas, yo con la mía”¹²⁶. Su único remanso son estos desconocidos que le dan el saludo de la paz desinteresadamente, quienes asumen que ese bonito niño que yace junto a ella es su hijo. A los ojos de los extraños ella se siente como parte de una familia junto a Daniel. Ese templo, esa “casa” es la única en donde no se siente vacía.

III. *El nervio principal*. Pliegues en el silencio: asimetrías y aislamientos

1.

La novela de Daniel Saldaña París explora puntualmente las dimensiones domésticas de la soledad y el ostracismo como consecuencia del aislamiento afectivo. La historia es narrada por un adulto que, atascado existencialmente en su departamento, intenta otorgar sentido a su sempiterna hurañía a partir de un hecho disparador en su infancia: la desaparición de Teresa, su madre. En esta historia, el espacio doméstico se convierte en una cárcel, en una manifestación restrictiva de la existencia, un lugar donde anida la infelicidad y la miseria de lo familiar. Este núcleo (conformado por Teresa –la madre–, el padre –cuyo nombre desconocemos–, Mariana –la hermana mayor– y nuestro narrador) opera desde los

¹²⁶ Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 141.

silencios, las hostilidades apenas disimuladas, el distanciamiento y la incomunicación. Aquí el cariño y las demostraciones de afecto no existen, no pueden tener lugar entre tanto desdén y hartazgo.

El narrador nos confiesa que una de las actividades que le ayudaron a sobrellevar ese infierno cotidiano de silencio e indiferencia fue el origami. Pero esta actividad, más que ofrecer solaz, lleva al lector a una dimensión simbólica de los dobleces y la imposibilidad de la simetría en términos familiares, además de dotar de sentido al aislamiento del narrador ocasionado por el temprano rompimiento familiar. La rana y la garza, como figuras tradicionales del origami, implican asociaciones con la longevidad, fertilidad y el buen augurio. La imposibilidad de formar estas figuras –y el hecho de que, a pesar de amar el origami, el narrador admita que nunca fue bueno practicándolo– podría revelar una barrera psicológica que impide acceder a estas asociaciones con la estabilidad y posteridad como síntoma irrefutable de su propia condición individual adversa causada por la dolorosa escisión de su familia. Confiesa: “Tuve relaciones que duraron muy poco y resentimientos que duraron demasiado”¹²⁷. Sus vínculos interpersonales, entonces, siempre fracasaron; se sabe solo en el mundo, alejado de su padre, de su hermana y carente de cualquier lazo de amistad. De ahí se deriva la imposibilidad de encarar el futuro y la necesidad de mantenerse en la asfixia del presente. La experiencia posterior al descalabro familiar conlleva una consiguiente renuencia frente a las relaciones afectivas. No puede retener a nadie ni a nada a su lado; se alejó de la mujer que amaba, incluso su perro salió de su vida. Todo está lleno de pérdidas y ausencias definitivas.

¿Qué representa, entonces, la simetría perfecta e inalcanzable que tanto busca en los dobleces? ¿Es, tal vez, la contraparte de la no-relación que sostiene con su hermana? ¿La encarnación de su madre ausente, acaso como manifestación de la otra mitad que completa su persona? Lo que sí es evidente es que los momentos que dedica al origami se convierten en “una práctica ritual que podía realizar a escondidas”¹²⁸. Es decir, una actividad ensimismada que lo conecta con sus pensamientos y temores, haciendo que su aislamiento y soledad posterior a la partida de Teresa tengan sentido, además de que implica una muestra de la repetición, la abundancia de patrones basados en el dolor y la tristeza que dan un terrible sentido a la vida del niño. No hablamos aquí de un *hobbie* cualquiera. Existe

¹²⁷ Daniel Saldaña París, *El nervio principal*, p 81.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 14.

algo en esta práctica anclada profundamente con su ser y su condición personal. No hay que olvidar que el libro de origami que el niño sigue religiosamente fue un regalo de su desaparecida madre. Así, podríamos conectar la ritualidad de esta actividad en solitario con la necesidad de asir la figura evanescente de la madre: “el origami fue una escuela de estar solo: me enseñó a pasar muchas horas en silencio”¹²⁹. Los dobleces implican una manera de construir, en papel, los únicos remanentes de Teresa. El silencio emocional de la madre, quien jamás expresaba demasiado afecto, ni en acciones ni en palabras, parece reproducirse a manera de homenaje –como única herencia tangible para el niño– en la práctica silenciosa del origami.

Ciertamente, la partida de Teresa rompe la falsa armonía familiar o, mejor dicho, la hace evidente. Los tres integrantes que restan (el padre, Mariana y el niño) evitan las áreas comunes de la casa para evadir así la interacción posterior a la huida de Teresa. Las habitaciones se convierten en “santuarios” que esquivan la presencia de los otros. La casa, en general, se transforma en “territorio hostil”. No obstante, es claro que dicha hostilidad ya estaba ahí desde antes; toda la dinámica familiar se basaba en el silencio, la poca emotividad y la soterrada infelicidad. El “silencio asfixiante” toma posesión de toda la casa, ni siquiera puede ser ahogado con la música en alto volumen que la hermana adolescente reproduce desde su recámara ni con el ruidoso fútbol que el padre observa en la televisión de la sala. Solo el abrazo ritual que el origami le proporciona al niño puede conjugarse con aquel silencio.

Por otra parte, es evidente que el silencio, en general, es una especie de tela que rodea todo el entorno familiar del niño. Al día siguiente de la partida de Teresa, él mismo percibe una atmósfera de quietud diferente en la casa, una tensión anormal que precede a la ausencia definitiva. El mismo silencio emocional de la madre hacia su familia puede entenderse como respuesta a la parquedad del padre, quien “era un inútil total en los trabajos más elementales de la crianza”¹³⁰ y que “en general, no sabía muchas cosas sobre nosotros”¹³¹. El narrador admite que jamás se le cruzó por la mente preguntar directamente a su padre o hermana qué diantres pasaba con Teresa –y con el remanente de la familia– en lugar de elucubrar un plan para robar la carta que ella escribió antes de marcharse. La

¹²⁹ *Ibid.* p. 15.

¹³⁰ *Loc. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 17.

incomunicación, pues, resulta abrumadora: el dolor y la tristeza se llevan en silencio, se sepultan en el cuerpo. Él percibe el rechazo de Mariana, quien jamás le demuestra compromiso fraternal ni intenta explicarle ninguno de los problemas familiares que ambos atraviesan. Se siente abandonado por ella cuando, al cumplir la mayoría de edad, se marcha para siempre de casa dejándolo a merced de “un destino mediocre y aburrido”¹³² en manos de su padre. El abandono, entonces, se desdobra en la madre –quien nunca vuelve–, en el padre –quien jamás demostró afecto o interés hacia él–, la hermana –quien lo deja atrás cuando cumple los 18 años– y su amigo Guillermo –que sale de vacaciones durante ese periodo en que Teresa se va de casa y después traiciona su amistad–.

Como ya se estableció, el “esquivo secreto” de la simetría que lo obsesiona a partir de su práctica origámica parece remitir a su no-relación con la hermana, a la no-relación entre sus padres, al abismo que en general lo separa de todos los seres humanos. Incluso, cuando se mira al espejo nota con desagrado que su rostro no es simétrico. Por supuesto, como él mismo lo dice, el concepto de *mitad* le parece utópico. La complementación es imposible; la convivencia familiar, basada en ese equilibrio, en esa doblez, es igual de esquiva, de imposible, para el niño. Es importante, en ese sentido, la imagen de portada de la edición de Sexto Piso: una pintura de Kandinsky, *Empor*. Dicha obra ilustra un tipo de asimetría que paradójicamente no perturba, como si se tratara de una imperfección funcional. Así, *Empor* traza un paralelismo con la vida de nuestro narrador: la asimetría, el desajuste, se convierte en el eje central de su existencia que armoniza el caos.

Lo llamativo en este punto es que el acto de doblar hojas por la mitad, de marcar la división y el pliegue de las cosas, lo tranquiliza, le trae calma. Dar entrada a ese nervio principal que separa e imposibilita la unidad se convierte en una actividad vital. Podríamos entender al origami cual plataforma que le permite realizar de manera sistemática la partición de todas las cosas a su alrededor, algo que ha experimentado en carne propia durante toda su vida. Su costumbre de hacer dobleces en las hojas de los árboles y después guardarlas como tesoros personales hacen pensar en él como un coleccionista empedernido de separaciones, contemplador de las divisiones que atraviesan simétricamente cada una de estas hojas y el universo en toda su extensión. ¿Qué más puede hacer este niño frente a la

¹³² *Ibid.*, p. 69.

imposibilidad de su familia? Replicarla, mediante el origami, en todas las instancias posibles.

2.

A pesar de la evidente hostilidad familiar expresada por todos los miembros del núcleo, nuestro narrador admite que siente mayor afecto por Teresa que por el padre, quien posee una “desarmadora simpleza”: le faltan pliegues, le falta calidez, complejidad, sensatez. Su progenitor era, en resumen, “algo entre una mascota y un electrodoméstico”¹³³. El narrador entiende, incluso desde pequeño, la total inutilidad afectiva de la figura paterna que conducía a las constantes fricciones entre él y Teresa. Define a su padre como una persona “hosca e irritable, cuyos estallidos, impredecibles, lo volvían peligroso (...) rencoroso y taciturno”¹³⁴. La abrumadora cantidad de adjetivos negativos en esta sentencia demuestran la clase de vínculo entre el padre y el resto de la familia. Se nota, pues, el perfil de una masculinidad posesiva cuya necesidad de doblegar la independencia y la estatura intelectual de la Teresa estudiante de Ciencias Políticas mediante “el yugo del matrimonio y la maternidad”¹³⁵ terminó por condenar ese matrimonio –y esa familia– a la perdición. ¿Cómo podía sostenerse una convivencia basada en la dominación y la impostura? Evidentemente, este proyecto familiar estaba destinado al fracaso, pues se basaba en una relación enroscada en la “violencia contenida, de un desprecio mutuo nunca explícito”¹³⁶. Además, el padre es percibido por el niño como un cobarde, en oposición a Teresa, quien se atreve a huir y dejar toda atadura atrás con tal de seguir sus convicciones en Chiapas. El padre, por el contrario, simplemente permanece en el mismo lugar de siempre, incapaz de reaccionar, quedándose “a la orilla de los acontecimientos”¹³⁷, una costumbre que quizás se vincula con el ostracismo –acaso la única herencia paterna– desarrollado en la madurez del narrador.

En su adolescencia, el narrador confiesa con desagrado haber percibido claramente los rasgos paternos en su propio rostro –“su voz, sus maneras bruscas y groseras”¹³⁸– y no los de Teresa. Esto lleva a pensar en el consiguiente desprecio que siente hacia sí mismo en su adultez y la abrumadora sensación de derrota que lo postra en cama: se sabe semejante,

¹³³ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 81.

al menos físicamente, a su padre, la figura que tanto resentimiento le provoca. Es otro tipo de doblez despreciable que la vida le depara. Admite, también, haber esperado toda su vida que Teresa se manifestara en sus rasgos faciales como un tipo de nigromancia fisiológica, pero eso tampoco sucede. La ausencia es total: Teresa no encarna en él, ni en su rostro ni en sus hábitos. Será igual a su padre por más que lo deteste. La asimetría perfecta es la más dolorosa.

Importante es la alusión a la militancia política de Teresa. El hecho de que el narrador asegure que el embarazo de Mariana, la hija mayor, fue accidental y, por tanto, desembocó en un matrimonio apresurado y en el renunciamiento a la licenciatura de Teresa es una muestra de las bases endebles sobre las que se tambaleó siempre esta familia. Es evidente la decepción que Teresa siente por la vida doméstica: aburrida y predecible, es una traición a sus propios principios. Acaso podríamos admitir que su fuga es una especie de retribución –o castigo, considerando su misteriosa muerte– ante una vida de ama de casa convencional que siempre odió. Ella misma vive en un entorno carcelario al interior del espacio doméstico, no tiene la libertad que tanto valoraba en su época estudiantil. Escapa de ahí, entonces, para no volver jamás a esa ordinariez. Es una madre que no está convencida de serlo, igual que las voces de *Casas vacías*. Los rompimientos familiares retratados en todas estas obras surgen del reconocimiento de los personajes sobre su incapacidad de sostener el rol socialmente instalado en el núcleo familiar. El narrador, por su parte, siente empatía por la decisión liberadora de Teresa de escapar, fugarse “de un mundo que había dejado de ser suficiente para ella”¹³⁹. La empatía hacia la ausencia física de la madre y el desprecio en relación con la distancia emocional del padre dice mucho de los vínculos parentales percibidos por el niño.

La dinámica de la casa, como ya se expuso, se basa en el aislamiento, en el peso de la ineludible cortina del silencio y, sobre todo, en la penumbra simbólica que rodea al niño por desconocer el motivo de la marcha de Teresa. El aislamiento, entonces, se replica en varios dobleces: el aislamiento interior como sistema de defensa frente a la situación familiar, el encierro de cada miembro en sus respectivas habitaciones y, por último, el acto del niño de meterse en su armario para configurar desde ahí el único dominio emocional-espacial que tiene a mano. Este aislamiento tiene tantos pliegues como una

¹³⁹ *Ibid.*, p. 36.

figura imposible de origami. Su soledad se desdobra en múltiples formas, separándolo del mundo. Tanto la práctica del origami como el encierro en la cápsula ficticia del armario son actividades rituales que se realizan en silencio solitario y que constituyen la parte medular de sus actividades ordinarias y, por ende, de toda su personalidad. En esa cápsula del armario el niño “estaba más allá de todo, en un espacio vacío, inalcanzable”¹⁴⁰. Se manifiesta con ello su apremio por observar el mundo desde el tamiz de su propia soledad.

El narrador-personaje de esta novela es consciente, incluso desde niño, de que es víctima de una sordera emocional por parte de quienes lo rodean. La escena en que Mariana invita a sus amigos a casa es ilustrativa en cuanto a la falta de demostraciones afectivas que ha sufrido. Dos de las amigas de Mariana lo miran con ternura, con expresividad. Algo que jamás había recibido de parte de nadie, especialmente de ninguna de las mujeres de su familia. Por su edad, claro está, no puede integrarse al ambiente fiestero de estos adolescentes, una muestra de exclusión más que añade a su ya larga lista.

Mariconchi, por otro lado, a pesar de ser una completa desconocida, es la única persona, la única mujer además, que se muestra interesada en protegerlo y atender sus necesidades. A bordo del autobús con rumbo a Tabasco, ella lo cuida e intenta protegerlo en el retén militar. El tiempo transcurrido en ese viaje se siente para él como “la noche más larga de la historia”, un primer indicio de la distensión temporal que lo aquejará el resto de su vida. La incertidumbre y el desamparo son sentimientos que experimenta intensamente durante el viaje –incluso desde antes, por supuesto– y ya no desaparecerán de su horizonte emocional. Mariconchi solamente hace evidente la brutal falta de afecto y cuidado de que ha sido víctima últimamente. Ella “abrazaba muy rico y usaba diminutivos que hubieran sido impensables en boca de Teresa”¹⁴¹. Se da el tiempo de imaginar una nueva vida en Tabasco, dejando atrás la soledad y a su familia fracturada, piensa en un cambio de nombre y la posibilidad de ser adoptado por Mariconchi. Es la única ocasión en que puede siquiera aspirar a un cambio en su porvenir. La vida, por supuesto, se encarga de derribar esta muralla de ilusiones: Mariconchi, conforme avanza el viaje, se muestra cada vez más esquiva, harta de cargar con la responsabilidad no pedida de un niño ajeno y perdido.

Indiscutiblemente hay un universo imaginario dentro de su cabeza que contribuye a sobrellevar tantas adversidades. No solo a partir de sus fantasías sobre una nueva vida al

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

lado de Mariconchi: también siente que vive dentro de una historia de detectives y aventuras impredecibles donde todo el tiempo está evadiendo criminales (el robachicos) e intenta resolver al mismo tiempo la misteriosa fuga de Teresa. Dentro de las fantasías infantiles del narrador también se asoma su anhelo de que, al escribir sus deseos en papelitos, estos se vuelvan realidad. Obviamente escribe en uno de ellos el anhelo de que Teresa vuelva a casa y que la final del mundial de futbol del 94 se modifique. Pero nada de eso sucede, la cosas no cambian. La vida, como él mismo asegura al principio del libro, es un sistema de arbitrariedades dolorosas y, encima, irreversibles.

Debido a que pasa todo el tiempo solo en su casa, algo inusual para un niño de su edad, él mismo construye una muralla de maquinaciones que lo protegen del impacto de la realidad agresiva que lo circunda, especialmente de las nefastas decisiones del padre, quien “nunca fue capaz de anticipar el dolor de los demás (...) No era capaz de ninguna empatía”¹⁴². Es él quien decide, por cierto, dejarlo tanto tiempo solo en casa. La ceguera afectiva del padre aísla todavía más al niño mientras lo obliga a pasar ocho horas diarias en total reclusión, lo que eventualmente saldaría su condición adulta. No extraña, por tanto, que su repliegue emocional sea tan obvio, incluso llegando a recluirse dentro de la reclusión misma: la cárcel del hogar no es suficiente, todavía se encierra en su propio armario, dentro de sí mismo.

Pero este narrador-personaje no solamente sufre la omisión afectiva y la exclusión en diversas formas, también es cierto que siempre ha sido agobiado por los actos de masculinidades violentas y posesivas. Por un lado está el bloqueo emocional del padre, quien siempre ataca las opiniones de Teresa y abandona afectivamente a los hijos. Después está el retén del ejército que detiene el autobús de camino a Tabasco; ahí es víctima de mofas y humillaciones por parte de uno de los soldados, quien lo llama joto y se burla cínicamente de su fragilidad. Finalmente está la humillación colectiva que ejecutan los niños en la fiesta de Guillermo, a quien creía su mejor amigo. Su persona ha sido receptáculo de abandonos y humillaciones múltiples; ha sido ignorado, disminuido, sentenciado a la soledad y al desapego. Aunque las mujeres de su vida se mantienen distantes, las percibe como personalidades fuertes y con convicciones en oposición a las figuras masculinas; siempre displicentes, controladoras, llenas de ira y con impulsos

¹⁴² *Ibid.*, p. 43.

violentos, rebosantes de hosquedad y apatía. Mariana, Teresa y hasta Mariconchi entran en aquel primer grupo: valientes, sensatas, intuitivas. Incluso Mariconchi enfrenta con valentía “la violencia irracional del soldado adolescente para cuidar a un niño desconocido”¹⁴³. Es decir, vemos mujeres que son capaces de poner en riesgo su propia integridad con tal de perseguir sus objetivos y ser fieles a sus convicciones, algo que no sucede con los varones, siempre necios, distantes, violentos. El colmo de la incapacidad emocional de las figuras masculinas se nota cuando el progenitor regresa de Chiapas con las cenizas de Teresa, imposibilitando así la última despedida de sus hijos frente al cuerpo de su madre y reafirmando de esta manera su propia autoridad como única figura parental.

Por otra parte, la replicación es abundante en toda la novela. Los pliegues de soledad y aislamiento, así como los patrones de escritura como única forma de comunicación se replican como en una figura fractal. Incluso el origami eventualmente termina por responder a las condiciones adversas de la niñez del narrador: hay un punto en que el niño intenta hacer una pagoda en origami pero le queda maltrecha. La imposibilidad del hogar es manifiesta en todo sentido en esta obra y se nota sobre todo en ese pasaje. Ni siquiera en papel puede crear un *hogar* que sea habitable. “En la casa que yo hice no hubiera podido vivir nadie: era un papel arrugado, con pliegues que no permanecían en su sitio. Si una familia de personas chinas, hechas de origami, hubiera vivido en mi pagoda, habrían sufrido mucho”¹⁴⁴. Los rompimientos igualmente se replican en esta familia. Primero está la salida de Teresa que fractura a todos. Luego Mariana se emancipa a los 18 años, algo que su hermano toma como una traición imperdonable. Aquí se rompe el lazo entre los hermanos. Después Mariana y su padre cortan su relación por una disputa que, otra vez, nadie le explica al narrador. El rompimiento es múltiple, sucesivo e inevitable en *El nervio principal*.

Únicamente el cáncer del padre vuelve a *juntar*, que no *unir*, a los tres. Mariana siempre mantiene su halo de indiferencia y distanciamiento. Incluso en su adultez se rehúsa a hablar sobre el pasado, no intenta esclarecer, la desaparición y posterior muerte de Teresa; se siente cómoda en la incomunicación. Pero el narrador acierta al asumir que la fuga de Teresa afectó a ambos, aunque de maneras diferentes. A Mariana, ese hecho le otorgó un motor de superación, pues la rabia escondida y la incertidumbre las transformó en

¹⁴³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

convicciones que dieron rumbo a su vida. Por el contrario, el narrador pierde por completo el sentido de su existencia cuando Teresa se va y jamás logra sobreponerse, más bien sucumbe a una espiral de degradación imparable. Su vida adulta se desgasta al punto de lo insoportable, atándolo a su departamento, a su cama, a su eterna soledad. Mientras Mariana replica el acto valiente de fuga de la madre; el narrador recrea invariablemente el estancamiento del padre. Un pliegue más de la asimetría.

3.

En el fondo, esta es la historia de un sujeto que intenta dar coherencia y orden a un mundo ininteligible que solo le ha infligido dolor. En su niñez, el narrador filosofa sobre la soledad, sobre la falta de afecto atenazando a todo su núcleo familiar. Mediante el origami busca un remanso de meditación y tranquilidad, con la lectura de sus libros de *Elige tu propia aventura* explora las múltiples razones posibles de la ausencia de Teresa y la indolencia del padre. Estas actividades son las únicas que le hacen sentir algo semejante a la felicidad. Después se dedica a analizar las capacidades diferenciadas de ambos hemisferios cerebrales y cómo esto involucra su motricidad y perspectiva. Es, pues, un sujeto que intenta racionalizar el perpetuo caos que lo asfixia y combatir las no respuestas –el *nonknowledge*– acosándolo. La única respuesta del mundo adulto ante su inmensa capacidad analítica es querer llevarlo al psicólogo, hacerlo sentir fuera de lugar. Nunca puede derrotar esta neblina de desconocimiento, de ahí su resignación ante la oscuridad del presente en su adultez, su rendición frente al sin sentido de la vida. Víctima de la mezquindad de todo aquel que se cruza por su camino, el narrador convierte su relato de vida en una confesión estructurada a partir de la colección de crueldades afectivas y humillaciones físicas que explican su total falta de expectativas, su hastío de la existencia.

Ahora bien, la naturaleza restrictiva del espacio no solo se consigna en la dimensión doméstica y en el universo emocional, también se manifiesta exteriormente, en los territorios allende a la casa. Las Canchas, ese espacio que adquiere destellos de relevancia en la historia, implica el punto exacto en donde la colonia Educación se parte en dos y donde el narrador ha recibido ocasionales vejaciones de parte de los muchachos –mayores que él– que ocupan ese espacio y para quienes ese niño resulta “raro” por su ensimismamiento y su desinterés por los deportes. Otra vez aparece aquí el nervio principal, el doblez que separa el conjunto: las canchas son esa línea que termina en el

abismo. El lugar que pone de manifiesto la sempiterna soledad y ensimismamiento de nuestro narrador.

Entonces, los espacios por donde este narrador transita –y se atasca– son contendedores de dolor, de tristeza, soledad y desamparo. Ni siquiera el tiempo puede modificar esa condición. Esto se nota cuando el narrador –ya un adulto completamente desencantado de la vida– vuelve a la antigua casa familiar tras la muerte del padre. En el proceso de limpieza encuentra el acta de defunción de Teresa. Su muerte no corresponde con las fechas en que supuestamente su padre voló a Chiapas para recuperar su cuerpo y la causa de muerte no resultó de un accidente automovilístico. Su deceso fue por inhalación de gas LP, un día después de que su padre se fuera de la Ciudad de México. Pero ¿qué implica este retorcimiento de una verdad que por años él y su hermana habían aceptado? Claramente, las causas de muerte y la fecha de defunción no coinciden con el relato del padre y es evidente que él había tomado parte directamente en la muerte de alguna forma. Pero el narrador no sabe qué hacer con esta información ahora que el padre, acaso único poseedor de la verdad, ya ha muerto. El *nonknowledge* se estira más de lo imaginado. ¿Qué sucedió en realidad con Teresa? Imposible, indeseable incluso, saberlo ahora. Poco importa finalmente puesto que las consecuencias del abandono y la incertidumbre ya son irreversibles. Los espacios, de nuevo, subrayan el aislamiento y la imposibilidad de la verdad.

Esa última visita funciona como un museo de la memoria: los pasillos, los viejos adornos, el silencio, todo le dispara recuerdos –ninguno agradable– de la fracturada vida familiar que tuvo lugar en ese territorio ahora deshabitado y marchito. Ahí sufrió la ausencia de Teresa y la posterior noticia de su muerte, junto con el sistemático proceso de disminución hacia su persona llevado a cabo por su hermana y su padre. Esta última visita es como el abrazo a un pasado que lleva muchos años pesando sobre su espalda. Quizás en ese momento es cuando decide revisitar el pasado con la escritura y con ello el desastre de su vida familiar para así poder enfrentar el atolladero existencial de su presente. La confesión se hace ineludible para él tanto como para su madre, quien confiesa su necesidad de escapar de aquella infeliz vida doméstica en la carta que dejó antes de irse.

Resulta evidente, por cierto, que la partida de Teresa fue causada no solamente por el hartazgo de la vida familiar, sino también por la caduca convivencia conyugal. Se sentía

asfixiada por su esposo, ya no soportaba vivir con él. Se marcha a Chiapas para perseguir ideales políticos que había dejado de lado durante su matrimonio. Esto, no obstante, le provoca la muerte; pareciera que la emancipación no es posible. La vida familiar extiende su veneno incluso cuando se intenta dejar atrás, ella muere sin poder cortar de tajo los lazos conyugales-familiares y sin derrumbar ese fallido sistema institucional de la conyugalidad. La exclusión más dolorosa, el abandono total, llega cuando el narrador lee esa última carta de Teresa, donde mostraba su intención de llevarse a Mariana a Chiapas para vivir juntas. Solo a ella, no al niño y ciertamente no a su esposo. “¿Qué había visto Teresa en mí para decidir que yo no era digno de ese destino? ¿Me consideraba demasiado parecido a mi padre, un hombre violento y sin gracia, condenado a una vida en el error, en la mediocridad?”¹⁴⁵. Imposible saber la respuesta a esa pregunta, pero sí sabemos que efectivamente esa es la vida que nuestro narrador termina por llevar a costas. Al final, el único error que cometió este hombre –así como la narradora de *Nubecita*, perpetuas víctimas ambos del caos de la vida– fue haber sido hijo de sus padres. Así de simple, así de horripilante.

IV. *Nubecita*. El entorno familiar como cárcel

1.

El epígrafe de la novela es una afortunada y brevísima explicación del mecanismo confesional que sustenta a la novela familiar contemporánea: “Si hablo, mi dolor no se calma: y si callo, ¿dónde está el alivio?” (Job 16:6). La cita deja ver los sentimientos engendrados por la confesión del tormentoso pasado familiar. Relatar estas experiencias es una necesidad que debe enfrentarse a pesar del dolor que ocasionan la narración y la memoria. No es posible callar ni guardarse la vorágine de sensaciones desbordadas por el rompimiento familiar y sus consecuencias. La confesión, la articulación descarnada de una historia de soledad, frustración, resentimiento y derrota no pretende atenuar el dolor de la existencia ni tampoco traer alivio a quien enuncia, pero sí se convierte en el único instrumento que permite explorar la profundidad de la experiencia en sí misma, al tiempo que implica una auto revisión del sujeto que la ha padecido. Así funciona *Nubecita* –y el

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 180.

resto del presente corpus—. La confesión es una necesidad natural de todos estos personajes; les resulta inevitable volver al pasado para entender su precaria condición individual. Nunca hay alivio, el dolor no desaparece, pero el silencio —rechazar la posibilidad de contar sus experiencias— no es una opción. *Nubecita* es un alegato contra el silencio: nada debe impedir que el abuso quede sepultado, las palabras siempre abastecerán incluso a quien no puede —no quiere— hablar.

Nubecita es un largo soliloquio que confiere vértigo a la escritura de Coss. Eliana parece estar articulando una especie de flujo de conciencia, como si su confesión y sinceramiento no estuvieran dirigidos a nadie más que a sí misma. Este rasgo difiere un tanto de *El cuerpo en que nací* y *Desierto sonoro*, donde sí era evidente que había un receptor, aunque no siempre fuera explícito. Tanto en *Nubecita* como en *El nervio principal* notamos que el aparato confesional que vertebra la narración es más un monólogo ensimismado, una herramienta de ordenamiento del caótico universo familiar, que un diálogo con un tercero. La perspectiva adolescente de Eliana ayuda a afianzar cierto tono juguetón; nos deja sentir el lenguaje coloquial, su sarcasmo, su brutal honestidad. El sentido del humor aligera bastante la serie de descabros familiares que desfilan por estas páginas. Quizás eso sea algo que no abunda en la novela familiar contemporánea. En su presteza por el dolor, el resentimiento y la sensación de asfixia, la novela familiar contemporánea no se detiene demasiado en posibilitar la risa, la acidez, la simpatía. A su modo, cada una de las novelas tratadas en este corpus implican una cualidad única relevante para la literatura contemporánea.

Por otro lado, interesante resulta que esta voz sí se nombre a sí misma. Eliana es la única mujer, de entre todas las de este corpus, cuyo nombre sí conocemos. Inferimos que la voz de *El cuerpo en que nací* se llamaría Guadalupe por las aparentes reminiscencias autobiográficas, pero en el caso de Luiselli y Navarro no hay rastros del nombre, tampoco en Saldaña París. El dolor, la frustración y el hastío soportados por los sujetos era tan grande en aquellas obras que parecían inenarrables. Ya veremos que en *Nubecita* todo puede nombrarse, todo es comunicable y, no obstante, la mudez es un elemento simbólico que, de nuevo, refiere a la imposibilidad de enfrentar el corrosivo engranaje de la institución familiar.

El hecho de que al interior de la diégesis de *Nubecita* aparezca una bitácora, similar a los cuadernos de *El nervio principal*, implica la voluntad de crear un registro de los acontecimientos duros y cuestionables suscitados dentro del núcleo familiar, lo que también concuerda con la estructura formal de la novela familiar contemporánea ya esbozada en esta tesis. Esa bitácora almacena un conjunto de datos y experiencias que sostienen la profunda soledad y desamparo de Eliana frente a su percepción sobre los vínculos intrafamiliares violentos y atroces. Sin embargo, el texto que leemos no es *esa* bitácora. Se trata, de nuevo, de una especie de soliloquio que, por otra parte, mantiene una estructura bien definida: dos grandes capítulos divididos en apartados que se separan por espacios en blanco siguiendo siempre un orden cronológico. Difiere, por ejemplo, de los pensamientos más bien desordenados y no cronológicos que estructuran la narración de la primera voz en *Casas vacías*.

2.

Entrando en materia del espacio en que la novela se desarrolla, la primera línea de *Nubecita* establece la condición de encierro de la voz enunciativa: “Siempre soñé con salir de casa. Más que salir, huir de ella”¹⁴⁶. La necesidad de escapar del dolor y el abuso anidado en el entorno doméstico es la primera característica manifiesta de Eliana, la adolescente que comparte con nosotros este infierno familiar. También es notable su claro estado de depresión y vulnerabilidad frente a los ataques de su madre y hermana, así como de la hostilidad mal disimulada de su padre. Incluso Héctor, compadre de su papá, le espeta que tiene un genio insoportable y la llama la “oveja negra” de la familia. Se sabe aislada de todos, no recibe afecto, nadie le demuestra solidaridad ante su condición física determinada por el sobrepeso. El único lazo afectivo lo halla en el Padre Miguel, un agente externo. Sabe que, si desapareciera, el mundo familiar no se detendría por su ausencia. Esto subraya el completo asilamiento emocional entre Eliana y el resto del núcleo. Está harta de seguir viviendo ahí, de esa manera. El enojo de saberse excluida por todos se convierte en resentimiento hacia el resto de la familia, hacia las vecinas entrometidas, hacia la comunidad de Sabinas en Coahuila, hacia el mundo. El resentimiento finalmente se vuelve ira mal contenida. ¿Cómo no querer huir de esta cárcel emocional? Ya hemos visto que, en

¹⁴⁶ Nora Coss, *Nubecita*, p. 11.

la novela familiar contemporánea, el *hogar* no existe; es una jaula, un espacio donde lo indeseable, lo insoportable, se vuelve cotidiano.

Si algo caracteriza *Nubecita* son las ambigüedades y una deliberada falta de información en la generalidad de la historia. Ahí reside su mayor virtud. Lo poco que sabemos con certeza está determinado desde la perspectiva de Eliana. Podemos intuir o imaginar cómo llenar esas lagunas de información gracias a los retazos de la trama que unimos conforme avanza la lectura y es justamente lo que desconocemos aquello que constituye la parte más siniestra de este indeseable universo familiar.

Trazar el perfil de los personajes de *Nubecita* implica dibujar el mapa de violencia que los une. Espacio y violencia no pueden desligarse en esta obra. Todo *Nubecita* está atravesado por referencias espaciales vinculadas con la hostilidad, el desapego, el hartazgo. Correspondiendo a los rasgos formales ya esbozados sobre la novela familiar contemporánea, en este libro vemos en los Méndez Arreola a una familia clasemediera con evidentes aspiraciones sociales: la madre anhela integrarse al círculo de “señoras bien”, seguida por Pili, hermana de Eliana, quien se esfuerza por parecer más madura y complaciente de lo que en realidad es. Esto resulta importante porque de aquí se desprende la mayoría de las manifestaciones de hipocresía e inacción al interior de esta familia; las aspiraciones ciegan por completo a la madre ante la violencia sistemática que ella ejerce sobre sus hijas y la que el padre ejecuta sobre Pili. Eliana es la hermana mayor. Ello hace pensar en un rango de edad cercano a la adolescencia para ella y Pili, a quien no le lleva muchos años de diferencia. Entre trece y quince años, acaso.

Pili se nos presenta como una adolescente consentida e interesada que lentamente percibe el perfil predatorio de su padre y comienza a tomar distancia. Desafortunadamente, los ataques sexuales paternos ya han sucedido cuando ella toma acciones. No obstante, ciertamente Pili está descubriendo su propia sexualidad al mismo tiempo que todo esto sucede. Incluso, igual que Eliana, se siente al inicio atraída hacia Eusebio. Hay en este triángulo de atracciones –igual que en el triángulo de padre-hermanas– una zona gris donde Nora Coss se regodea en toda la novela. La autora no intenta sexualizar en ningún momento a Pili ni ponerla en una situación de revictimización, pero ciertamente es consciente de que las hermanas, en tanto adolescentes al borde del despertar sexual, no pueden desligarse de sus propios impulsos. Pero no por ello, y esto es el punto medular, son justificables los

actos de violencia y depredación sexual que sufren por parte de los adultos que las circundan. Resulta particularmente interesante el momento en que Pili tira a la basura todos los objetos que le recuerdan su infancia y la de su hermana como un acto revelador de su transición a la adolescencia. Pero dicha acción tiene otra implicación; la pérdida de la inocencia y la virginidad ocasionada por los ataques de su propio padre. La transición entre niñez y adolescencia viene marcada aquí por la depredación sexual en el caso de Pili y por la conciencia absoluta de Eliana sobre el infierno de abusos que llena su hogar.

La madre, Maribel, intenta por todos los medios salir de la clase media-baja ampliando su casa y comprando ropa en tiendas caras a pesar de no tener suficiente solvencia económica para darse tales lujos. “A mamá siempre le gustó farolear la clase social que nunca tuvo, y ahora que tenía de pretexto el peldaño que había subido papá en su trabajo, con más razón pregonaba: no soy pobre, véanme, sépanlo”¹⁴⁷. Es, pues, vanidosa, clasista y manipuladora. Resulta obvia su preferencia por Pili, en tanto la hija más “bonita” y simpática, opuesta a Eliana, a quien no se cansa de maltratar verbalmente por su sobrepeso y su manera de vestir. Hay diálogos en verdad hostiles en donde se muestra su desprecio hacia su hija mayor: “te dije que tirarás esa pijama, Eliana, pareces hija de criada [...] ¿tú crees que esas fachas son dignas de una Méndez Arreola?, las indias tienen más estilo al vestir”¹⁴⁸. Maribel, pues, resulta una auténtica violentadora en relación con Eliana y también solapa, de alguna manera, el abuso hacia Pili con tal de no despertar rumores que echen abajo sus esfuerzos de escalar socialmente. En algún punto le espeta a Eliana: “Espero que convivamos de la mejor manera posible, soy tu madre y tú eres mi hija, no tenemos de otra que aguantarnos hasta que una de las dos se muera”¹⁴⁹. La convivencia, evidentemente, alcanza niveles insoportablemente venenosos bajo este techo.

No hay que olvidar, por cierto, el constante flirteo que mantiene con Héctor, su compadre y amigo de su esposo. Aunque esta relación nunca se hace sexualmente explícita, sí parece haber más que un coqueteo entre ambos. Hacia el final de la novela también se nos revela su indiscreto alcoholismo, acaso una manera de mitigar el caos familiar que sucede bajo su techo y apaciguar la consciencia. Lo más perturbador es que Maribel conoce el caso de abuso en su familia; sabe que la noche en que Eliana está con el Padre Miguel,

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 60 y 61.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

Pili y su padre salieron juntos en la noche: “La señora Rosa no gana nada en decirme que te vio en calzones adentro del carro con tu papá, manoseándose”¹⁵⁰.

Xavier, el padre, es cómplice del maltrato de la madre hacia Eliana. Escucha y observa su actitud despótica hacia ella sin hacer absolutamente nada. Hay una clase de trato implícito entre ambos progenitores; cada uno aparta la mirada de las acciones reprobables de su cónyuge respecto a las hijas. Es relevante el aislamiento simbólico que este personaje sostiene mediante sus actividades de carpintería en el taller instalado en el patio de la casa. Ese es su reino, donde marca claramente la línea divisoria entre él y las mujeres de su familia. Ahí pone sus reglas y maneja su tiempo; fuera de dicho lugar es parte de una dinámica mucho más complicada, configurada por la autoridad de su esposa y la sumisión de las hijas. Eliana es perfectamente consciente de que Xavier –tanto como Maribel– prefiere a Pili en todos los sentidos: “papá nunca me besó con esos labios sonrientes, nunca tomó mi cara como si fuera una pieza única de porcelana fina”¹⁵¹. Este vínculo roza ya la obsesión, lo posesivo y no tiene tanto que ver con la predilección o favoritismo. Pero claro, Eliana se encarga de mostrarse lo suficientemente ingenua o deliberadamente ambigua a este respecto.

Eusebio, el albañil que construye el segundo piso de la casa, inmediatamente despierta curiosidad en Eliana. Hay un tono incierto en este punto por parte de Nora Coss ¿es atracción o simpatía? Aunque desconocemos los sentimientos de Eliana para con él –acaso ella misma no lo sepa– es evidente la lascivia con que Eusebio observa a Eliana, paralela a la que Xavier dirige hacia Pili: “don Eusebio me cachó que lo estaba viendo, sus ojos se fijaron en mis pechos, luego en mi cadera, y terminaron en mis muslos”¹⁵². La escena en que manosea y besa a la fuerza a Eliana mientras van en su camioneta demuestra las relaciones de poder con que los varones arrollan a las mujeres de esta historia. “Don Eusebio me dijo al oído ¿pa qué te haces la mojegata?, si bien que quieres”¹⁵³. Desde su posición, Xavier, Héctor –hacia Maribel– y Eusebio asumen que tienen el dominio sexual sobre ellas, que la reticencia es mojegatería, que la naturaleza sexual adolescente es deseo contenido. Incluso el Padre Miguel se conduce como el salvador de Eliana, como el único

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵² *Ibid.*, p. 140.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 174.

que puede y debe rescatarla. Él mismo porta la imagen de quien domina y conoce los sentimientos y pensamientos de Eliana.

Ahora bien, el Padre Miguel es percibido por Eliana como “un amigo, hermano, refugio”¹⁵⁴. Ella no siente ningún tipo de amenaza de su parte, incluso sabiendo lo ambigua y polémica que resulta su cercana relación. Miguel le lleva ropa después de enterarse que Maribel tiró a la basura prácticamente todo el guardarropa de Eliana. Coss elabora una reflexión sobre la doble moral de la sociedad mexicana a partir de la intervención de este personaje; las sospechas de pederastia hacia él son legítimas, aunque no comprobables, la indignación y el escándalo ante sus extraños vínculos con una menor, también. Pero cuando se trata del abuso al interior del núcleo familiar –como es el caso de Xavier y Pili–, todo parece ser más permisible, se esconde con más convicción, se justifica con mayor presteza para evitar el escarnio público y la vergüenza.

Desde el inicio se asoma la desconcertante relación entre el padre y Pili. Se notan las incipientes miradas de lujuria de él, un velado rechazo de ella hacia las aproximaciones de Xavier. Lo relevante es que Eliana sabe perfectamente que el vínculo entre su padre y su hermana es anormal, es “amor profano”¹⁵⁵. Ella misma registra en su bitácora todas esas interacciones extrañas entre ambos para así poder demostrar que Pili es “la consentida”, aunque las implicaciones de ese adjetivo, lo sabemos, son mucho más oscuras. Eliana tiene la imagen mental de su padre, encima de Pili, haciéndole cosquillas sobre la cama. Las significaciones posteriores de este tipo de imágenes resultan escabrosas. También, en alguna ocasión, alcanza a ver que su padre toca los senos de Pili de manera no tan accidental. Ella se pregunta por qué su padre haría algo tan fuera de lugar. No obstante, el sistema de la vida familiar legitima este tipo de acciones, solapa y tolera el favoritismo, la competencia, el abuso; la desnudez, tocar el cuerpo, insinuaciones subidas de tono. Todo ello puede ser –ha sido– normalizado en los núcleos familiares. Incluso podríamos hablar de complicidad en el caso de la madre, quien algo sospecha a partir de lo que ha visto y escuchado sin ser capaz de reaccionar. Nada debería quedar *en familia*, no todo es inofensivo. El epígrafe de *Nubecita* también remite a esta situación: más allá del dolor y la falta de alivio que conlleva la confesión de las atrocidades familiares, es necesario que este tipo de experiencias no permanezcan en la sombra. Esa es la necesidad que justifica la

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

existencia de la novela familiar contemporánea; no hay vergüenza ni pudor en confesar la violencia padecida.

La construcción de una nueva habitación en la parte superior de la casa es el factor que desata la competencia desmedida entre las hijas Méndez Arreola, tomando como hilo conductor la persecución del amor paterno. Desde luego, las interacciones con el padre son mucho más virulentas y atroces de lo que inicialmente parecían. La competencia entre hijas fomentada por la madre hace pensar a Eliana que aquello sucediendo entre su padre y Pili tiene algo de *amor* y no tanto de sexualización y dominación. El espacio doméstico, entonces, se convierte en una cárcel que resguarda el resentimiento, el abuso y el desprecio. Irónicamente, la intención de ampliar la casa mediante una habitación nueva es lo que hace que el *hogar* colapse progresivamente. Es importante remarcar que la bitácora llevada por Eliana a partir de esta absurda competencia en pos de la nueva habitación es lo que ilustra y registra los evidentes abusos aquí acontecidos. Podríamos retomar en este punto la propuesta de Martín respecto a la actividad detectivesca de los sujetos contemporáneos. Llegar a la verdad última de las cosas, combatir el *nonknowledge* es tan urgente como respirar, a pesar de que la respuesta concreta ante la incógnita sobre el abuso sexual dentro de los Méndez Arreola o sobre la causa de muerte de Teresa en *El nervio principal* jamás llegue. La frustración es inevitable para quien hace pesquisas en nuestro tiempo. La atrocidad ya había anidado en el espacio doméstico de los Méndez Arreola, es algo que sucedía bajo las narices de todo el núcleo familiar, pero nadie se había percatado de ello, no al menos concienzudamente. El abuso, el dolor, la violencia están frente a nuestros ojos, se resguarda en el entorno familiar y a veces no somos capaces, no queremos serlo, de reaccionar ante ello.

En ese sentido, es relevante el momento en que Eliana se percata por vez primera de la malsana relación entre Pili y su padre. Esta última parece estar esperando en la ducha a que él le entregue un paquete de toallas sanitarias tras haber manchado inesperadamente las sábanas por su primera regla. Eso es lo que asumen posteriormente Eliana y su madre, pero conforme avanza la novela podemos sospechar que aquello podría ser más siniestro de lo que aparentaba. Pili, cabe la posibilidad, también podría estar esperando una prueba de embarazo o una pastilla de emergencia anticonceptiva después de ser violada por su padre. Eliana observa todo esto desde el comedor, tratando de desentrañar el significado de la

escena, siguiendo la línea detectivesca precisada por Martín, y es en ese preciso instante cuando el entorno doméstico le parece más inhabitable que nunca: “la casa me pareció tres veces más grande de lo que era. Los techos los sentía más altos [...] los cuartos más alejados. Me sentía protagonista de una película que no me gustaría ver”¹⁵⁶. Ahí se fractura definitivamente el endeble esqueleto del hogar.

3.

Resulta particularmente atractiva la forma en que cierra el primer capítulo de la novela. Eliana pierde la voz mientras asiste a misa con su familia. Ella está a punto de leer la primera epístola de Pablo a los corintios. Es notable que dicha lectura sea el capítulo XIII de la carta, que involucra una defensa del matrimonio y del amor. Necesario es recordar, por cierto, el origen de dicho documento. Pablo escribe este largo texto a sabiendas de que Corinto, poderosa ciudad griega, está sumergida en una dinámica económica privilegiada por su dominio marítimo-comercial derivado del negocio de esclavitud, la cuantiosa derrama económica proveída por la concurrencia al santuario de Afrodita y la prostitución. De manera que aquellos convertidos al cristianismo se enfrentaban al vicio, las tentaciones y la falta de fe causados por un creciente paganismo instalado en el corazón de la ciudad. Pablo, entonces, responde a esta situación con dos epístolas en defensa de la fe y la virtud. Por supuesto, podemos leer entre líneas que Corinto es un símil de Sabinas, Coahuila, donde transcurre *Nubecita*. Una urbe llena de hipocresía, fe mal encaminada, abusos, omisiones, hipocresía y un largo etcétera.

Entre los versículos que Eliana intenta leer se hallan unos muy interesantes (del 4 al 7) a la luz del contexto de la novela: “El amor es paciente, es bondadoso; el amor no tiene envidia; el amor no es jactancioso, no es arrogante; *no se porta indecorosamente*; no busca lo suyo, no se irrita, *no toma en cuenta el mal recibido* [...] *todo lo sufre*, todo lo cree, todo lo espera, *todo lo soporta*”. ¿Cómo defender el amor, la institución matrimonial, en virtud de la incondicionalidad si al mismo tiempo se exige soportar y sufrir todo en su nombre? Este es el punto medular de la historia familiar en *Nubecita*: se soporta lo indecible en nombre de instituciones –el matrimonio y la familia– que ya no funcionan en favor de sus integrantes. La pérdida del habla de Eliana es una muestra simbólica de la columna que sostiene ambas instituciones: la omisión y el silencio frente al abuso y la degradación.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

Mientras ella está al frente intentando leer, se da cuenta de que su padre se acerca demasiado a Pili y le susurra algo al oído. Lo impensable se vuelve evidente. Es mejor no hacer ni decir nada que hacerle frente a la caída, al fracaso, de las instituciones sociales. Con el comienzo de la mudez de Eliana concluye el primer largo capítulo de la novela. Ella había sido capaz de registrar sus sospechas, de quejarse, de empoderarse. Pero ahora, frente a las pruebas de lo atroz y tras descubrir que la Biblia exige soportar y olvidar todo en nombre de algo más grande que uno mismo, Eliana pierde –o deja ir– las palabras. El silencio, la imposibilidad de comunicar los oscuros sucesos familiares, es lo que guiará el destino de Eliana y de la novela de ahora en adelante.

La pérdida del habla convierte a Eliana, o más bien reafirma, su posición de observadora pertinaz de la sucia dinámica de los Méndez Arreola y de todo Sabinas. Ella incluso llega a asumirse como una especie de semidiosa omnipresente que, con un oído mucho más sensible en compensación de su falta de habla, es capaz de escuchar absolutamente todo. Acaso sea esta nueva condición lo que la lleva a descubrir todos los secretos al interior de su familia. Sin embargo, semejante a lo que sucede con *El nervio principal* tras la partida de la madre, Eliana se encierra en sí misma cuando pierde la voz. Sin saber la razón de su mudez y sin recibir atención de parte de nadie, ella se sabe más alejada y sola que nunca:

Todos se bajaron del carro para entrar a la casa, menos yo. Nadie me preguntó ¿por qué no te bajas?, ¿qué tienes, Eliana? Les valió madres, vamos a dejar a la pinche loca en su desmadre hasta que se le pase o que se muera [...] Después de un rato entré y en chinga me metí al clóset del cuarto. Me encerré [...] ¹⁵⁷.

Vemos, pues, en ambas novelas ese doloroso repliegue emocional que sucede al abandono, a la frustración. El encierro en sí mismos conduce a la inevitable pérdida de confianza en la familia y en su propia persona. La mayor muestra de la terrible ambición social de su madre es que pone primero la construcción de su nuevo piso, el símbolo inequívoco de su ascensión social, antes que la atención a Eliana: “toda mi vida he esperado subir ese escalón de ‘están construyéndole un segundo piso a mi casa’, si nos queda dinero la atendemos [a Eliana]” ¹⁵⁸. Pero la pérdida del habla implica, paradójicamente, la posibilidad de un resurgimiento. Eliana sabe que cuando pueda hablar de nuevo tendrá la capacidad de

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

expresar lo que ha callado, de valorar el poder de las palabras. Acaso el peso de la verdad se exprese a través de sus labios. Existe una implícita promesa de futuro aquí, ya se discutirá este asunto en el capítulo correspondiente.

4.

A pesar del ritmo vertiginoso de la escritura de Coss y el tono ácido de la voz narrativa, ciertamente presenciamos episodios de humillaciones verbales y físicas bastante duras para Eliana. Su cuerpo, su manera de comer, su vestimenta, la relación polémica que sostiene con el Padre Miguel, su mudez; todo es razón para que su madre y sus conocidos suelten sentencias y comentarios hirientes hacia su persona. En ese sentido, resulta interesante que la reticencia de Eliana hacia su propio cuerpo está determinada precisamente por todos los juicios que su madre, su hermana y los demás dejan caer sobre su persona. Evita tocar su propio cuerpo, no le gusta mirarse desnuda: “no me gustaba ponerme crema en el cuerpo, me daba no sé qué toquetearme, me sentía más gorda nomás de pasar mis manos por todas las bolas que se me hacían en el cuerpo”¹⁵⁹. Vive, pues, dentro de su propia cárcel. Es hasta el día posterior de haber estado en casa del Padre Miguel, con la confianza de saber que hay alguien en el mundo que no siente aversión hacia ella, que por fin se mira en el espejo desnuda: “No fue tan desagradable como pensaba [...] Luego de mirarme por unos minutos aprecié el color de mi piel [...] Perdí el pudor”. En ese momento ella acepta su figura y comienza a percibir una auto confianza inusitada al usar un vestido corto y tacones. También nota, y esto es lo más reprobable, la mirada entre lasciva y sorprendida de su padre al verla con dicho atuendo: “Papá me vio con un interés... estudió desde mis tobillos hasta mis orejas, haciendo un énfasis muy particular en mis muslos y en mi escote [...] Hasta que me vestí así, papá me vio diferente”¹⁶⁰. Finalmente siente la atención paterna, sin conseguir deshilar –o tal vez sin querer ahondar demasiado en– las verdaderas implicaciones de esa mirada.

Así, Eliana no solamente está condicionada para rechazar su propia imagen a partir del maltrato psicológico y verbal del que es víctima, sino también sufre por falta de educación sexual debido al pudor emanado del conservadurismo e hipocresía de su propia madre: “Mamá siempre fue muy pudorosa con ese tipo de temas, nunca me habló de cómo es que nacen los bebés, los besos de lengüita, nada de nada, o sea, cuando veíamos la tele y

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 109 y 110.

en la novela empezaban las escenas de los besos, le cambiaba de volada, o nos decía: tápanse los ojos”¹⁶¹. Por lo tanto, también podríamos pensar que los múltiples abusos tejidos dentro de este círculo familiar están vinculados con la desinformación y el anacrónico conservadurismo en que se desenvuelven todos los miembros. Nadie es capaz de desenredar la maraña de hipocresía, falsedades morales, relaciones ambiguas y resentimientos y, por ello, ceden ante el camino más simple: el solapamiento, el silencio, la normalización de conductas punibles. Pertenecer a los Méndez Arreola es pagar una condena dentro de una jaula de insensateces y hostilidades. El colmo de la hipocresía que rodea esta historia es que esta familia asiste puntualmente a la misa dominical, a pesar de repudiar las ambiguas acciones del Padre Miguel y a pesar de estar sumergidos en una espiral de degradación y odio intrafamiliar. Las apariencias deben mantenerse, las habladerías lastiman más que la verdad.

Es interesante el juego de los matrimonios entre niños de la escuela primaria que Eliana recuerda haber vivido en su niñez. En alguna convivencia escolar, Eliana es rechazada por todos, acaso por su sobrepeso. El asunto es que el Padre Miguel es el único que se acerca a ella con la intención de mostrarle un poco de empatía. La lleva al “puesto de matrimonios” y se casa con ella. La ambigüedad ética de esta acción es muy sugerente en términos de lo que significan estas relaciones de poder entre adultos y menores, entre hombres y mujeres, presente en toda la novela, en relación con un sujeto ostentando autoridad y poder y otro que apenas entiende su rol en ese entramado. En ese sentido, podemos ver aquí que Coss desmitifica con acidez la validez moral de la institución matrimonial; es tan inoperante y permisiva que hasta los niños pueden hacerlo, un sacerdote y una niña pueden caer en este juego. ¿De qué manera el matrimonio salva la ríspida relación entre los padres de Eliana, o incluso fomenta la relación absurda de poder y sumisión entre padres e hijas? *Nubecita*, a su manera y con la referencia a la epístola de Pablo, es una apología sobre el arcaísmo del matrimonio, sobre la fragilidad de los lazos afectivos.

5.

El ocultamiento es un elemento sumamente relevante para la construcción de lo carcelario en la novela. Cuando Eliana se queda atrapada en casa del Padre Miguel a causa de la lluvia

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

—quien, a pesar de lo inapropiado de la situación no parece cometer ningún acto indecente— el compadre Héctor y el papá hacen lo posible por ocultar, “maquillar”, el posible caso de abuso de Eliana. ¿Por qué no llevar el asunto a las autoridades o reaccionar por cuenta propia? El solapamiento y la omisión forman parte del sistema de acciones inherentes al resquebrajamiento familiar. Lo terrible viene después; nos enteramos de que, esa misma noche, el padre de Eliana aprovecha la ausencia y la distracción derivada de la situación para abusar de su otra hija, Pili. El encubrimiento, entonces, funciona en dos sentidos; para acallar los rumores de escándalo alrededor de la familia y también para mantener funcionando un engranaje familiar basado en la violencia, el abuso, la hipocresía. Siguiendo esa línea, hay una escena sumamente atractiva en la novela: inmediatamente después de perder la voz Eliana, el Padre Miguel visita su casa. Ahí, la madre lo ataca con preguntas sobre la noche en que él y Eliana estuvieron juntos, encerrados a causa del aguacero. Miguel se mantiene firme en que sus intenciones no eran malvadas y que nada sucedió entre ambos. La madre acepta este testimonio bajo la promesa de que será un secreto que ninguna de las dos partes puede divulgar. Es decir, Maribel ni siquiera se preocupa por descubrir si efectivamente existió abuso sexual hacia su hija, lo único relevante para ella es que nada salga a la luz, que esto quede como secreto de confesión. Miguel le da la vuelta a la situación espetando “bueno, pero aprovechen la visita, seguro aquí hay más pecados que confesar”¹⁶². Entonces confirmamos que todo mundo sabe —o por lo menos sospecha— los actos que comete Xavier con Pili y la ambigua relación entre Maribel y Héctor. La comunidad de Sabinas es pequeña, las conjeturas están ahí. Nadie hace nada al respecto, pero irónicamente nada se pasa por alto. Miguel, entonces, como representante del poder eclesiástico y la virtud —un hombre de institución— no está exento de la omisión y del acto de mirar para otro lado. Ningún adulto aquí es inocente.

Aquella división entre el espacio público y privado de las relaciones familiares ilustrada con el estudio de Oscar Lewis al comienzo de esta tesis se hace más evidente en *Nubecita*, puesto que esclarece la imagen que la madre desea proyectar exteriormente: una familia unida, con estabilidad económica y que puede presidir cada semana la cena de señoras del club de la colonia. Desde luego, esa imagen falsa no coincide con la auténtica naturaleza de las relaciones al interior del espacio doméstico, basadas en la competitividad

¹⁶² *Ibid.*, p. 128.

hostil, el abuso, las mentiras y la hipocresía. Esa contraposición de lo privado y lo público es lo que lleva al inevitable colapso de esta familia, que no puede empatar su vida de mentiras y apariencias con la violenta y oscura historia dentro de las cuatro paredes de su casa. Así, el espacio doméstico es un entorno completamente hostil para Eliana y su hermana, es el nido donde nace el abuso y la violencia. Esta casa, a pesar de buscar ampliarse desesperadamente, no puede sino venirse abajo con todo y la deficiente estructura patriarcal y la maternidad tóxica que la integran. Así, *Nubecita* probablemente es la obra que mejor explora el lugar que ocupa la familia en relación con el exterior; las habladerías y las buenas conciencias. Ésta es la única del presente corpus que reflexiona sobre el peso que el núcleo familiar lleva a cuestas: los ecos del catolicismo en ciertas zonas del país interfiriendo en la convivencia familiar, la caducidad moral de la unión matrimonial, las pugnas por acceder a estados socioeconómicos superiores, las relaciones de poder e hipocresía tejiéndose en su interior. Eliana define así su vida en familia: “la dinámica de miento-callo-reprimo de los Méndez Arreola”¹⁶³.

La acertada ambigüedad desarrollada por Coss en toda la novela permite elucidar algunas cosas a partir del abuso sexual al centro de la familia Méndez Arreola. Un día, Eliana va a la iglesia y ahí encuentra a su padre, que parece rezar en silencio. No obstante, ella dice escuchar lo que Xavier susurra en oración: “Papá le susurró a Dios su pecado [...] de cómo la abrazó, y de cómo tuvo una erección teniendo a Pili aprisionada en sus brazos”¹⁶⁴. ¿Qué sabemos, a ciencia cierta, sobre lo que sucedió aquella noche en el interior del coche? Eliana, igual que nosotros, no conoce la respuesta ni la verdad de los hechos. Al testimonio de Xavier se opone la contundente declaración de Pili:

[Papá] me arrastró para que me metiera con él, no é qué tenía, estaba borracho y enojado, papá me pidió que me desvistiera, yo no quería pero me obligó a quitarme todo, me manoseó, llevaba varios días manoseándome, yo no quise decir nada, pensé que era normal, así son los papás [...] no quiero saber qué pasó, pero sí pasó, pasó y me dolió mucho... pero soy valiente, mami, estoy dispuesta a denunciarlo”¹⁶⁵.

A la vaguedad de Xavier se contrapone la puntualidad de Pili, quien por cierto admite haber sido violada por su padre y acosada sistemáticamente por él ya desde antes. También se

¹⁶³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 183.

asoma aquí la normalización de la violencia sexual intrafamiliar: ¿el manoseo y la lascivia es justificable, aceptable y ordinaria en la vida cotidiana? Lo verdaderamente terrorífico es que Maribel ya había escuchado rumores sobre esto. Después de escuchar a Pili, solamente atina a darle puntos en la competencia por la nueva habitación. No hay consecuencias inmediatas, no hay indignación, rabia ni justicia.

Todo explota en las últimas páginas de la novela: se revela que Héctor y Maribel efectivamente tuvieron una relación extramarital, ella admite que pensaba dejar pasar el abuso de Xavier hacia Pili con tal de seguir en secreto su relación con Héctor y, lo más interesante en tanto que respeta el espíritu ambiguo de la novela, es que Xavier se sorprende y niega totalmente la declaración de abuso de Pili. Ella, pasmada ante toda la situación, no puede decir nada, la mudez también la ataca. En cualquier caso, más allá de los hechos, lo evidente es la violencia normalizada y la podredumbre solapada en este núcleo familiar y en la comunidad en general. Por supuesto, no tenemos razones para dudar de la acusación de Pili hacia su padre, incluso poseemos elementos suficientes para asegurar su culpabilidad. Pero Coss no cede a la idea de que el horror se esconde detrás del padre abusador, también tenemos a una madre alcohólica, hipócrita, manipuladora y solapadora imposible de justificar y unas hermanas que, a pesar de vivir ese infierno, están dispuestas a para una encima de la otra con tal de obtener lo que quieren. Estas lagunas de información, la predominación de las mentiras y el ocultamiento se subraya cuando llega la policía para arrestar a Xavier. En ese momento, Maribel y Pili lo acusan de haberlas agredido físicamente, algo que en realidad no sucedió.

Ya se había señalado la terrible naturaleza de la convivencia intrafamiliar aquí plasmada. Pero habría que poner especial atención al lazo entre las hermanas. No hay sororidad entre ellas, tampoco compasión o empatía. Cada una atraviesa su infierno como mejor puede. Se llaman “piruja” una a la otra, se maldicen con la mirada, se detestan sin disimulo. Se ha hecho notar antes que, en la novela familiar contemporánea, las experiencias del dolor, la miseria emocional y el abandono no se comparten con nadie. El infierno es individual, aun a pesar de llevar la misma sangre y compartir un mismo techo. Los hermanos de *El nervio principal* siempre vivieron separados por un abismo, en *El cuerpo en que nació* apenas y se dirigen palabra. Incluso si pensamos en otras novelas que forman parte del bloque de la narrativa familiar contemporánea como *Casas vacías*, *Ceniza*

en la boca, *Arde Josefina* y *Entre los rotos*, la muerte y el suicidio impiden que las relaciones de hermandad sean duraderas. La vida es tan terrible en estas historias que apenas resulta soportable, es la individualidad lo que sobrelleva la existencia; no hay espacio para formar parte de algo más grande, ni siquiera cuando se viven las mismas circunstancias.

6.

Otro punto relevante de la novela es la precisión geográfica con que Nora Coss traza el devenir de Sabinas. Conocemos su avenida principal, la localización de la parroquia, las calles aledañas a la casa de los Méndez Arreola. Sería posible, de ser necesario, dibujar un mapa de este espacio, tal como sucede con *El nervio principal* y la colonia Educación. Esto es más que una simple coincidencia; obedece, más precisamente, al aferramiento espacial de estos niños/adolescentes, quienes necesitan asirse de algo concreto, pues su hogar está cayéndose a pedazos; la familia se desmorona, su vida se disuelve en medio de atrocidades, soledad y furia. Las calles, los parques y los edificios identificables son elementos que ayudan a sostener su mundo, asideros mentales que proporcionan coherencia al caos que los rodea. Nettel, Saldaña París y Coss utilizan este recurso; saben que, durante la infancia y adolescencia, la identificación espacial se conserva con fuego en la memoria, proporciona identidad, familiaridad, seguridad. Tres cosas que urgen a estos personajes.

Habría que observar bien los matices de dichos retratos espaciales: tanto Nettel como Saldaña París se mueven en la metrópoli y hablan más de las confrontaciones político-ideológicas que definen las relaciones conyugales de la clase media ciudadana, con todo y la desquiciada dinámica familiar basada en el hartazgo. Pero Coss, al moverse en un espacio citadino, sí, pero cimentado en la convivencia comunal, atiende mucho más a los destellos del conservadurismo y el espíritu católico que determinan la vida diaria, algo que no tiene cabida en la metrópoli capitalina. En Sabinas no hay lugar para los desacuerdos político-ideológicos que presenciamos en *El cuerpo en que nació* y *El nervio principal*. En *Nubecita* encontramos hipocresía, clasismo y moralidad falsa directamente ligados con el espíritu religioso generalizado. En este sentido, la novela familiar contemporánea es también un lienzo que dibuja la conducta específica de ciertas formas de vida geográficamente determinadas, como lo vimos desde sus más remotos inicios con *El Bordo* de Galindo.

5. La crisis del tiempo: pasado revisitado, presente alargado y futuro clausurado

Es mentira que el tiempo pasa.
El tiempo se atora. Hay un
cuerpo inerte aquí, atrancado
entre los goznes y pernos del
tiempo (...)

Cristina Rivera Garza,
El invencible verano de Liliana

I. Miradas al pasado: La ruta de la descomposición familiar en *Desierto sonoro*

Para comprender el núcleo familiar dispuesto en *Desierto sonoro* es preciso abordarlo en dos sentidos: primero, desde la perspectiva adulta, involucrada con un proceso de separación y decadencia matrimonial, de incertidumbre de cara al futuro; segundo, desde el punto de vista infantil, retomando la construcción del lenguaje –ya analizada previamente– con que esas voces entienden el mundo familiar a punto de resquebrajarse. Por otra parte, es importante explorar con puntualidad las aristas de la narrativa de Luiselli –específicamente en *Los ingravidos* y *Los niños perdidos*– dado que la construcción de los personajes femeninos, el rol de la maternidad y la articulación de procesos de ordenamiento son elementos que se comunican intratextualmente. Ciertamente, en *Desierto sonoro*, al lado de *El nervio principal*, se manifiesta una preocupación relevante para nuestra contemporaneidad: el futuro como señal de desintegración y rompimiento –en lo individual y colectivo–. Encima, el presente –el viaje, el traslado de nuestra existencia en este momento del ahora– luce como una oportunidad inaplazable para dejar constancia de nuestro dolor ante el gris porvenir; confesar la fatiga de vivir acosados por un pasado ya muy lejano en que éramos diferentes. *Desierto sonoro* es, pues, la enunciación precisa del compromiso intelectual de Valeria Luiselli respecto al fenómeno migratorio y la decadencia de la institución matrimonial con la que define su búsqueda por materializar el presente.

1.

Entonces, para puntualizar las preocupaciones que construyen el universo de lo familiar en *Desierto sonoro* de inicio me parece pertinente referirme a *Los ingravidos*, primera novela de Luiselli, articulada a partir de la experiencia de una mujer casada y con dos hijos que, desde el presente, rememora su pasado inhabitado, rutinario y solitario. Me detengo un

poco para ahondar en el aspecto de lo inhabitado, como ya había adelantado en el capítulo previo. Cuando esta mujer vivía como soltera en su departamento, percibía una ausencia, un hueco en su vida y en su espacio vital que ella pretendía llenar con libros y plantas, estas últimas la hacían sentir que “el mundo requería de cuidado e incluso de ternura”¹⁶⁶, como si fuera una premonición de su futura maternidad. Esto es relevante porque la maternidad es un motor irrenunciable en la narrativa de Luiselli. Esa necesidad de llenar huecos a causa de la sensación de lo deshabitado implica a su vez una extraordinaria urgencia de orden, de enmendar el caos del vacío mediante el acto, por ejemplo, de organizar librerías y llenar cajas que demuestren la apropiación del espacio y que conduzca a la inteligibilidad de la vida y el presente, algo que ya explicaré más adelante a partir de *Desierto sonoro*. En cualquier caso, esta acción de llenar la ausencia y contrarrestar el vacío, de buscar orden en lo espacial es para Luiselli una especie de “malformación del alma humana”¹⁶⁷ que le otorga cierta calma, un remanso existencial que, con la escritura como instrumento, se opone al caos de la vida ordinaria. Es decir, la escritura parece ser una expresión más de esta necesidad de orden y organización, de llenar la ausencia, los vacíos. Para los personajes de Luiselli, escribir es la mejor vía de escape o, mejor dicho, el camino de salida que deja atrás el caos que conforman la soledad, la tristeza, los fracasos profesionales, el fenómeno migratorio, etcétera.

La condición inhabitada, o “afantasmamiento”, como le gusta nombrarlo a este personaje de *Los ingravidos*, se da en dos niveles: primero en el pasado, cuando su oficio de traductora para una editorial independiente la vuelve solitaria y la encadena a una rutina. El departamento que ella habita es invadido por presencias físicas –amigas, uno que otro amante– que cada vez la molestan más, aunque haya lazos afectivos y sexuales en común. Se siente desplazada en su propio espacio. El segundo nivel tiene que ver con el presente y su relación matrimonial desgastada. Ella comienza a sentirse habitada por otra vida que no es la suya: podríamos pensar en primer término que se trata de Gilberto Owen, el poeta en torno al que gira su trabajo editorial, pero también podríamos asumir que se trata de sus propios hijos, quienes demandan de ella una nueva forma de vida personal y matrimonial que no está muy segura de poder proporcionar. Tal afantasmamiento, este pliegue de lo inhabitado, funciona como la representación de su incomodidad dentro de su propio núcleo

¹⁶⁶ Valeria Luiselli, *Los ingravidos*, p. 22.

¹⁶⁷ *Ibid.*, *Papeles falsos*, p. 83.

familiar; es una muestra de su renuncia a la estabilidad emocional. Sin embargo, esta mujer acepta que sus hijos son el único elemento que sostiene la relación con su esposo y, por cierto, llenan de significado aquel vacío cerniéndose sobre su mundo: “nos queremos en ellos, a través de ellos. Como si tras su llegada el espacio vacío que nos juntaba y separaba, se hubiera llenado de algo [...] que ahora resultaba indispensable para justificarnos”¹⁶⁸.

Como ya dije, en esta novela lo deshabitado se contrapone a la necesidad de orden, de pertenencia, de planeación. Para esta mujer, la humanidad se divide en dos grupos: entre quienes *diseñan* su vida y quienes solamente la *viven*. Ella se asume en el segundo grupo. ¿Su maternidad es realmente deseada, entonces? ¿Su trabajo intelectual y su vida familiar no son, no pueden ser, parte de su diseño, sino un mero “dejarse ir”? Quizás esto revela una postura ética de Luiselli que tiene que ver con un síntoma generacional: la falta de planeación del futuro y la ausencia de estabilidad¹⁶⁹, el renunciamiento a *diseñar* la vida. Pareciera que lo único que esta mujer puede hacer —lo único que quiere, al menos— es *vivir* e improvisar sobre la marcha dado que el futuro es ininteligible. Y esa característica es compartida con la narradora de *Desierto sonoro*, por ello esta última recurre al trabajo archivístico como vía de orden y conocimiento. Llegaré a eso más adelante.

Volviendo a la mujer de *Los ingravidos*, en el presente, su esposo guionista —que tiene un estrecho vínculo con el esposo de *Desierto sonoro*— guarda bajo llave los pocos poemas que escribe, fuera del alcance de su esposa. Hay secrecía en esta pareja, una intimidad que no se comparte. Ella, por otra parte, recurre a la escritura y la ficción para ¿rememorar, reconstruir? una vida pasada, una que acaso nunca tuvo. Es interesante que esta escritura íntima sea leída a hurtadillas por el esposo, quien no cesa de recriminarle todas aquellas cosas que él mismo no está seguro de que hayan ocurrido. La escritura confesional aquí es problemática porque sí hay un lector explícito cuestionando, incluso, la frontera entre la verdad y la ficción. Como ya veremos, ese espacio íntimo y retrospectivo construido por el narrador de la novela de Saldaña París desde la escritura y la confesión aquí no existe, porque allá no hay interlocutor ni algún agente diegético que reaccione a la narración. Aquí ocurre lo contrario: la escritura es cuestionada por un *otro*. No obstante,

¹⁶⁸ *Ibid.*, *Los ingravidos*, p. 38.

¹⁶⁹ Ambos son elementos que jugarán un papel importante en *Desierto sonoro*. Más adelante puntualizaré el rol que juegan en la narrativa de Luiselli. Por otro lado, esta actitud ante la vida se manifiesta en varias novelas del presente corpus.

todo se mantiene en un nivel intradiegético: ese *otro* es un desdoblamiento de su esposo. Ambos coexisten; tanto el que reacciona al texto como el que es dibujado ficcionalmente por la mujer en su narración. La ambigüedad de los elementos autorreferenciales, en cualquier caso, solamente subrayan la capacidad artificiosa de Luiselli en ese rubro.

Esa intimidad celosa por parte del esposo se repite poderosamente en *Desierto sonoro*. Ahí, el marido no esconde su escritura, pero sí su pasado sentimental; mejor dicho, lo omite. Su segunda esposa no sabe qué fue de la madre biológica del hijo de este hombre. Hay un silencio incómodo pero irrompible sostenido por ambos respecto a su pasado amoroso, respecto al origen de los respectivos hijos. La secrecía, pues, forma parte indiscutible de las raíces de su relación amorosa y responsable, acaso, de la posterior escisión de su núcleo. Es un rasgo, en todo caso, de las relaciones conyugales presentes en la narrativa luiselliana.

2.

En segundo lugar está el ensayo *Los niños perdidos*, un texto que se mueve dentro de las reflexiones sobre la traducción y su vínculo con el fenómeno migratorio, donde la experiencia no solo se transmite por vía del lenguaje, sino que también implica la reescritura de toda una vida desde una cultura estadounidense que no puede asimilar el horror de la realidad centroamericana y el viaje fronterizo.

Hay una imagen relevante que atraviesa *Desierto sonoro* y *Los niños perdidos* como seña distintiva de las preocupaciones literarias de Luiselli. La imagen es la siguiente: una mujer –quien, por supuesto es la voz que narra la historia– observando un mapa en el asiento del copiloto mientras voltea constantemente al asiento trasero para mirar a su hija pequeña –hijos, en el caso de *Desierto sonoro*–. ¿Pero cuál es la implicación de dicha imagen? Primero es importante señalar que, en ambas obras, la imagen se repite prácticamente palabra por palabra. Este fragmento pertenece a *Los niños perdidos*:

Volteo a ver a nuestra hija que duerme en el asiento trasero del coche. Respira y ronca con la boca abierta al sol [...] los cachetes colorados y perlas de sudor en la frente [...] Cada tanto me volteo a verla desde el asiento del copiloto, y luego vuelvo a estudiar el mapa -un mapa demasiado grande para ser desplegado en su totalidad. Detrás del volante, mi marido se ajusta los lentes y se seca el sudor con el dorso de la mano¹⁷⁰.

Este fragmento es de *Desierto sonoro*:

¹⁷⁰ Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, p. 16.

Bocas abiertas al sol, duermen. Niño y niña: frentes perladas de sudor, cachetes colorados [...] Desde el asiento del copiloto me volteo para mirarlos cada tanto, y luego sigo estudiando el mapa [...] Mi marido, al volante, se ajusta el sombrero y se seca la frente con el dorso de la mano¹⁷¹.

La diferencia obvia es que, en el primer fragmento, se habla de una niña, la hija de Luiselli. A diferencia del segundo, donde nos hallamos ante un par de niños –ella y él–. Fuera de eso, la construcción es idéntica, comenzando por el gesto del esposo, que es el conductor, y la acción de la madre al voltear hacia atrás con el mapa en la mano. Me parece muy importante la acotación de ese mapa en el primer fragmento: “un mapa demasiado grande” que deja entrever la forma en que el viaje familiar comienza a desbordar la experiencia de vida afectiva en su conjunto. Esto se subraya en el siguiente fragmento, ahora en *Desierto sonoro*:

En el coche [...] somos cuatro puntos inconexos: cada uno en su asiento, lidiando en silencio con los cambios de humor [...]: juntos viajamos solos [...] Y cuando aparto la vista del mapa, volteo a ver a los niños o veo la línea larga y recta de la carretera frente a nosotros, futuro incierto.

Así, ese mapa no solo es la guía del viaje; también representa la urgencia de hallar un instrumento que cohesionese este núcleo familiar fracturado perseguido, además, por la incertidumbre, por el desconocimiento del futuro. El mapa es un asidero para la mujer: ella no puede evitar vincular la observación del mapa con la acción simultánea de mirar a sus hijos. Por mi parte, también asocio esta imagen con un sentimiento arraigado en la obra de Luiselli: la nostalgia. Existe un tono nostálgico en su obra que configura una escritura basada en un legítimo interés por el tiempo pasado de sus personajes orbitando alrededor de la función materna. Tanto en *Los ingravidos* como en *Desierto sonoro* estamos ante mujeres que sufren una condición de inestabilidad en el presente y que extrañan irremediablemente el pasado; un tiempo en que eran distintas, cuando las cosas eran mejores, o por lo menos no marchaban tan mal. Resulta muy interesante, entonces, pensar que el acto de mirar hacia atrás funciona como símil de *hacer memoria*, de recordar. De esta forma, dicha acción simbólica revela un estado intrínsecamente presentista dentro de la novela si asumimos que el “tiempo del recuerdo es el presente”¹⁷². Luiselli manifiesta aquí su experiencia como sujeto contemporáneo: un núcleo familiar cuyo futuro implica su ineludible desintegración. Mientras, en la totalidad de su presente –el viaje–, el núcleo sufre

¹⁷¹ *Ibid.*, *Desierto sonoro*, p. 13.

¹⁷² María Inés Mudrovic y Nora Rabotnikof, “Introducción”, *En busca del pasado perdido*, p. 17.

un evidente estancamiento encarnado en la inmensidad del desierto que atraviesan. La confesión, pues, el acto de presentar esta experiencia a *otro* –por encima de sí mismos– mediante la conformación de un archivo de fotografías, grabaciones y anotaciones es indispensable para lidiar con la adversidad propia de la contemporaneidad mediante la materialización, la tangibilidad.

Aquí me detengo un poco para retomar la noción de archivo en *Desierto sonoro* y su vinculación con la experiencia del presente. Interesantes e iluminadoras lecturas se han hecho sobre esta obra a partir de su materia compositiva: el archivo como soporte y objeto de la narración. Estimulante resulta también la aproximación a la naturaleza multimodal de la novela en tanto que incluye distintos recursos semióticos –como las transcripciones de grabaciones de audio y aquellas fotografías dispuestas al final del libro como contrapunto cronológico de la narración– y explora las relaciones establecidas entre esos elementos visuales con los textuales. Ya sabemos, en ese sentido, la complejidad narrativa que propone esta relación en *Desierto sonoro*; personajes que documentan, en el interior de la novela, la realidad –una realidad extradiegética– a partir de diversas modalidades de registro y documentales. El archivo es una de ellas. Lo relevante aquí es el compromiso y las convicciones que llevan a ambos padres a tomar este camino de documentación. Sabemos que él desea rescatar la memoria de las poblaciones colonizadas –partiendo de su exterminio y desplazamiento– para contraponerla al paso destructivo del colonialismo en territorio estadounidense. Ella, por su parte, retoma la misma ambición temática del desplazamiento para rescatar las voces de aquellos niños migrantes encerrados y silenciados en su tránsito fronterizo por el gran aparato político norteamericano. De manera indirecta, ese mismo afán de registro y documentación los conduce –junto a sus hijos– a capturar la temperatura emocional y la cronología del viaje familiar mismo. Es precisamente ese afán, acaso compromiso con la realidad del presente, lo que me resulta tan relevante. Más allá de las aproximaciones a la multimodalidad o las poéticas del archivo que vinculan esta novela con la articulación de una memoria cultural –capaz de exponer posicionamientos políticos, identidades históricas, etcétera–, el aspecto más sugerente para mí es la labor archivística ejecutada intradiegeticamente y su contacto con la posibilidad de futuro.

Es decir, el ensamblaje de archivo al interior de la novela, especialmente el de *Pluma Ligera*, el niño, es una manera de preparar “un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final”¹⁷³ que contrarresta la densidad corrosiva del presente. La novela hace uso del archivo como una sugerente característica modal capaz de *narrativizar* el proceso de creación del archivo mismo –en otras palabras, crear una historia sobre archivos y documentación usando el mismísimo procedimiento archivístico como plataforma narrativa– y lo utiliza también para representar la semilla de un futuro –incluyendo huellas visuales y sonoras del desplazamiento, de la familia a punto de romperse; textos que refieren al proceso mismo de escisión y de viaje; elementos materiales que remiten al instante y sus sensaciones, todo como herramientas que dan inteligibilidad a la experiencia–. La elasticidad del presente se refleja aquí a partir de esta labor archivística: este presente de rompimiento se convertirá eventualmente en pasado cuando Memphis acceda a él en la posteridad. Pero ese futuro implica la irreversibilidad de la escisión misma. El futuro, en ese caso, solamente opera como visor de un vacío que nunca pudo evitarse.

Entonces, el archivo funciona como resguardo, en tanto repositorio de lo escindido y posible continuación emocional de lo inexistente, implica también una formulación que dialoga con el estado del presente y, considerando las condiciones de la familia de esta historia, intenta aterrizar la dispersión y el caos. Como ya se vio, este es un procedimiento de orden y lógica muy propio de la literatura luiselliana. Esta familia resquebrajándose con cada kilómetro recorrido se está afantasmando. “El insistente interés por el archivo, en este punto, se presenta como lucha contra la dispersión de los fragmentos de vida”¹⁷⁴. El rompimiento familiar, su proceso, es narrativizado y resguardado simultáneamente en un archivo que, a su vez, apela a una construcción de futuro posible al que Memphis, la niña, pueda acceder. Parecería, apunta Julieta Marina Vanney, que la novela pretende explorar las distintas manifestaciones de vacío al interior de la historia: el vacío creado por las voces perdidas y silenciadas de las comunidades migrantes, el vacío dejado por el desplazamiento y derrota de las poblaciones originarias como lo demuestra la historia de Gerónimo, el

¹⁷³ Anna María Guasch citada por Armando Velázquez Soto, “Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli”, p. 151.

¹⁷⁴ Julieta Marina Vanney, “Los silencios del archivo. Notas sobre *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, p. 121.

vacío emocional que emerge en cada integrante de esta familia después de notar que la separación ya es inevitable. Así, *Desierto sonoro* pretende “dar lugar a un artificio que articule experiencia y testimonio y que, de algún modo, hable de ese vacío”¹⁷⁵ que, a fin de cuentas, se resume en uno solo: el vacío del presente, mismo que es articulado desde la confrontación de la Historia, del desplazamiento, del rompimiento de los vínculos afectivos. Un vacío que Luiselli se ha ocupado de explorar previamente en *Los ingrátidos*.

Entonces, el archivo es un instrumento de orden que “señala algo que ya no está y que no puede reponerse por ningún medio, es decir, que delimita una figura fantasmal”¹⁷⁶. Hay una oposición muy luiselliana entre el vacío, el afantasmamiento, y los procedimientos de tanto de ordenamiento como documentación que pretenden vencer ese vacío emocional, esa sensación de derrota y atoramiento. *Desierto sonoro* vislumbra un presente caótico e irreversible y simultáneamente pretende alcanzar un futuro que sirva solamente para hacer comprensible de los fenómenos del derrumbamiento. De ahí la importancia de la materialidad en Luiselli: el mapa que otorga seguridad a las mujeres en su tránsito y el archivo como un acervo del ahora.

Ahora bien, en el caso de *Los niños perdidos* vemos igualmente un sentimiento de estanco y derrota ante un futuro gris. Ello se vincula con el voraz sistema estadounidense en términos de políticas migratorias que mantiene a Luiselli en un profundo desasosiego ante la aparente insuficiencia de su trabajo como traductora y es su hija quien mantiene vivo su deseo de proseguir con la labor de traducción. Aquí cabría destacar, otra vez, la imagen de la mujer mirando por el retrovisor. El hecho de que ambas mujeres volteen hacia atrás hace pensar en un intento de encontrarse consigo mismas, converger sus miradas, en medio de la inestabilidad que viven. El mapa que llevan en la mano y revisan con insistencia, así como el archivo creado por y para *Desierto sonoro* son el indicador de una ausencia de certidumbre que las acosa, ya sea por el inminente resquebrajamiento del matrimonio en el caso de *Desierto sonoro*; o por el profundo desasosiego de la condición migrante contemporánea como en *Los niños perdidos*. Aunque esta última obra sea un ensayo y no un producto de ficción se puede percibir claramente que las preocupaciones son tan legítimas y relevantes para Luiselli que es capaz de tratarlas en terrenos distintos, dentro y

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

fuera de la ficción. Incluso el propio ensayo podría asumirse como una huella material-intelectual de un presente adverso.

Dicho lo anterior, me detengo para anotar que la mujer de *Desierto sonoro*, como señala su hijo, tenía una “superstición rara”: nunca sentarse en los asientos que miran hacia la parte trasera de los trenes porque “pensaba que mirar hacia atrás en los trenes era de mala suerte”¹⁷⁷. Esto subraya el cambio que ella misma sufre en términos de estabilidad; si bien al inicio de su historia familiar no siente ningún impulso de mirar hacia atrás, particularmente en los trenes, ya no puede evitar hacerlo en el momento de este viaje –cuando claramente la incertidumbre, la soledad y el desamor han superado a su propia superstición–. Este acto es, paradójicamente, una especie de amuleto que le da certeza en el presente, cierta seguridad de que su familia todavía existe, aunque sea momentáneamente.

Ahora, volviendo al tema de la nostalgia, Luiselli también la ha abordado en su obra ensayística, en donde escribe que la nostalgia también es el momento en que “el recuerdo de lo que fue es eclipsado por la presencia abrumadora de lo que es”¹⁷⁸. Por lo tanto, la presencia aplastante del presente conduce invariablemente al uso de un mapa que marque la dirección a seguir en medio del caos. El acto de mirar hacia atrás no solo es reflejo de la nostalgia –en tanto añoranza del pasado–, sino que, concretamente en el caso del espejo retrovisor, implica también un asidero, un medio para hallar en él otra mirada, una infantil, que legitima el lugar ocupado por estas mujeres en el mundo desde su propia maternidad. Cuando el presente resulta insoportable en su complejidad, cuando se hallan perdidas frente a un mapa demasiado grande, ellas miran hacia atrás y se reflejan en los ojos de sus hijas, de sus hijos, y es ahí donde encuentran momentáneamente cierta estabilidad cimentada en la forma en que se han conducido como madres en medio de sus crisis matrimoniales, en el centro de una sociedad con problemas ineludibles –como la migración– que rompen los núcleos familiares. Esta necesidad de las mujeres de aproximarse retrospectivamente a la realidad parece ser, en palabras de Luiselli, “la única forma de encontrar la claridad” dentro de la historia que nos es contada. Es, a su manera, un procedimiento de ordenamiento del mundo.

Hay también en *Desierto sonoro* una idea de acumulación de objetos como sinónimo de ser –tal y como se nota en el archivo–, de habitar, de pertenecer que se vincula

¹⁷⁷ Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, p. 348.

¹⁷⁸ *Ibid.*, *Papeles falsos*, p. 52.

irremediamente a la experiencia de la narradora con la temporalidad. Los libros y las plantas son los elementos que mejor revelan este proceso de apropiación del espacio, de construcción del entorno doméstico a partir del orden. Son los libros y su acomodo en la estantería lo que comprueba la habilitación del espacio: “Nunca está del todo claro qué convierte un espacio en un hogar, o un proyecto de vida en una vida. Pero un día, nuestros libros ya no cupieron en los estantes”¹⁷⁹. En *Los ingravidos*, como ya se vio, sucede algo semejante: el espacio de esta mujer –cuando era soltera– se llena de plantas y libros, lo que certifica su apropiación, la condición de hogar como su espacio personal ordenado. Pero esa apropiación es finita y abre paso a la incertidumbre del porvenir. Hay elementos que, llegado un punto, hacen sentir a estas mujeres que ya no habitan ahí, que ese espacio dejó de ser suyo. En *Desierto sonoro*, la mujer presencia una invasión de hormigas en su cocina, que no es otra cosa que una metáfora sobre la intromisión de elementos externos a su matrimonio –la incertidumbre, el desamor, la desconfianza, el trabajo–. Elementos que van “colonizando las venas invisibles del departamento”¹⁸⁰. Al igual que sucede con la mujer de *Los ingravidos*, el fracaso de su relación conyugal hace que también comience a sentirse aislada, ajena, desplazada del espacio doméstico construido por ella misma. Como una manera de contrarrestar esa desapropiación del espacio y de su vida, la mujer y el niño de *Desierto sonoro* se empeñan en aprehender los momentos más importantes de su viaje mediante fotografías. Estas otorgan materialidad a su familia y a la niñez: sirven para asir tangiblemente una vida que se está disolviendo imparablemente. Construyen, pues, una confesión para *otro*, pero sobre todo para sí mismos. La imagen de la mujer que observa el mapa para poder hallarse en este caos familiar toma relevancia, sobre todo cuando la entendemos a la luz de un futuro ausente. Como sea, esta mujer admite que su condición de documentalista –y, añadiría, de archivista– tiene que ver con “coleccionar el presente para la posteridad”¹⁸¹. ¿Pero qué sentido adquiere esa posteridad, considerando la crisis familiar/existencial que atraviesa? La manía documental de esta mujer la lleva a catalogar, archivar, enlistar y almacenar las materialidades que refieran o reproduzcan sus experiencias familiares, tales como las fotografías, una afición adquirida posteriormente también por el niño como una manera de ayudar a que su hermana pequeña conozca, en el

¹⁷⁹ Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, p. 24.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 131.

futuro, la historia detrás de ese viaje. Pero, aunque esta acumulación la ayude a la mujer y al niño a construir su espacio y afianzar la corporalidad de su núcleo familiar, ella no puede evitar cuestionar la posteridad que les espera:

El presente se ha vuelto demasiado abrumador y por tanto se nos ha hecho imposible imaginar un futuro. Y sin futuro, el tiempo se percibe nada más como una acumulación (...) de meses, días, desastres naturales, series de televisión, atentados terroristas, divorcios, migraciones masivas¹⁸².

Aquella manía documental y archivadora obedece a ese tiempo estancado al que refiere la cita anterior. Estamos frente a una puesta en escena del presentismo en términos literarios. Su obsesión acumulativa se conecta con la urgencia de llevar cajas y archivos sobre las experiencias que recolecta en el viaje, encapsulando así, digamos, el presente; también es consecuencia del malestar que la estrangula por saber el futuro fatal de su matrimonio y por desconocer el destino del vínculo filial entre sus hijos si se llegaran a separar. De ahí la urgencia de mirar hacia atrás constantemente mientras observa el mapa. Es, a fin de cuentas, un acto de vigilancia hacia sus hijos acompañado de una repetitiva pregunta en la que se asoma, de nuevo, el afantasmamiento: “¿Qué haríamos si uno de nosotros desapareciera de pronto?”.

El hermanastro es quien decide enfrentar la posteridad adversa y encarar el afantasmamiento, el vacío que se abre frente a su mirada utilizando la grabadora de la madre para dejar un testimonio tangible del viaje que ambos niños vivieron. Los recursos sonoros que tanto obsesionan a sus padres son los mismos que a él le permiten comunicarse diacrónicamente con su hermanastra. Es conveniente notar que el niño está perfectamente consciente de que el fin de su aventura trae consigo también el término de su familia; sabe la inevitable partida de su madre y hermana a la mañana siguiente. La separación es inevitable. Además, se muestra comprensivo ante las razones del rompimiento entre sus padres y confiesa: “al final fue imposible para ellos. No porque no se quisieran, sino porque sus planes eran demasiado distintos [...] Ninguno quería renunciar a lo que era”¹⁸³. El niño, entonces, asume esta separación como una consecuencia perfectamente natural dado el curso de las cosas dentro de su familia. Esto es relevante porque esa resignación y comprensión se oponen al trauma de la niña de *El cuerpo en que nació*, quien no toma, en

¹⁸² *Loc. cit.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 421.

principio, demasiado bien el divorcio de sus padres y que incluso ve afectado su desarrollo personal por dicha causa.

Así, este niño abraza el divorcio de la mejor manera posible, absorbiendo lo mejor de ambos padres y construyendo una confesión sonora que después cederá a su hermana cual mapa simbólico que guiará sus recuerdos en el futuro. Entiende también que la perspectiva infantil de su hermana pequeña puede ser parcial y, por lo tanto, decide articular esta confesión a partir de la visión infantil que posee, pero también siendo empático con la posición de cada uno de sus padres, para que, de esa manera, su hermana tenga acceso por lo menos a “dos versiones de todo” y se acerque a los hechos desde diferentes caminos. Ante la disolución de su familia, este niño enuncia todo desde su perspectiva infantil sin dejar de asumir la legitimidad de las decisiones tomadas por sus padres. Esto es algo que, por ejemplo, nunca pudo hacer el niño de *El nervio principal*, quien jamás puede entender la ausencia ni controlar el resentimiento que el mundo adulto genera en su vida. Esto subraya la importancia del lenguaje infantil dentro de la obra de Luiselli, pues la confesión sonora del niño es la que pone el punto final a la historia, es lo que justifica las acciones de los adultos y es el medio con el que los personajes se enfrentarán a ese futuro incierto planteado desde el comienzo.

Es importante señalar también la forma en que Luiselli cierra el libro, oponiendo dolorosamente los dos sentidos del significante “niños perdidos”. Las hermanas centroamericanas que estaban perdidas en el desierto son halladas demasiado tarde, sin vida. Un hecho que, por lo demás, no es nada raro en términos del fenómeno migratorio. Tal circunstancia contrasta totalmente con la de los otros niños perdidos, quienes son hallados a tiempo por sus propios padres, sanos y salvos en un acto simbólico de *perderse para volver a encontrarse*. En ambos casos, el núcleo familiar se rompe a partir de entonces. Las hermanas centroamericanas mueren y diluyen el círculo familiar que integraban junto con su madre.

Así, la familia de *Desierto sonoro* se escinde después de hallar a los niños; el rompimiento no puede evitarse, es parte fundamental de este viaje y es el motor de las acciones de todos los personajes. La separación familiar, sin embargo, no se concreta entre resentimientos e impulsos; sucede en la resignación y la inevitabilidad. Al ser enunciada, en parte, desde una perspectiva y un lenguaje infantiles, la separación adquiere un carácter

mucho menos hostil que en otras historias, aunque no por eso deja de ser contundente. Luiselli, entonces, facilita en *Desierto sonoro*, por un lado, la convergencia de un futuro inevitablemente oscuro, el atolladero de nuestro presente como instancia propicia para la confesión de nuestras adversidades. Y por otra parte, la mirada lúcida a la inoperancia del matrimonio y la familia resulta una estrategia para lidiar con el desencanto de toda una vida frente a un futuro hermético bajo el que el *nosotros* parece sobrar completamente. Luiselli manifiesta, en toda regla, una perspectiva contemporánea como ya la hemos definido en los capítulos precedentes.

II. Estancamiento como la derrota del presente: desapariciones y ausencias

a) *Casas vacías*

1.

La novela de Brenda Navarro revela los indomables sentimientos generados por una desaparición al interior de cualquier familia. Existen muchas formas de entender las desapariciones y distintas maneras de asumir el destino de los desaparecidos pero en cualquier caso, la ausencia deja un hueco en el tiempo y el espacio imposible de afrontar. *Casas vacías* es, pues, una mirada muy precisa a un microcosmos femenino de extraordinaria complejidad que desnuda el atolladero existencial de sus personajes. Es remarcable esa necesidad de confesar miedos y arrepentimientos a partir de las heridas abiertas por el trauma como eje rector de la novela. Aquí, más que en *Desierto sonoro*, se nota una atmósfera de total desamparo, de desgaste emocional vinculado con la problemática experiencia de ambas mujeres en su presente.

¿Cómo llamarse *familia* si un miembro ha sido usurpado del núcleo? La desaparición, en este sentido, ocupa un lugar relevante porque se liga con el vacío y la eterna ausencia; la pesadez de los desaparecidos. El terrible e injusto reclamo que la primera mujer lanza a Nagore –“¿Por qué no desapareciste tú?”– subraya ese *no sentirse* madre, a pesar de que Nagore viene de un entorno familiar de extrema violencia, pues vio a su madre, Amara, ser asesinada por su padre. Amara, por cierto, se configura también a partir de su ausencia: su encumbramiento familiar llega por vía de su asesinato, ahora es

“tan buena, tan tierna, tan la mejor madre”¹⁸⁴ precisamente porque ya no está, porque lo que queda es su recuerdo immaculado. Por otro lado, la desaparición de Daniel puntualiza el fracaso de ambos padres y su falta de atención, su poca disposición de enfrentar el autismo de su hijo; la infidelidad de ella, la desatención de él¹⁸⁵.

Por otra parte, podríamos decir que la segunda mujer se define por sus carencias: no tiene hijos propios, no mantiene una relación estable –ni mucho menos sana– con su pareja, el dinero que gana se le escurre entre las manos. Rafael nunca está a su lado, al menos no cuando más lo necesita y, cuando aparece, es para violentarla. Carece, también, del sentido común que la detenga antes de cometer el robo de Daniel. No tiene la fuerza de voluntad para hacer lo correcto: devolver al niño y alejarse de Rafael.

Por eso, desde la perspectiva de clase de la segunda mujer, el futuro no tiene mucho sentido incluso si se poseen los estudios y la preparación académica suficientes. Sus primas, a pesar de ser muy “leídas” y “estudiadas” no encontraron trabajo ni pudieron salir de la clase media-baja. Así, la maternidad y el matrimonio parece ser, también, el único objetivo alcanzable para vivir de manera razonable en este mundo: son un constructo de futuro que combate el presente atroz. Además, ella no acepta el aborto como un obstáculo para su deseo de convertirse en madre, incluso si ello implica robar a ese niño que la impresionó tanto. Así, en esta novela la idealización de la maternidad es nociva, equívoca e injustificable prácticamente desde cualquier punto de vista y subraya la postura de Brenda Navarro ante la forma en que la sociedad entiende el papel de la madre. La segunda mujer asume que su futuro cambiará ahora que tiene una familia definitiva con Daniel; evitará así el dolor del aborto reciente y eliminará la soledad de su horizonte inmediato. En ella, la idealización materna alcanza las peores consecuencias imaginables y acelera el derrumbamiento familiar.

En este punto, podríamos asegurar que los núcleos familiares de esta novela no consideran el rol de la paternidad y tampoco la presencialidad de los hijos. Estos dos elementos se configuran desde su ausencia y su distanciamiento físico-emocional respecto a la madre. Por un lado, vemos un núcleo familiar fracturado a partir de la desaparición. En el otro lado vemos un núcleo familiar retorcido: el niño no es propio, la violencia imposibilita

¹⁸⁴ Brenda Navarro, *Casas vacías*, p. 78.

¹⁸⁵ Fran no era precisamente un padre afectivo: “no era capaz de darle cariño a nuestro hijo, no habría que ser osado para saberlo, quizá por eso Nagore era la niña de sus ojos”, p. 129.

cualquier definición de lo afectivo y tampoco existe, concretamente, el *hogar*. Fran está presente físicamente pero no se comunica con su esposa, no demuestra dolor ni empatía por la pérdida de su hijo. Rafael se esfuma y se desmarca de todo lo que tenga que ver con la estabilidad familiar. Ambos hombres arrinconan a sus parejas, les arrebatan las opciones y con su desinterés e inexpresividad subrayan la soledad que tanto las acecha.

También habría que decir que la otra ausencia que inunda las páginas de *Casas vacías* es la de expectativas. ¿Qué espera la primera mujer de su propia maternidad una vez que entiende su poca disposición para criar a un hijo autista y a una sobrina política? Después de perder al niño en el parque ¿qué espera de sí misma y de la vida sino un inevitable atolladero existencial que le impide ver hacia adelante? La segunda mujer espera mucho de su pareja, de su trabajo y del niño que acaba de raptar, pero una vez se hace consciente de que su núcleo familiar es una mera ilusión, que no cuenta económica ni afectivamente con Rafael y que su maternidad autoimpuesta no cumple con sus expectativas ¿qué puede esperar de la vida? Ya no hay nada en el futuro para estas mujeres, están atrapadas en casas vacías de afecto, de experiencias gratas, de familia: “Mi futuro no existe, se lo llevó Daniel”¹⁸⁶. La ausencia de expectativas irrumpe con una violencia que las deja indefensas ante el mundo y las estanca en una no-progresión emocional y temporal.

2.

Me parece oportuno hacer un breve paréntesis para reflexionar sobre el procedimiento confesional que estructura esta novela porque en él se remarcan las experiencias individuales de estas mujeres respecto a su estancamiento en el presente y los sucesos traumáticos del pasado. Brenda Navarro se encarga de construir puntualmente una voz narrativa específica para cada mujer, lo que permite rastrear los elementos que construyen sus identidades y la forma en que cada una percibe su maternidad: como una tarea casi *imposible* de realizar, que consume la vida de la madre, y como un *deber* capaz de corregir un círculo genealógico de violencia y desamparo.

En términos de Luz Aurora Pimentel, estamos ante una focalización interna que varía entre la primera y la segunda mujer según el capítulo en cuestión. En la primera mujer percibimos una voz seria, a veces con un sutil tono de autocompasión solemne. El texto se presenta en párrafos, como si de apuntes segmentados en un diario se tratara, lo que resulta

¹⁸⁶ Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 31.

interesante puesto que se contrapone al carácter más bien conversacional, una especie de ritmo narrativo próxima a una charla casual, de la segunda mujer. Dichos párrafos se separan por espacios en blanco que, simbólicamente, podrían apelar al vacío emocional de esta mujer tras la desaparición de Daniel: el espacio entre párrafos como marca del vacío y la ausencia. Esa primera estructura es lo que permite a esta narradora elaborar juegos temporales que abarcan simultáneamente el periodo posterior a la desaparición, la etapa del embarazo y el momento en que Nagore y Daniel viven bajo el mismo techo. Por su parte, la segunda mujer tiene una voz con un sentido conversacional mucho más marcado –lenguaje coloquial y fluido que, no obstante, no puede desvincularse de su origen social, algo que también se nota en la segunda novela de Navarro, *Ceniza en la boca*, mediante una reconstrucción milimétrica del ritmo de la lengua hablada–. También es un tono confesional igual que la otra mujer, pero la distinción es también gráfica: aquí son párrafos continuos con sangrías que subrayan la fluidez ininterrumpida del discurso –muy cercana a un ritmo de una charla casual– y se contrapone a la fragmentación confesional –pausada y bien delimitada por espacios– de la primera mujer.

Es curioso que, considerando la prolijidad de la segunda mujer –ningún detalle es mínimo para su narración, se empeña en expresar claramente sus pensamientos e inquietudes; siempre pone en contexto al lector sobre su vida pasada y sus deseos para el futuro–, en cuanto la historia se aproxima al momento del rapto, ella misma prescinde de esa narración detallada y, en cambio, acelera el ritmo para contagiar al lector del frenesí del momento: “abrí la sombrilla roja y no sé cómo, ni con qué fuerza, ni con qué tipo de arrebato, pero cargué a Leonel y me fui rápido hacia la avenida”¹⁸⁷. Eso es todo; un impulso, un arrebato próximo a la locura, la lleva robar a Daniel. Luego lo renombrará como Leonel para afirmarlo irreversiblemente como suyo. Por la forma tan sucinta de contar esta acción, pareciera que ni ella misma recuerda muy bien lo sucedido, o no quiere pensar demasiado en ello. Esto se contrapone a las constantes preguntas y reclamos que la primera mujer se hace a partir de ese mismo momento. Ella, la primera mujer, manipula mentalmente los escenarios posibles antes de la tragedia, busca salidas, articula reclamos para su desatención. Si la primera mujer no puede salir de ese bucle porque el remordimiento se lo impide, la segunda mujer más bien lo ha sepultado completamente –ni

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 110.

siquiera muestra indicios de arrepentimiento— y sólo le importa el hecho de que Daniel ya es *su* familia.

Por otra parte, también hay un atisbo de reflexión sobre la articulación del discurso de la primera mujer –incluso sobre la escritura misma, si asumimos que su confesión es escrita– en función del trauma de la desaparición de un hijo. Dice: “Llegué a sentir respeto por las personas que son capaces de hablar y de contar sus emociones”¹⁸⁸. El hecho de que se niegue a expresar la marea de sentimientos que la asfixia le da un valor inesperado a esta confesión: es el producto de una lucha interior por escupir públicamente aquello que había mantenido sepultado en su interior, en la privacidad de su dolor. Esto difiere de la segunda mujer, quien es completamente honesta con Rafael y su madre, nunca oculta lo que piensa y lo que espera de los demás. En cualquier caso, en *Casas vacías* aparece de nuevo la urgencia confesional de desahogarse y enunciar el enojo, la tristeza; todo colabora en la justificación de la obra misma. La confesión personal se hace ineludible cuando se abordan los avatares de la familia y la revisión del pasado resulta ineludible a partir de su experiencia en el presente.

3.

Hay una postura política que subyace en *Casas vacías* y que confronta el complejo fenómeno de la desaparición y del feminicidio. Aunque esta última problemática no adquiere tanto peso como la desaparición, sí es evidente que Navarro pone atención a la ruptura de los vínculos emocionales y al trastorno de una vida a partir del asesinato. Y son esos factores los que llevan a Navarro a profundizar en las raíces sociales de la maternidad y la familia. Por un lado, la autora separa los “niveles” de desaparición: aquellos que fueron víctimas del crimen organizado o del brazo armado del Estado –un síntoma muy evidente de violencia propia de México– forman un nivel. Estos no pueden compararse con aquellos que son víctimas de un “descuido”, como sucede con la primera mujer. Por supuesto, el nivel de desaparición que esta novela retrata tiene un contraste muy relevante en relación con la figura materna. En el momento en el que la primera mujer se une a un grupo de madres que buscan a sus hijos e hijas desaparecidos nos queda claro que la maternidad es la condición más problemática en un núcleo donde hay desapariciones. Hay madres que enfrentan secuestradores, violadores, torturadores y un largo etcétera; es decir, a un aparato

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

de violencia y corrupción que rige todo el territorio mexicano. En estas madres se hacen legítimos el dolor y la tragedia surgidos tras la desaparición de sus hijos porque las vuelve combativas. Su lucha contra la tristeza es mucho más grande que ellas mismas y las conduce a combatir su propio presente. Pero la primera mujer se siente en desventaja ante esas maternidades. La desaparición de su hijo, según sus propias palabras, fue una negligencia, una distracción que culminó en la ausencia de un niño al que, de cualquier manera, nunca estuvo segura de poder darle todo de sí. Entonces, ella asume que tal desaparición no es un hecho trágico sino una consecuencia de su falta de criterio respecto a sus prioridades. Esto es muy relevante porque da cuenta del posicionamiento que esta mujer tiene frente a la maternidad. En tanto que se asume recipiente, portadora de vida y “fuente”, la culpa del autismo de Daniel es exclusivamente suya. Esta culpa es la que embarga toda su vida, desde el nacimiento del hijo hasta su desaparición. La responsabilidad materna, para ella, también es genética. Fran, su esposo, nunca pudo demostrar un enlace afectivo con Daniel porque nadie está preparado para lidiar con un hijo autista y ella cree ser la causa de esta circunstancia.

Así pues, la primera mujer se pregunta desde el inicio de la novela cómo debe pensarse a sí misma a partir de la desaparición de su hijo. Es decir, ¿cómo afrontar la maternidad, la naturaleza de un presente atorado en la ausencia, cuando se ha perdido a un hijo y se ha *fallado* en la misión materna? Esta pregunta, por cierto, se contrapone con el planteamiento central de *El nervio principal* y *Nubecita* en donde la maternidad se discute a partir de la ausencia –física o emocional– de las madres y no de los hijos. La reflexión viene de hijos que padecen, no a la inversa, como sucede aquí.

Entonces, la desaparición de un hijo por mera negligencia, por una distracción, palidece ante la desaparición trágica de muchos otros hijos que yacen bajo el yugo de la violencia y parece remarcar su falta de compromiso materno:

¿Qué pasó con tu hijo?, preguntó una, y yo, que sentía que mi descuido en el parque era una estupidez y una negligencia frente a ellas que enarbolaban sus historias como las más tristes, dije que no quería hablar (...) ¿Qué iba a decir yo? ¿Perdí a mi hijo autista por pensar en un hombre? Qué insignificante me sentí¹⁸⁹.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 125.

Este razonamiento hace que ella se sienta débil; ve su maternidad como un error, algo que jamás debió suceder: “Hay personas, como yo y como Fran, que deberíamos morir en cuanto se demuestra que no sabemos ser padres”¹⁹⁰. La historia de Daniel y de su propio rol de madre, entonces, no podía terminar de otra forma: estuvo destinada siempre al fracaso. En cualquier caso, no hay que perder de vista que para Navarro la maternidad *fallida* no le resta importancia al acto mismo de la desaparición. En un país donde se han descubierto más de cuatro mil fosas clandestinas durante un periodo de poco más de catorce años¹⁹¹, la desaparición –o su posibilidad latente– no puede desvincularse de la configuración contemporánea de la familia ni se separa del mismo acto de escritura. Aunque esta mujer se empeñe en contradecirlo, la desaparición es igual de terrible tanto si es por negligencia, por un acto delictivo o por un descuido. El final de la novela subraya que el desconocimiento y la incertidumbre sobre el paradero de aquellos que han sido arrebatados de sus familias siempre será insoportable. “Muerto es mejor que desaparecido”¹⁹² porque, aunque el dolor no se extingue, por lo menos da lugar a la certeza. La incertidumbre y la angustia, el *nonknowledge* de Theodore Martin, lastiman más que la ausencia porque da lugar a suposiciones terribles asociadas con el secuestro, el asesinato, la pornografía infantil y un nefasto etcétera.

Aunque hablaré de ello más adelante, me gustaría asentar en este punto que la configuración de *El nervio principal* marcha sobre la misma línea, aunque desde una perspectiva opuesta: es el hijo quien pierde a la madre y el resto de su vida se le escapa en tratar de entender cómo sobreponerse a esa ausencia. Son justamente esa angustia e incertidumbre que surgen posteriormente a la escisión del núcleo las que definirán la experiencia de los sujetos en su presente. El rompimiento familiar tiene consecuencias emocionales e incluso incide en la temporalidad sufrida por los personajes desde su contemporaneidad; es decir, desde la compleja relación entre presente y no-futuro. El par de mujeres en *Casas vacías* se orientan en el tiempo a través del dolor y el desencanto, elementos que engranan pasado y presente mediante el ardor vigente de las heridas y, al

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹¹ Maritza Pérez, “Segob reporta 77,171 personas desaparecidas en México al corte de septiembre de 2020”. Consultado en: <https://www.eleconomista.com.mx/politica/Segob-reporta-77171-personas-desaparecidas-en-Mexico-al-corte-de-septiembre-de-2020-20201007-0089.html>.

¹⁹² Brenda Navarro, *op. cit.*, p. 116.

mismo tiempo, les clausuran el futuro. En *Ceniza en la boca*, Brenda Navarro formula de manera sugerente este padecimiento de la siguiente manera: “La angustia de vivir te inmoviliza. Porque del pasado se sobrevive, pero del futuro qué, ¿qué haces sin futuro? [...] Está muy cabrón eso de vivir para el futuro porque ya te sientes inútil en el presente y miserable en el pasado”¹⁹³. Esta cita habría que leerla desde el contexto de la voz que la enuncia: una mujer cuyo hermano se ha suicidado, rompiendo así el frágil núcleo familiar conformado por madre, hijo e hija. Vivir es angustiante de cara a la imposibilidad del futuro y el estancamiento del presente, este último definido por la precariedad, la caducidad de las expectativas y la soledad. Todas las voces que narran la novela familiar contemporánea se atorán en una no-progresión abrumadora de días rebosantes de dolor y carencias –afectividad, certezas, consuelo, pasión. Su experiencia en términos de temporalidad es, a todas luces, traumática.

Retomando lo anterior, ciertamente el tono de autocompasión que expresa la primera mujer es lo que determina su posición como madre que *perdió* a su hijo. Hay que resaltar que la desaparición de Daniel la somete a un régimen de estancamiento temporal y existencial: “el mañana siempre es otro día y yo, sin embargo, vivía perpetuamente el mismo”¹⁹⁴. Entonces, igual a lo sucedido con la segunda mujer, estamos ante una maternidad ligada irrevocablemente a la imposibilidad de la alegría, de la normalidad. Sin embargo, es notable que Daniel desaparezca más de una vez. Cuando vive con la segunda mujer –y se convierte en Leonel– al final es raptado por la madre de la segunda mujer. Su destino a partir de ese momento es incierto tanto para ella como para el lector. La doble desaparición de este niño es una representación evidente de la terrible realidad de la población mexicana: aunque él cambie de madres y de nombre, su desaparición es inevitable. Lo ineludible, entonces, es la desaparición. Incluso desaparecen las figuras paternas que tendrían que rodear y proteger a este niño. Por un lado, la presencia de su padre biológico se desvanece progresivamente a los ojos de la primera mujer, quien observa impotente cómo Fran cada vez se olvida de su hijo en favor de Nagore; se desvincula de la obligación de mantener viva la comunicación con su esposa, de sobrellevar juntos la misma pena. Desaparece, pues, todo sentido afectivo relacionado con Fran y la memoria de Daniel. Por otro lado está Rafael, cuya intermitencia se acentúa cuando la mujer llega a casa con un

¹⁹³ Ibid., *Ceniza en la boca*, pp. 167-168.

¹⁹⁴ Ibid., *Casas vacías*, p. 19.

niño raptado. Rafael pretende escapar sutilmente intentando cruzar a Estados Unidos y cuando ese plan fracasa decide, de una forma cínica y tajante, esfumarse de las vidas de su novia y de ese niño ajeno. La desaparición, en este caso, también tiene que ver con una decisión egoísta que demuestra la falta de responsabilidad afectiva que puede anidar en el seno de cualquier familia. La crianza, además de imposible, luce como maldición.

Ahora bien, cabría preguntarse si las preocupaciones sobre la maternidad pueden constituirse como un fenómeno literario de nuestros días a partir de las constantes problematizaciones que conlleva respecto a la experiencia con la temporalidad. Considerando la obra de Luiselli y sumando las preocupaciones que plantea Navarro en su novela, podríamos pensar que la escritura alrededor de la maternidad se ha convertido en un fenómeno literario cada vez más importante para una misma generación de autoras. Ya mencioné el caso de Jazmina Barrera, quien hace del embarazo y la lactancia la materia prima de su libro *Linea nigra* (2020). Estas tres escritoras nacieron en la década de los ochenta; las primeras dos abordan la maternidad desde la ficción y la última lo hace desde lo ensayístico y la crónica. Ahora bien, el tema de la presente tesis no es propiamente la maternidad, pero es innegable que se trata de un elemento relevante dentro del panorama de las novelas que giran alrededor de la familia escindida y por eso considero pertinente abundar en él.

Retomo el caso de *Linea nigra* porque, en su condición de escritura testimonial, de crónica personal, Barrera afirma que, como madre, ella vive en un estado de alerta ante las necesidades de su bebé. La madre, como categoría abstracta, se mueve dentro de la inmediatez: “el instante se distiende, los días son tan largos que siento que han pasado años y no un mes desde que llegó [mi hijo]. Es un lugar sin tiempo, el lugar de las madres”¹⁹⁵. Esta última frase posee una carga simbólica indiscutible porque, como Luiselli y Navarro lo expresan en sus novelas, la maternidad se construye desde un estancamiento existencial que parece congelar a sus personajes en el tiempo.

La madre de *Desierto sonoro* no puede escapar del viaje que la lleva a la frontera y al rompimiento de su familia. Tampoco puede desentenderse de las necesidades inmediatas de los niños que viajan en el asiento trasero. Cuando ambos hermanastros huyen de sus padres, esta mujer se replantea su desempeño materno tal y como sucede en *Casas vacías*.

¹⁹⁵ Jazmina Barrera, *Linea nigra*, p. 134.

En ambas obras es la desaparición, el enorme vacío que deja la ausencia, lo que obliga a las mujeres a replantearse seriamente el sentido de su propia existencia como madres.

Por su parte, las dos madres de *Casas vacías* viven bajo el yugo de una cruel temporalidad que no les permite escapar de sí mismas. Una debe lidiar con el vacío que ha dejado su hijo desaparecido. Esa ausencia la mantiene atada a un presente eterno en el que solo puede esperar a que Daniel aparezca de nuevo. Al mismo tiempo, observa a su esposo olvidarse de la existencia de su hijo. Mientras, su matrimonio decae inevitablemente y su hijastra crece con una libertad que su hijo ya no tiene. La segunda mujer está anclada a su tortuoso deseo –que jamás será cumplido– de embarazarse y parir un hijo de su propia sangre, a la constante falta de cariño por parte de su pareja y de su madre. El niño que ha raptado no deja de llorar y de gritar, mientras ella se dedica rutinariamente a hornear pasteles para subsistir al tiempo que ve pasar inexorablemente su triste vida frente a sus ojos. En efecto, el lugar de todas estas madres es un lugar sin tiempo, pero también sin afecto, sin el atisbo de un provenir una vez que entienden lo irreversible del rompimiento familiar.

b) *El nervio principal*

1.

En la novela de Saldaña París se hace evidente, más que en cualquier otra de este corpus, el estancamiento tempo-existencial como resultado de la escisión familiar. Un hombre adulto yace postrado en su cama, encarcelado en su habitación, mientras se dedica a escribir frenéticamente los altibajos de su vida familiar surgidos desde la niñez, acto que le otorga cierta comprensión de su condición de hastío actual y su total renuncia a las expectativas del mañana. En ese sentido, *El nervio principal* aporta una mirada muy puntual sobre el proceso confesional en la escritura. Aquí, el propósito de escribir ya no tiene que ver con la intención de elucidar la razón de la fuga de Teresa, la madre –pues siempre permanecerá incógnita–, ni para la puesta en claro de las atribuciones familiares. Se trata, más bien, de una forma de revivir mediante las palabras la figura materna siempre ausente: “No descarto que escribir esto sea, de alguna forma, un esfuerzo por encontrar, en la escritura, los ecos de

su voz monótona”¹⁹⁶. Pero también es cierto que, a pesar de ser poco expresiva y de pocas palabras, Teresa sabía qué decir y cómo decirlo de manera precisa en relación con sus hijos: alcanzaba un extraordinario grado de agudeza con las palabras en las reprimendas y en sus argumentaciones ideológicas frente a su marido. El uso exacto, adecuado, de las palabras es lo que más hiere al narrador: porque a pesar de esa capacidad comunicativa de Teresa, jamás logró expresar cariño suficiente hacia él ni pudo hallar, de parte de ningún adulto, una explicación satisfactoria ante el derrumbamiento familiar. Entonces, él mismo, con el uso de la escritura, aspira a replicar ese grado afilado y exacto de las palabras para poner en claro todas esas zonas oscuras en su pasado. La escritura, el registro, lo confesional, todo es una respuesta natural ante su vida resquebrajada; poner en orden la vida con el instrumento de las palabras es completar su propia imagen maltrecha.

La escritura a mano de la carta de despedida de Teresa implica el motivo de la fetichización del narrador por el acto mismo de escribir: un proceso comunicativo válido en medio del caos, la soledad y el silencio, elementos que siempre se erigieron como columnas vertebrales de su vida familiar. La significación de la vida y del misterio general de la infelicidad se resguarda en la escritura –tanto en la carta de Teresa como en el posterior documento concebido por el narrador desde su cama donde intenta “darle forma a lo indecible, como haciendo origami con las sombras”¹⁹⁷–. Asimismo, la insistencia de que esa escritura sea sobre el papel, tanto como los procedimientos de su origami, invitan a pensar en la convicción de que los procesos de la vida, tal y como las cosas plasmadas sobre el papel, son permanentes: “el papel tiene esa desventaja: está hecho para recordar todos nuestros errores, ya sea que se escriba sobre él, como hago ahora, o que se doble y se desdoble, como hacía entonces”¹⁹⁸. Las marcas, entonces, permanecen. El tiempo deja señales. No habría que pasar por alto que nuestro narrador estudió literatura. Aunque le da poca importancia al hecho, otorga sentido a la escritura dentro de la diégesis: el proceso de escritura y ordenamiento resulta tan necesario porque se trata de una disciplina adquirida.

Por supuesto, la escritura forma parte relevante del mecanismo confesional. No hay un receptor de la confesión, al menos no uno explícito, pero el proceso de reconstrucción de la memoria y la articulación del auto sinceramiento es lo que da sentido a dicha acción.

¹⁹⁶ Daniel Saldaña París, *El nervio principal*, p. 13.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 83

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

Para él, bien lo sabe, escribir no es un acto de salvación, no espera dejar un texto que defienda su intrascendente vida. En lugar de eso, la escritura, la confesión, es el único medio para construir el rompecabezas de su fracturada existencia: “solo cuando haya escrito todo podré mirarme en el espejo y no ver la cara de otro”¹⁹⁹. Se sabe, pues, incompleto por las ausencias y los resentimientos. Solamente aquello que vierte sobre los cuadernos puede ayudar a completar su vida, a auto reconocerse.

Por otra parte, resulta sugerente que su aletargamiento no solamente sea existencial. El uso de somníferos y ansiolíticos prolonga su docilidad frente al tiempo inmutable. El estancamiento lo convierte en víctima, sí, pero al mismo tiempo cede ante él. No hay ningún aliciente que lo motive a liberarse del yugo tiránico del presente: vive bajo una languidez sin sueños ni pesadillas, con dolor que ya es costumbre, con la soledad imperturbable como fiel compañera. Subsiste con el dinero heredado tras la muerte de su padre, sin ganas de conseguir un trabajo y mucho menos de salir del departamento. Para él no existe un mañana. Pero lo relevante aquí es que el gozo por “las dulces mieles de la inmovilidad”²⁰⁰ también es una réplica, un pliegue, del atoramiento final de su padre antes de morir, atado a una cama de hospital y sumergido en una densa nube de opiáceos que hacía el dolor cancerígeno más llevadero. Su padre muere sin tener una vida por delante; sus dos hijos distanciados de él y entre sí mismos; una esposa que escapó de su vida, una rutina laboral sin amistades auténticas. Como resultado, el narrador también se enclaustra en su cama, en su departamento, sin tener nada por qué vivir, ningún aliciente, sin ganas, sin expectativas. Su opiáceo es, eso sí, la escritura con que enfrenta la monotonía.

En ese complicado proceso adulto de encierro nuestro narrador hace una breve reflexión sobre el trabajo de la memoria: la labor del sujeto que recuerda y la legitimidad del acontecimiento recordado. Pero a este personaje no le interesa explorar qué tan cercano a la verdad es su relato en tanto proceso de rememoración –recordemos que la narración no es lineal, estamos en un presente de enunciación desde el que se rememora la partida de Teresa y luego la muerte del padre en el hospital de manera aleatoria y arbitraria–. Lo que para él resulta importante es el mecanismo de articulación de esta confesión; su manera de exhibir el dolor y desesperación para, durante el mismo proceso, entender su incompletitud

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 128.

y hastío. El detenimiento y esmero que aporta la escritura sobre papel es esencial para dicho fin.

2.

Otra dimensión simbólica al interior de la novela es la serie *Elige tu propia aventura*. Se trata de una especie de rompecabezas argumental donde el lector decide el rumbo de la historia. El amor que el niño demuestra hacia esta lectura subraya algo: nunca había sido el centro de atención. Esta serie, por el contrario, lo interpela directamente con el uso de la segunda persona gramatical. Él es protagonista de estas historias, capaz de modificar el resultado, algo que jamás sucede en el caso de la desaparición de Teresa y el fracaso de la convivencia familiar. Lo interesante es que esta serie se basa en el misterio, en el desconocimiento. La ausencia de Teresa es ese misterio que el niño aspira a resolver, sin resultado alguno. Aquí se conjuntan el *nonknowledge* y la labor detectivesca de los personajes contemporáneos que apuntaba Theodore Martin y que resultan tan importantes en la novela familiar contemporánea. Las pesquisas que puedan arrojar luz sobre la inevitabilidad de la escisión familiar son relevantes para el corazón de la trama. Pero el asunto es que dicho misterio es parte esencial de la novela familiar contemporánea, de la naturaleza ininteligible del tiempo presente. Las arbitrariedades de la vida a menudo pueden no tener razones comprensibles.

El narrador mismo asume su vida precisamente como una serie de acontecimientos arbitrarios e imbatibles. Recuerda un episodio en que su madre se desmaya mientras caminan por el mercado. Teresa yace tirada en el suelo, como si estuviera muerta. Al despertarse del desvanecimiento, ella le toca la cabeza en un gesto de consuelo: todo está bien. El niño sabe que el mundo es “un sistema de arbitrariedades más o menos dolorosas”²⁰¹ en donde alguien puede parecer muerto y después resucitar, como él piensa que sucedió con Teresa en aquel momento. Bajo esa línea de lo arbitrario, cualquiera puede desaparecer sin dejar rastro –creando así una atmósfera de abandono tras de sí, una estela de incompreensión congelando el tiempo desde la partida–, pero eventualmente poder regresar. Es precisamente ese no-regreso lo que fractura su existencia. El hastío por la vida se deriva del

²⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

desconocimiento, de la carencia de explicaciones sobre el dolor y soledad que arrastra desde niño.

Habría que atender también a las constantes manifestaciones de repliegue emocional ejecutadas por los tres integrantes restantes del núcleo familiar como un esbozo del congelamiento temporal. La hermana se encierra constantemente en su recámara mientras escucha música al tope del volumen; el padre se refugia en su habitación sin decir palabra, el niño se aísla en su cuarto –y en el origami– para gozar del silencio y la enajenación. En ese mismo sentido, las Canchas, el espacio de convivencia dentro de la colonia, le resulta ajeno al narrador, pues “era poco menos que el Hades”²⁰². Alguien como él, devoto del silencio y la soledad, del trabajo manual del origami, no puede sentirse parte de esa comunidad que juega en las Canchas. No puede salvarse de no encajar en ningún sitio salvo dentro de sí mismo. Por supuesto, ni la cárcel muda de la casa ni la dinámica rota del núcleo restante –padre, hermana– le pueden otorgar pertenencia. Su condición solitaria es perpetua, basada en la sensación de no pertenecer a ningún lado, a ningún círculo de amistad entre sus compañeros de escuela y vecinos, de *no-estar* plenamente en su tiempo –se nota especialmente en el presente de enunciación, donde renuncia a salir a la calle–. Es más, dentro del núcleo familiar él mismo asegura tener “la sensación inequívoca de no ser el favorito”²⁰³. La sensación de ser excluido e ignorado es abrumadora: siente que su madre dirige sus argumentos políticos como enseñanza a Mariana, su hermana, y no a él. Su padre, por otra parte, no le demuestra ninguna clase de apego y Mariana claramente lo rechaza en favor de su mundo adolescente.

Por si fuera poco, tras marcharse Teresa, el niño se queda la mayor parte del tiempo solo en casa, gozando una libertad a medias y al mismo tiempo sufriendo por cada puerta que rechina y la amenaza torpe del “robachicos” que corre de boca en boca. Vive en un espacio restringido por el miedo y la ausencia, algo que se traduce en las mismas condiciones de su vida adulta, en una progresión infinita de horas que parecen ir a ningún lado. El doblez de su padre en sí mismo –ya tratado en el capítulo anterior– se hace todavía más evidente cuando regresa a la casa de su infancia para vaciarla y completar el proceso de venta. Al entrar al inmueble percibe el mismo olor y la idéntica atmósfera de años atrás. Su padre no ha movido ni un solo mueble; se ha aislado en esta casa con su soledad e

²⁰² *Ibid.*, p. 28.

²⁰³ *Ibid.*, p. 36.

indiferencia, justo como él mismo en el presente de enunciación. Ambos hombres se refugiaron en un santuario de dolor y hastío. En la casa de la colonia Educación también el tiempo parece haberse detenido, el pasado luce como el verdadero presente. Unos versos del propio Saldaña París en otra obra resumen esta condición: “Déjame tan sólo / esos dos instantes ya perdidos del pasado / para volver allí cuando me plazca / y construirme de nuevo / una casa a la medida de mi historia”²⁰⁴. Acaso la vida pretérita del narrador –a pesar del dolor que le remite– ofrece para él una singular plenitud, puesto que es el único lugar en que todavía puede hallar la sombra de su madre.

En el presente de enunciación, nos encontramos con un adulto condenado a la inmovilidad de su cama matrimonial, siempre recostado sobre el lado izquierdo –otra vez la división como algo cotidiano, un lado que se opone al otro como un doblez, “no hay posible simetría, aquí tampoco”²⁰⁵–. Yace “rodeado de cuadernos borroneados y cajas de pastillas”²⁰⁶. Su postración es un pliegue más del estancamiento existencial que lo atenazó desde niño. La cárcel doméstica de la colonia Educación se desdobra en su adultez a través del departamento que habita y donde se mantiene encerrado. Ese colchón es la representación perfecta de su estado de estancamiento emocional y decadencia física: “tiene un aspecto asqueroso. Las sábanas exhiben manchas de sudor secas [...] el dibujo geológico de mi sedentarismo”²⁰⁷. Aunque ya se detalló el espacio doméstico presente en la niñez del narrador, el diminuto departamento que habita en su vida adulta no tiene tanto que ver con el aislamiento de la casa de la colonia Educación ni su naturaleza carcelaria, sino con la imposibilidad de ver hacia delante, de encarar el futuro. Compra ese inmueble con la parte de la herencia que le fue asignada tras la venta de la casa familiar. Haber escogido un departamento reducido, en un edificio en mal estado y en una colonia no precisamente agradable, habla de su estado de resignación y hastío frente a la vida, así como de la poca relevancia de conceptos como *legado* y *patrimonio* en su panorama. Pocas veces se atreve a salir de la recámara; su rutina se constriñe a esa habitación, como si de una cápsula de reflexión se tratara, pues es allí donde trata de elucidar la maraña de acontecimientos dolorosamente arbitrarios que han sido su vida. Escribir es su único instrumento para

²⁰⁴ Daniel Saldaña París, *La máquina autobiográfica*, p. 61.

²⁰⁵ *Ibid.* *El nervio principal*, p. 79.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 79.

vencer la maleza de recuerdos y rabia; su respiradero. Lleva dos años aislado, sin ganas de salir, de vivir, de cambiar. El futuro no depara nada para él. Quizás se mude a Chiapas, cambie de nombre, busque trabajo. Un eterno “quizás” insuficiente para atreverse a enfrentar el futuro. Es un reflejo, acaso, de la condición contemporánea de toda una generación.

No hay que olvidar que la significación de la ausencia en la vida del narrador no solamente implica la desaparición de la madre y el abandono afectivo de padre y hermana, sino también involucra la certeza de jamás poder compartir su dolor y tristeza –o siquiera atenuarlos– con nadie más: ni con su familia y mucho menos con su mejor amigo, Guillermo. Esa soledad congelada en su interior explica el encierro existencial presente ya en su vida adulta. En ese sentido, el episodio más duro –y más ilustrativo– de la naturaleza de su propia resignación –frente al dolor, al desamparo, a la soledad y la imposibilidad de modificar el triste curso de su vida– acontece en la fiesta de Guillermo, quien, junto a sus nuevas amistades, lo golpea y humilla en el patio. Acusan a Teresa de ser una puta y una asesina guerrillera mientras someten al narrador y lo orinan, dejándolo tirado en el suelo. Él se resiste pero le resulta imposible luchar contra todos al mismo tiempo. En medio del forcejeo, el niño cae en cuenta de que es imposible evitar la traición de Guillermo, la golpiza, y la humillación. Cuando siente el chorro de orina cayéndole sobre el cuerpo, deja de batallar y más bien hunde todavía más su cara en la tierra como señal de una total resignación:

Sólo entonces dejé de forcejear, me aflojé del todo y cerré los ojos, paladeando el sabor y la textura bajo el pasto. Dejé de escuchar las risas. El silencio lo invadió todo y por un momento tuve la impresión de estar en mi Cápsula de iluminación cero, lejos de todos los ruidos y todas las luces del mundo²⁰⁸.

Así pues, su actitud de rendición ante el sinsentido del dolor, el acto de bajar los brazos frente a la soledad y el abandono, parece ser paradójicamente un acto de resistencia. Dejar de luchar para sufrir menos, para que todo termine más rápido y, sobre todo, porque la resignación da lugar a cierto matiz temporal de quietud. El hecho de que él, en medio de los golpes y sintiendo cómo alguien lo orina, se transporte a ese estado de calma y aislamiento que le ofrece su Cápsula habla de un puente entre los ataques constantes –e imbatibles– de

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 151.

la vida y la necesidad de rendición como sistema de defensa, como una forma de detener el cruel avance del tiempo hasta el extremo de inmovilizarlo por completo en su adultez. Su ostracismo existencial –y espacial– en el minúsculo departamento es una respuesta ante la imposibilidad de vencer a la vida. El silencio y la soledad es el único remanso que puede obtener en medio del abandono.

Es relevante que, si bien la desaparición de Teresa, la torpeza afectiva del padre y la completa indiferencia de Mariana le causan irritación y una profunda ira durante su niñez y el resto de su vida, también hay un punto en que la resignación ante el desconocimiento y la totalidad del abandono se convierte después en profunda tristeza. El enojo ya no tiene cabida aquí, el espacio y el tiempo parecen simplemente perder todo su color, su viveza, su utilidad. Tras el episodio humillante en casa de Guillermo –y el maltrato en manos de los militares en el autobús rumbo a Tabasco–, su vida cambia totalmente: “La ciudad de México me pareció más gris, más rota y más sucia que otras veces”²⁰⁹. El trauma ha echado raíces. La rendición y el hastío son ya irrevocables.

Por ello resulta indispensable asumir que las vacaciones durante las que todo esto sucede –julio y agosto de 1994– implican una temporalidad específicamente traumática: es un presente ensanchado abrumador. De la desaparición de Teresa –y el vacío posterior que deja tras de sí– hasta el viaje a Tabasco; este periodo es, por decirlo así, el centro de una espiral basada en la repetición, la incertidumbre y el estancamiento. En este tiempo, el niño se da cuenta de la naturaleza problemática de su familia, de lo aislado y solo que se encuentra en relación con aquellos que lo orbitan. Este tiempo de *anormalidades* normalizadas no tendrá fin. Es decir, inicialmente él mismo asumía que el término de las vacaciones implicaría el fin de las adversidades –la ausencia de Teresa, su soledad, la falta de su amigo Guillermo, etcétera–. Pero las vacaciones terminan y todo sigue igual, acaso peor. Por un descuido de su padre, el niño termina inscrito en un grupo escolar distinto, lejos de Guillermo y sus demás compañeros, más solitario que nunca. Tal es el comienzo del resto de su atribulada vida. Podríamos entender todas estas semanas como la etapa de transición en la que su existencia comienza a marchitarse, el momento en que adquiere consciencia de la pesadumbre que llevará a cuentas para siempre, teniendo como compañero inseparable al aislamiento. Hay, pues, un despertar: el origami ya no le parece

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

atractivo, le resulta una actividad tediosa, un capricho antiguo. Ya no necesita dividir hojas por la mitad, pues ahora es perfectamente consciente de que todo su universo está partido más allá del papel. Admite que hay una parte de su ser “que había dejado de existir en algún punto entre Taxqueña y Villahermosa”²¹⁰.

De alguna forma, Daniel Saldaña París traslada esto al ámbito político, pues es también una analogía sobre el despertar de la izquierda y la ultraderecha tras la victoria de Zedillo, la última del antiguo prisma. Hubo una parte de la vida política/electoral que no volvió a ser la misma. Es en 1994 cuando comienza a germinar la semilla de la alternancia pero también de la radicalidad y del elitismo político. No es gratuito que Guillermo, el mejor amigo del narrador, junto con otros niños de clase más acomodada, orillen a la marginalidad al hijo de una mujer que se unió a los zapatistas. Su aislamiento, su condición de paria, se extiende en todos los ámbitos y significaciones posibles. Por supuesto, todo el periodo vacacional y lo que sucedió poco después se convierte en un tiempo traumático para él, considerando las carencias y vejaciones sufridas. Pero la aparición del trauma se hace evidente en esa manía que tiene el narrador de precisarnos la fecha exacta de los acontecimientos. Esto no sucede, por ejemplo, con las voces que narran *Casas vacías*; ahí los días, el tiempo en general, se siente demasiado vago, tanto como la estabilidad emocional de quien enuncia. La difuminación del tiempo obedece a la disolución de la cordura en aquellas voces. En *El nervio principal* vemos algo opuesto: los sucesos traumáticos se graban con fuego en la memoria. Sabe que Teresa se fue un “martes [al mediodía]”²¹¹ y recuerda perfectamente que su padre muere el 6 de mayo del 2015 en la madrugada. Esto reafirma su necesidad de ser preciso, de estructurar el caos de su vida mediante, entre otras cosas, las fechas exactas.

Simultáneamente, Saldaña está haciendo patente a 1994 como un año traumático en la temporalidad histórica. El presente de aquel niño implicaba también la interferencia de ciertos acontecimientos políticos determinantes para la vida social del México de finales de siglo XX. El levantamiento del EZLN en Chiapas, el tambaleante sexenio de Salinas y el asesinato de Colosio demuestran una vida política tan convulsa como aquella que está dentro de la casa de la colonia Educación. Hay confrontaciones ideológicas entre ambos padres en relación con dicho contexto político; el férreo posicionamiento de la madre frente

²¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹¹ *Ibid.*, p. 13.

al blandengue ideario práctico del padre. La densidad del tiempo presente se recarga sobre los hombros de ese niño mediante la convergencia de crisis que no pueden soslayarse: la decadencia familiar no puede desvincularse de las tribulaciones sociopolíticas, ya sea en el presente de enunciación o en el remolino del pasado. Brenda Navarro y Valeria Luiselli también son conscientes de ello.

III. No todo está perdido. *Nubecita* o cómo vencer la tiranía del presente

En esta novela se puede identificar una anómala voluntad –en relación con la generalidad de la narrativa familiar contemporánea– de explorar la posibilidad de un mañana, el asomo de un futuro bajo el cual todavía puedan corregirse las circunstancias adversas derivadas del rompimiento familiar atestiguado por Eliana. Ciertamente es que el universo resulta decepcionante en el presente, la confianza en los demás no vale la pena mantenerse cuando los padres representan la mayor amenaza. Pero acaso, espera Eliana, el futuro le pueda traer algo mejor ahora que ha dejado ese nido de violencia y dolor. En ese sentido, la novela de Nora Coss es, dentro de este corpus, aquella que menos se ocupa del tratamiento de la temporalidad. Se debe, por cierto, a que Eliana no arroja demasiada información sobre su presente de enunciación. Es casi a la mitad de la novela cuando insinúa que, en dicho presente enunciativo, ella ya escapó de su casa y que el resto de su familia, acaso, estén “muy quitados de la pena, disfrutando de la vida”²¹² tras su fuga. Efectivamente nos hallamos ante una visita a la memoria que relata acontecimientos pasados. Solo que, en esta ocasión, semejante a lo que sucede con *El nervio principal*, no hay décadas de distancia entre ambos extremos temporales. Eliana no es, aparentemente, una adulta que rememora su tormentosa adolescencia. Es, más bien, una chica que, tras huir de su infierno hogareño, alcanza un nuevo estado de madurez y una perspectiva distinta, lo cual ayuda a comunicar la totalidad de su experiencia. Ya veremos las implicaciones de esta condición posterior a su escape.

Inmediatamente después de que Eliana escucha que Pili y su padre fueron vistos en el auto, semidesnudos, ella comienza a escuchar voces provenientes de unos adornos de porcelana de su madre. Ella atribuye esto a su supuesto súper desarrollado sentido de la

²¹² Nora Coss, *Nubecita*, p. 79.

escucha derivada de su mudez. Claramente, se trata de un cuadro de alucinaciones aquejándola tras tener certeza del caso de abuso sexual sobre su hermana. Escucha que estas figuritas le gritan “la huerquita esa, cree que es especial, jiji, cree que es única”²¹³. Su estabilidad mental y emocional está derrumbándose de la misma manera que su familia. Esto es similar a lo que pasa con la voz de *El cuerpo en que nació*, cuando cree ver insectos acechándola y ello la conduce a cuestionar su propia cordura. El rompimiento familiar, la soledad, el dolor del aislamiento, todo contribuye a dicha desestabilización. Recordemos que la última aparición de la segunda voz de *Casas vacías* la muestra totalmente desequilibrada mentalmente, en un ataque de histeria y comportamiento errático. Así, la novela familiar contemporánea es, ocasionalmente, el paciente retrato de un colapso individual generado por la toxicidad de los lazos afectivos.

El punto relevante en todo esto es que, cuando el colapso mental-emocional se hace presente, también somos testigos de un cambio en la percepción de la temporalidad de estos personajes. Pensemos en *Desierto sonoro*; cuando la separación luce inevitable, el viaje se eterniza, el presente domina el tiempo y la convivencia decae. En *Casas vacías* y *El nervio principal* notamos que el hastío y la resignación hacen que la progresión de los días se difumine; el tiempo siempre es el mismo, la luz del futuro se apaga. Con *Nubecita* algo así acontece. Una vez que Eliana entiende que su voz se ha ido, acaso para siempre, ella asciende a un estado mental y emocional que fomenta estos episodios de alucinación auditiva. No obstante, a diferencia de las otras novelas mencionadas, también le ofrece la capacidad de formular algo parecido a la esperanza, vislumbrar la posibilidad de un futuro.

En el cierre de la novela, ella escapa de casa y dice haber “aprendido a vivir en silencio [...] El mundo ya no tiene nada que decirme”²¹⁴. El aislamiento es total: no habla, no escucha, se aleja de todo y de todos. ¿Qué esperar de un mundo como éste, a fin de cuentas? Mejor aspirar a la soledad, al silencio. El encierro se convierte en algo definitivo. Igual que ese hombre en *El nervio principal*, totalmente rendido ante sus insoportables circunstancias, desgastado, hartado del universo. No hay, no es posible, otra forma de reaccionar ante el atolladero existencial del presente, frente a las consecuencias de la escisión familiar. Eliana, en ese estado de ascetismo y separación de lo mundano, se percibe a sí misma como una deidad misericordiosa, joven y poderosa. Piensa que puede crear

²¹³ *Ibid.*, p, 179.

²¹⁴ *Ibid.*, p, 197.

nueva vida, un universo mejor. Otra vez, el estado mental posterior al trauma del resquebrajamiento familiar se acerca al delirio, a la locura. Pero incluso en esa condición, Eliana tiene la fuerza para admitir que su único deseo es la destrucción del mundo –de todo eso que la llevó al aislamiento, a sufrir lo indecible– como forma de acceder a un mejor mañana. Ella es la tormenta, la nube que borrarán todo: “esa nubecita va a chupar planetas, estrellas, satélites, naves espaciales y Vías Lácteas”²¹⁵. El poder de borrarlo todo, de rehacer el camino determinado por los demás, está ahora en sus manos. Se trata, por supuesto, de una formulación simbólica del olvido, de levantarse con presteza después de haber tropezado. Rehacerse después de la caída es algo impensable para el resto de los personajes tratados en esta tesis; carecen de las fuerzas necesarias, de las ganas, los incentivos.

Tal despertar, este esclarecimiento emocional, es atípico para la novela familiar contemporánea: ya vimos que las mujeres de *Casas vacías* ceden finalmente al dolor y la languidez; el narrador de *El nervio principal* prácticamente está dejándose morir y aquellos adultos en *Desierto sonoro* admiten la inevitabilidad de la separación. No obstante, Eliana, junto con los hermanos de *Desierto sonoro*, tiene el anhelo de reconstruir lo perdido, de aceptar este rompimiento como la posibilidad de algo nuevo. La edad, es preciso señalarlo, parece ser el factor determinante en estas concepciones disímiles. La niñez-adolescencia abre un horizonte de posibilidades que se opone a la amargura y el vencimiento ostentados por los adultos de estas historias. No todo está perdido si existe la voluntad de escapar a la tiranía del presente, cuando se tiene edad suficiente para mirar hacia adelante.

Es importante poner en claro que desconocemos la condición de Eliana posterior a su escape. Después de todo, *Nubecita* no está enunciada desde la adultez. Tal rasgo es una de las marcas de unicidad de la novela dentro de la narrativa familiar contemporánea. Eliana ha escapado de su infierno familiar, sabe que tiene en sus manos la oportunidad de reiniciar todo y mirar hacia el futuro. Así se justifica su procedimiento confesional: enunciar sus vivencias –sin importar el receptor– es una forma de exorcizarlas, vacía sus experiencias para poder empezar de nuevo y proceder al reinicio de su vida. Pero esta condición en su presente de enunciación no está mediada por años de diferencia, parece ser casi inmediata. Por eso el futuro es posible todavía en su horizonte; el inclemente paso del tiempo no ha dejado mella en su cuerpo ni en su mente.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 199.

Debido a todo lo anteriormente expuesto, *Nubecita* presenta el estancamiento existencial, sí, pero en los márgenes espaciales de la casa, de la jaula llamada *hogar*. No hay un tormentoso atascamiento del tiempo. Esa no progresión temporal que demostraba el hastío y la falta de expectativas percibidas por la adultez en el resto de la novela familiar contemporánea no existe aquí. La discusión sobre la temporalidad en *Nubecita* se centra en su discreta defensa del futuro vinculada con el ímpetu de la adolescencia. Los hermanastros de *Desierto sonoro* y Eliana tienen la osadía de pensar en un mañana porque todavía no han caído en las redes del hastío tejidas por la adultez. Dicho esto, hay que recalcar la incertidumbre de la propia Eliana, un elemento jamás ausente en la novela familiar contemporánea. Ella no sabe cuándo podrá recuperar la voz –o si acaso lo hará– y desconoce también qué será de su vida ahora que ha dejado atrás su propio infierno. Pero dicha incertidumbre no es equiparable a la falta de expectativas que ya hemos visto en otras obras. Más bien al contrario: Eliana y aquellos hermanastros en la novela de Luiselli tienen la valentía de imaginar un futuro posible, en contraste con la condición de hartazgo de la perspectiva adulta. Así pues, diferente a lo que se podría imaginar, la novela familiar contemporánea sí tiene espacio para construir –al menos desde el horizonte de la infancia/adolescencia– una noción de futuro si bien no necesariamente realizable, cuando menos sí concebible.

Conclusiones

Las escisiones familiares en la literatura contemporánea obligan a repensar nuestro entramado social y las constantes modificaciones que han sufrido las relaciones interpersonales durante el siglo XXI. Por ende, también implican un vistazo a la manera en que el devenir histórico incide tanto en el comportamiento humano como en el porvenir de las instituciones sociales. Así lo muestra la literatura de todo el orbe con nombres como Philip Roth, Patrick Modiano, Jonathan Franzen, Kenzuo Ishiguro, Alejandro Zambra, Brenda Navarro. Ahora, si bien esta tesis se ocupa de la producción novelística contemporánea concerniente a las historias de desintegraciones familiares, sería una dolorosa omisión no referir también la abundante cantidad de cuentos que abordan esta misma preocupación. Antes de cerrar, considero pertinente subrayar el hecho de que entre la novela y el cuento esté conformándose –y lo ha venido haciendo desde hace décadas– un bloque narrativo totalmente legítimo para nuestro tiempo en términos discursivos tanto como editoriales.

En el caso concreto de la literatura mexicana, encontramos consistencia formal y estética en las obras que integran lo que podríamos llamar, en un espectro mucho más amplio, la *narrativa familiar contemporánea*. Esta tesis se ha encargado de analizar un puñado de las novelas que han abordado esta preocupación en los últimos años mediante una exploración puntual del pasado familiar de la voz que enuncia. La construcción institucional de la familia normada por la vida conyugal y la monogamia es el centro de esta discusión: su inoperancia conlleva no solo el rompimiento sino también la articulación de identidades que ahora se basan en la no-pertenencia, en la individualidad y ya no en la adhesión a un conjunto afectivo. Cabría preguntarse, en este punto, si la posibilidad de familia se esfuma como consecuencia de la imperceptibilidad del futuro o si antes bien es el futuro inaccesible lo que conduce al rechazo de las construcciones relacionadas con la posteridad, entre ellas la familia. Se nota, en cualquier caso, una conexión clara entre el vacío de sentido en conceptos como *estabilidad*, *legado*, *patrimonio* y *crianza* y la falta de expectativas relacionadas con el mañana. A su vez, algunos cuentos abordan la inmediatez de las sensaciones de soledad, tristeza y desarraigo percibidas en el presente y el dolor

vigente del pasado. Retoman, también, tanto el tono confesional como la construcción de una atmósfera de derrota y abandono.

De esta manera, la *narrativa familiar contemporánea* ofrece historias que horadan la mente del lector apelando a una serie de experiencias relacionadas con la precariedad, la irresponsabilidad afectiva, la falta de respuestas inteligibles ante las desgracias familiares y los sucesos traumáticos que redefinen nuestra existencia. Permite, además, observar con mucho filo la realidad detrás de la *familia* en tanto abstracción y su naturaleza cambiante en los últimos cincuenta años. Entonces, la *narrativa familiar contemporánea* disecciona las relaciones afectivas en nuestros días, así como la subsecuente conformación de las personalidades actuales –tan cercanas a la derrota y la renuncia al futuro– mediante el uso, a menudo, de una primera persona enunciativa que relata el dolor contenido en sus experiencias. Sostengo que en esta narrativa hay un compromiso de los autores respecto a su presente: la no-pertenencia, el hastío y el resentimiento hacia las instituciones fallidas no pueden desvincularse de la percepción generalizada de toda una generación que ya no sabe cómo lidiar con el mundo. La literatura se convierte, entonces, en un repositorio de experiencias ineludibles para cualquier individuo que (des)habite el siglo XXI.

No obstante, el cierre de este trabajo no puede dejar de advertir que los orígenes de la narrativa familiar contemporánea son producto de una necesaria evolución de las sagas familiares –lo mítico y genealógico en combinación transitó hacia el resquebrajamiento, la no identificación–. Si revisamos el lapso entre los años setenta y noventa, hallaremos en la literatura mexicana pequeñas pistas de esta transición en cuentos y novelas. Por ejemplo, si bien Sergio Galindo se erigió como pilar de esta tesis desde su novela *El Bordo* –previamente analizada en estas páginas–, también habría que resaltar «Carta de un sobrino», un cuento publicado en 1973. Resulta relevante que se trate de una larga confesión en primera persona sobre los altibajos de la vida conyugal, la desconfianza frente al futuro y el recuerdo de una turbulenta relación entre madre-hijo mediada por el distanciamiento y el desinterés. Huérfano a edad temprana, Mario no tiene ningún vínculo con su familia; su madre nunca le demostró nada más que destellos de empatía, el padre nunca figuró en su vida, no tiene hermanos ni primos con quienes compartir memorias. Pero es la casa heredada de su tía en Xalapa lo que ofrece una verdadera oportunidad de rehacer la vida; por única vez en su existencia le parece que esa *casa* puede convertirse en

hogar: De entre las historias de escisiones familiares aquí reunidas, Galindo y Coss –en otro extremo temporal– son los únicos que se permiten atisbar la posibilidad de sortear el atolladero existencial de los personajes sin renunciar, eso sí, al tratamiento de la atmósfera de derrota y expectativas endeblés.

«La vez que me emborraché» (1982) es un cuento de Bárbara Jacobs que nos presenta una niña observando la hostil actitud de su padre hacia su madre y cómo la convivencia entre ellos cada vez resulta más ríspida. La niña, tras el abandono de sus hermanos mayores, es la única que carga el peso de la fricción parental porque no tiene otro remedio, porque nadie la rescata. Su casa le parece cada vez más terrible e inhabitable. Anhela alejarse ya de su fracturado hogar; de los gritos, la resignación, el silencio, la hostilidad. El hartazgo por una escabrosa vida familiar conduce el hilo de este monólogo confesional que guarda muchas similitudes con ese niño de *El nervio principal* en cuanto al abandono y el sufrimiento que los victimiza.

En 1990 aparece *Imagen de Héctor*, novela de Silvia Molina con evidentes rasgos autobiográficos. Cuando Héctor –el padre– fallece, la madre cae en depresión y deja de ocuparse del resto de su familia, de sí misma, del mundo. Los hermanos que integran este núcleo se separan y la única que parece interesada en reconstruir la imagen del padre para así poder entender el proceso de aniquilación de su familia es la Hija Menor –un eufemismo de Silvia Molina–. Podemos notar con claridad en este libro ese tránsito de las sagas familiares de la primera mitad del siglo XX a la novela familiar contemporánea. Aquí se explora el origen de los Molina en relación con el tratamiento de familias numerosas, mayormente acaudaladas, que vivían en zonas rurales y cuyo apellido implicaba un estatus sólido en su comunidad que tanto caracterizó a las sagas familiares. La escritora arma el rompecabezas de la pérdida paterna a través de la indagación genealógica, algo que vincula dos tradiciones distintas en términos de los quiebres familiares. Habría que notar igualmente que la revisión del pasado funciona a partir de la consulta de documentos y fotografías. La noción de archivo aquí interviene directamente en el proceso de reconstrucción del pasado y hace pertinente la existencia del proceso de registro dentro del mundo diegético. Así, las reminiscencias autobiográficas, la enunciación de un “yo” y la incertidumbre por un futuro dominado por el prisma decadente parecen aproximarse más a la novela familiar contemporánea. Mediante el perfil de Héctor, Silvia Molina consigue

rastrear el devenir político del país durante la primera mitad del siglo XX. Curioso, por cierto, es que esta historia, al estar tan estrechamente vinculada con la vida política, sea enunciada desde una perspectiva anclada en la clase acomodada capitalina. Es evidente que esta novela fue concebida desde la opulencia y el privilegio otorgados por el estatus político del padre. Ese es otro rasgo notable del cambio ya mencionado: lo clasemediero no existe durante el siglo XX, mientras que en el corpus de esta tesis observamos que es la plataforma enunciativa idónea.

La década de los noventa también trae al panorama tres cuentos que ilustran la consolidación de la narrativa familiar contemporánea. Enrique Serna esboza en «La gloria de la repetición» (1991) una ácida crítica a la familia en tanto institución esclavizante, fracasada. En la obra serniana casi nunca hay lazos afectivos sanos ni imágenes de lo familiar en funcionalidad –tal es el caso de otros de sus cuentos como «Abuela en brama» y «El orgasmógrafo», por ejemplo–. Habría que prestar especial atención a la figura de la madre conservadora y juiciosa que demuestra un machismo normalizado en este cuento y en mucha de la obra de Serna. Para él, la familia es restrictiva, tóxica, demandante, indeseable.

Hay un *dejarse morir* muy interesante al interior de casi toda la *narrativa familiar contemporánea*. Permitir que la enfermedad, el odio y la desesperación consuman la existencia individual es uno de los rasgos más complejos y asombrosos de la condición contemporánea retratada en estas obras. «Incineraciones» (1996) de Adela Fernández nos relata la languidez de un padre haciéndose cargo de su hijo de tres años, a quien no conocía hasta ese momento. Este hombre vive condenado a la extinción como enfermo terminal de sida; se encierra en el laberinto de pobreza y soledad de su habitación rentada mientras sucumbe a la enfermedad. No quiere vivir ¿para qué, a fin de cuentas? Nada le espera al final del camino y tampoco a su hijo, que finalmente es un doblez de sí mismo, de su propio abandono.

Ya entrando en el siglo XXI, se pueden hallar numerosos ejemplos de la novela familiar contemporánea que por razones obvias de espacio y organización no entraron en este corpus pero que me parece pertinente consignar aquí con fines ilustrativos, como forma de presentar el amplio abanico de experiencias concernientes a la desintegración individual y, desde luego, familiar. Un buen ejemplo es *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber

Bicecci. Se trata de un ejercicio autoficcional muy interesante que arroja luz sobre la naturaleza de este recurso en la literatura contemporánea. Gerber aclara en el epílogo de la edición de 2021 que lo subyacente en su libro es un tremendo desamor por las “estructuras” –pienso en también llamarlas “instituciones”, tales como las figuras parentales, la familia, el amor romántico, las fronteras geopolíticas y las violencias de los sistemas autoritarios, pues Gerber es hija de exiliados argentinos–. Así pues, *Conjunto vacío* se erige a partir del desencanto donde la escritura del yo funciona para afrontar el desarraigo de una mujer cuyos padres exiliados en México no forman parte esencial de su mapa de vida. La familia en *Conjunto vacío* no existe: la madre está ausente, el padre desaparece después del divorcio, la abuela vive en Argentina en una especie de estancamiento temporal. El deambular físico y amoroso de este personaje por la Ciudad de México y en el interior de su propio apartamento –ella lo llama búnker– subraya la inestabilidad emocional ocasionada por su extinta familia y el oscuro futuro. La estructura familiar se desestabiliza por el curso del río político; la dictadura argentina. Son los hijos, especialmente Verónica, quienes tienen que reconstruir su vida e identidad a partir de los fragmentos que la ausencia de ambos padres deja tras de sí.

Nunca más su nombre (2017) de Joel Flores subraya la importancia, en esta narrativa, del viaje por la memoria en tanto rasgo formal. El narrador rebusca entre recuerdos para sanar todo el dolor antes de visitar a su padre moribundo. Aunque articula toda la experiencia a partir de la ausencia paterna, ciertamente trata la descomposición familiar en todas sus dimensiones: la madre indiferente, la violencia, el distanciamiento entre hermanos, el trauma, el rencor. Habría que resaltar también la escritura del yo como parte esencial de esta obra. Más allá de que el narrador se identifique como el mismo Joel Flores, lo relevante es que las experiencias amorosas, la confesión sobre el repudio paterno, el miedo al compromiso, las separaciones y los traumas compartidos con miembros del mismo núcleo familiar hacen pensar en esa necesidad de poner en claro la perspectiva individual como algo valioso en sí mismo, como la confesión de una vida caótica y maltratada. La historización del presente se nota en el trato, no tan de soslayo como podría pensarse, de la violencia en Zacatecas y Tijuana, retratados como territorios incendiados por la inseguridad, narcotráfico y el crimen organizado. Son fenómenos que no pueden desvincularse de la experiencia personal ni de la desintegración familiar. El

desplazamiento, la falta de estabilidad laboral y la poca certeza que traen consigo estas circunstancias tejen una red que legitima la percepción sobre la ausencia de futuro, de expectativas. ¿Cómo articular estas experiencias sin referirse al estado actual del mundo? La experiencia personal no puede desvincularse de la realidad, incluso cuando se trata de un ejercicio de escritura creativa, como este libro. Se trata de un personaje que no se siente cómodo con quien es, con lo que ha sido, con sus raíces, con su oficio, con su indistinguible futuro. Su única herencia es el trauma, el rencor hacia su padre, las malas experiencias traídas por la madre, la falta de comunicación con los hermanos.

En el mismo 2017 se publicó *Arde Josefina* de Luisa Reyes Retana. Otra historia de descomposición familiar vista desde la clase acomodada. Tal y como sucede con *Nettel*, aquí observamos que ni la solidez económica –ni la ascendencia británica, en este caso– son factores que puedan impedir el resquebrajamiento de estos cuatro miembros –dos padres y dos hijos, (Juan y Josefina)– ni el envenenamiento afectivo entre padres irresponsables y distantes e hijos traumatizados, violentados. En esa línea, interesante resulta la problematización de la incapacidad de crianza de estos progenitores. Prefieren abandonar a sus vástagos –igual que con las historias de Brenda Navarro– antes que perder la cordura todos juntos. No existe aquí el compromiso de responsabilidad ni de solidaridad. Acaso lo más relevante de la novela sea el vistazo a los trastornos mentales vinculados con situaciones familiares desfavorables. No necesariamente se basa en un nexo causa-consecuencia, pero sí es claro que la afectación mental de Juan es una reverberación del estado de violencia familiar del que proviene: la furia, el desamparo, el resentimiento, la sexualidad contenida. Dicho tratamiento del trastorno mental se relaciona estrechamente con el desarraigo: para estos hermanos, ni Inglaterra ni México otorgan un sentimiento de pertenencia. Al final de esta breve novela comprendemos que prender fuego al hogar es el único camino para aniquilar los recuerdos, la memoria, y la falta de afecto. ¿A dónde se pertenece si en ningún lado has hallado cariño? ¿Cómo pertenecer a cualquier lugar si ni siquiera te has encontrado a ti mismo? Son cuestionamientos que se extienden, más allá de esta obra en particular, a toda la narrativa familiar contemporánea. Así de coherentes y sólidas son, en lo general, sus preocupaciones.

Por otro lado está Alaíde Ventura con *Entre los rotos* (2019). De nuevo, estamos ante un ejercicio cercano a lo autoficcional. Una mujer adulta que, a partir del suicidio de

su hermano, debe reconstruir su vida en medio de un abismo de abandono y dolor. Se fragmenta el discurso en aquello que se nos cuenta y aquello que es representado por las fotografías tomadas por el hermano. En este caso, vemos un núcleo familiar despedazado por la figura violenta del padre; un hombre golpeador, peligroso y manipulador. El personaje de la madre siempre es diminuto, inseguro y apocado, víctima perpetua de su esposo. Entonces, esta novela se constituye desde el vínculo entre los hermanos. El silencio perpetuo del hermano a partir del trauma resulta una marca de vida que lo definirá hasta su muerte. El silencio, semejante al tratamiento de *Nubecita*, parece ser el único estado posible en una relación violenta, el factor que define a alguien roto por el trauma. Se mantiene vigente la exposición cruda de la intimidad como la única vía posible de redención, de legitimación discursiva.

De esta manera, el sumario anterior pretende señalar que acaso el actual auge editorial de la *narrativa familiar contemporánea* se relacione con un cálido acogimiento de los lectores hacia un tipo de historias que reflexiona sobre el modo en que enfrentamos el mundo –así como la manera en que concebimos pasado y futuro–. Los autores saben comunicarse directamente con lectores que sobrellevan un mismo universo de experiencias de vida vinculadas con un trasfondo familiar individual, pero al mismo tiempo universal en tanto sujetos contemporáneos. La idea de familia se desmonta a partir de su no-uniformidad, del resquebrajamiento de las columnas conyugales.

Ahora bien, los cuentos que exploran rompimientos familiares giran en torno a situaciones específicas: migración, violencia intrafamiliar, la adolescencia, acoso. Dicha especificidad reduce la complejidad temática de las novelas familiares contemporáneas ya estudiadas en esta tesis –donde convergen muchas más cuestiones: el devenir político del país, dimensiones mentales como la locura y los trastornos, las desapariciones como fenómeno relevante de nuestra contemporaneidad, problematizaciones concretas sobre el proceso de registro y creación de archivos al interior de la diégesis–. Entonces, podríamos asumir que la naturaleza estructural del cuento ha colaborado cronológicamente en la posterior complejización del tratamiento de los rompimientos familiares y que, acaso, la semilla de la narrativa familiar contemporánea comenzó en el cuento para luego florecer en la novela. No es coincidencia que varios cuentistas hayan trasladado sus intereses sobre el rompimiento familiar a la novelística.

Entonces, la producción cuentística de finales del siglo pasado parece condensar el germen del complejo engranaje de la novela familiar contemporánea. Sergio Galindo, Bárbara Jacobs, Adela Fernández y Enrique Serna ya expresaban puntualmente el hastío, la incertidumbre, el resentimiento y la renuncia por el futuro desde hace más de cuarenta años. Se acumulan múltiples experiencias relacionadas con la perspectiva joven como vía de acceso al mundo de dolor familiar, la migración, las parentalidades ausentes, el abuso, el atascamiento existencial. El vacío que notamos entre los años 70 y 90 en cuanto a las novelas concernientes a los rompimientos familiares puede explicarse mediante la aparición de autores que llevaron esta preocupación a la narrativa breve, que después germinaría con solidez en la novela a principios del presente siglo mediante una generación distinta de escritores. Es decir, si bien Ángeles Mastretta y Silvia Molina publicaron novelas cercanas a las escisiones familiares entre finales de los ochenta y comienzos de los noventa, la contundencia de los rasgos formales que identifican la narrativa familiar contemporánea también fue articulada por Sergio Galindo, Adela Fernández y Enrique Serna en algunos cuentos durante el mismo rango de tiempo. Acaso la novela familiar contemporánea como la leemos hoy fue moldeada desde hace más de cuatro décadas en la materia cuentística. En cualquier caso, se nota una solidez, desarrollada durante varios años, en el engranaje de preocupaciones y en los procedimientos enunciativos de toda la narrativa familiar contemporánea. Así, podríamos hablar de un género narrativo plenamente identificable, pues “el género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época”²¹⁶. Hemos visto ya cómo estas obras dialogan entre sí –con su tiempo, además–, han evolucionado y se han afianzado a lo largo de los años; se sostienen a partir de estructuras formales y discursivas, así como de un conjunto de preocupaciones bien delimitadas.

Considerando la totalidad del catálogo de personajes aquí expuestos y su naturaleza podemos apuntar que el pesimismo, la sensación de derrota y la desconexión emocional/espacial son síntomas generacionales que se desarrollan en esta literatura a partir del tratamiento de la separación familiar. Bien podría ser que “los tiempos que nos ha tocado vivir no nos autoricen a alimentar demasiadas esperanzas”.²¹⁷ ¿O más bien

²¹⁶ Miguel A. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, *Teoría de los géneros literarios*, p. 25.

²¹⁷ Manuel Cruz, “El pasado. Caballo de Troya del futuro”, *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*, p. 181.

deberíamos asumir que la familia es el *concepto* que tematiza las derrotas y callejones sin salida de nuestros días? Es una pregunta punzante que invita a pensar que el rompimiento familiar, por un lado, puede alentar un evidente cambio emocional, un anhelo de superación, una transformación para bien. Quizás esto sí sucede, o podría suceder, en *Desierto sonoro* y *Nubecita*. Al final de la primera, el niño le deja un mensaje a su hermanastra justo antes de separarse e irse cada uno con su respectivo progenitor: “Tal vez un día te sientas perdida, pero tienes que recordar que no lo estás, porque tú y yo vamos a volver a encontrarnos”²¹⁸. Aquí hay una señal de cambio –el divorcio de los padres y, con ello, la separación de los hermanastros– que, bajo la visión del niño, podría conducir a una transformación no necesariamente mala para su existencia; una especie de aventura por separado donde el mundo que conocían cambiará irremediabilmente, pero ello no significa un rompimiento permanente de los lazos afectivos entre ambos.

Sin embargo, en las obras de Saldaña Paris y Navarro la respuesta es mucho más compleja, en todo caso resultaría negativa; la separación se convierte en rompimiento definitivo y deviene en trauma. Este presentismo al que está sometido el hombre de *El nervio principal* y las dos mujeres de *Casas vacías* se determina por una forma de *ser y estar* en el mundo de carácter circular e insoportable, llena de hastío, experiencias traumáticas y una abrumadora sensación de derrota tras haber sido víctimas de un proceso de crianza malogrado o, en algunos casos, inexistente. Vemos, en cualquier caso, un puente bastante claro que conecta la ruina, el pesimismo y el fracaso con el rompimiento familiar. No hay, insisto, un *nosotros* que valga en términos de la narrativa familiar contemporánea.

A punto de llegar al final, cabría introducir una pregunta cuya respuesta solamente consigo intuir: ¿por qué vemos un claro predominio de las plumas femeninas en la novela familiar? De las seis novelas estudiadas aquí, incluida la breve apreciación de *Canción de tumba*, cuatro son producto de plumas femeninas, además de las alusiones al tema de la maternidad en Jazmina Barrera. En el sumario anterior comenté otras cuatro novelas, de las cuales tres son de autoría femenina. ¿Hay, tal vez, una inclinación en la escritura femenina hacia el retrato puntual de episodios traumáticos como acto político, como plataforma de visibilización de fenómenos específicos? ¿Existe mayor sensibilidad de su parte para todo este horizonte de acontecimientos? No tengo la respuesta, pero sí puedo afirmar que veo en

²¹⁸ Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, p. 423.

la escritura de Luiselli y Navarro la urgencia de criticar un aparato de Estado que disminuye las individualidades, personajes peleando con todas sus fuerzas para encontrar su lugar en un presente escurridizo. Veo a Coss y Nettel esforzándose por construir historias que describan la dificultad juvenil de identificarse con el espacio doméstico cuando se vive en completo desarraigo. Esto, para mí, es un compromiso con la historización de nuestro presente, producto de una mirada detectivesca –en términos de Martin– que presiona por hallar respuestas, por más inalcanzables que parezcan. Si antes se decía que la escritura de las mujeres se basaba en lo íntimo –una afirmación peyorativa en cuanto al alcance de la subjetividad femenina– hoy podemos celebrar que ese repliegue intimista ya no distingue entre sexos, ofreciéndonos así la posibilidad de asimilar experiencias que dialogan con nosotros, con nuestro tiempo. Acaso estemos ante el surgimiento de un compromiso generacional con la escritura, con el tratamiento de la Historia y los alcances de la narrativa contemporánea.

Bibliografía y cibergrafía

- Agamben, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”. Disponible en: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> [26/08/2020].
- Amaro, Castro, Lorena. “En torno a la autoría y las autoficciones de cinco narradoras latinoamericanas contemporáneas”, *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea* [Sperling, C. et. al.]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2021, pp. 277-313.
- Anderson, Michael. *Aproximaciones a la historia de la familia occidental*, México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Barrera, Jazmina. *Linea negra*, México: Almadía. 2021.
- Bazán Cristina. “Casas vacías, el trauma de las desapariciones y la maternidad forzada” en *EFeminista* (sitio web), 2020. Disponible en <https://www.efeminista.com/casas-vacias-desapariciones-maternidad/> [6/10/2021].
- Beltrán Almería, Luis. “La novela, género literario” en *Revista Letras* (Universidad Nacional de Costa Rica), vol. 2, núm. 66, 2019, pp. 13-45.
- Belvedresi, Rosa E. “¿Puede la memoria del pasado decir algo sobre el futuro”, *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*, México: UNAM-Siglo XXI Editores, 2013, pp. 138-156.
- Candido, Antonio. *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México: UNAM, 2007.
- Castañeda Hernández, Ma. Del Carmen. “Trauma y ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela” en *Revista Lingüística y literatura*, núm. 63, 2013, pp. 117-127. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/16175> [2/08/2022].
- Coss, Nora. *Nubecita*. México: Nieve de Chamoy/Universidad Autónoma de Coahuila, 2019.
- Cruz, Manuel. “El pasado. Caballo de Troya del futuro”, *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: UNAM-Siglo XXI Editores, 2013, pp. 157-181.

- Cruz Petit, Bruno. “Nuevas formas de apropiación simbólica del espacio doméstico y clase media en la Ciudad de México” en *Alteridades* (Universidad Autónoma Metropolitana), vol. 25, no. 49, 2015, pp. 81-91.
- De Ferrufino, Ligia E. “Polémica teórica sobre la familia y su papel en la sociedad” en *Maguaré* (Universidad Nacional de Colombia), núm. 1, 1981, pp. 159-176. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/159-176> [12/03/2022].
- Diaconu, Diana. “La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género” en *La palabra*, núm. 30, 2017, pp. 33-52.
- _____. “Vigencia y abandono de la categoría de género literario en la crítica académica contemporánea”. *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea* [Sperling. C et. al.]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2021, pp. 201-239.
- Esteinou, Rosario. *La familia nuclear en México: lecturas de su modernidad. Siglos XVI al XX*, México: CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- Flores Celis, Karla. “Familias en el siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas” en *Estudios demográficos y urbanos* (Colegio de México), vol. 27, núm. 1, 2012, pp. 235-246.
- Freud, Sigmund. “La novela familiar de los neuróticos” en *Obras completas, tomo IX*, Amorrortu Editores, Buenos Aires: 1992, pp. 217-220.
- Galindo, Sergio. *El Bordo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- García Roca, Joaquín, “Cartografía del tiempo en época de crisis” en *Revista Crítica*, núm. 990, marzo–abril 2014, pp. 20-23.
- Garrido Gallardo, Miguel. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 9-27.
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: CIEG/UNAM, 2020.
- González, Ana Marta, Pilar Arregui & Carolina Montoro (eds.). *Familia y sociedad en el siglo XXI*, Madrid, Universidad de Navarra, 2016.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Our broad present. Time and contemporary culture*, Nueva York: Columbia University Press, 2014.

- Gutiérrez Piña, Claudia L. & Elba Sánchez Rolón. “La mirada asimétrica. El cuerpo en que nació: de la autobiografía a la novela”. *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel* (Inés Ferrero Cándenas, coord.), México: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, 2020, pp. 79-100.
- Hartog, François. *Evidencia de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- _____. “Presentism. Stopgap or new state?”, en *Regimes of historicity*, Nueva York, Columbia University Press, 2015.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. México: Debolsillo, 2020.
- Ishiguro, Kazuo. *Pálida luz en las colinas*. México: Anagrama, 2018.
- Jiménez Marce, Rogelio, “François Hartog, Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo” en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 82, enero-abril 2012, pp. 219-223.
- Koselleck, Reinhart. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Madrid: Editorial Trotta, 2012.
- Leonardo-Loayza, Richard A. “Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana” en *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 47, 2020, pp. 151–168.
- Lewis, Oscar. *Los hijos de Sánchez*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Lévi-Strauss, Claude. “La familia”. *Polémica sobre el Origen y la Universalidad de la Familia*. Barcelona: Anagrama, 1991, pp. 7-49.
- Loureiro, Ángel G. “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible” en *Anales de Literatura Española*, núm. 14, 2000-2001, pp. 135-150. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7338/1/ALE_14_06.pdf [4/05/23].
- Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. México: Editorial Sexto Piso, 2019.
- _____. *Los ingrátidos*. México: Editorial Sexto Piso, 2016.
- _____. *Papeles falsos*. México: Editorial Sexto Piso, 2019.
- Martin, Theodore. *Contemporary drift. Genre, historicism and the problem of the present*. Nueva York: Columbia University Press, 2017.
- Mendoza, Clio. *Furia*. México: Almadía, 2021.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México: Random House, 2020.

- Mudrovic, María Inés & Nora Rabortnikof. “Introducción”. *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: UNAM-Siglo XXI Editores, 2013, pp. 9-25.
- Musitano, Julia. “El problema del nombre: los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert” en *La palabra*, núm. 30, 2019, pp. 23-34. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n30/0121-8530-laplb-30-00023.pdf> [9/03/23].
- _____. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos” en *Acta Literaria*, núm. 52, 2016, pp. 103-123. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006 [9/03/23].
- Navarro, Brenda. *Casas vacías*. México: Editorial Sexto Piso, 2020.
- _____. *Ceniza en la boca*. México: Editorial Sexto Piso, 2022.
- Nettel, Guadalupe. *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama, 2019.
- _____. *El matrimonio de los peces rojos*. México: Páginas de espuma, 2013.
- Pappe, Silvia. “Lo contemporáneo inmerso en el presentismo”. *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2021 pp. 47-77.
- Pérez Isasi, Santiago & Aiora Sampedro. “Sobre la recepción de *Las madres no* de Katixa Agirre. Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano” en *Rassegna iberistica*, núm. 44, 2021, pp. 179-194.
- Pliego, Roberto. “Brenda Navarro exhibe una visión desgarrada de la condición femenina” en *Laberinto* (Suplemento cultural), 2020. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/casas-vacias-vision-desgarrada-condicion-femenina-critica> [20/09/2021].
- Pollarolo, Giovanna. “*País de Jauja* ¿novela familiar?” en *Revista Letras*, Lima: vol. 86, núm. 124, 2015, pp. 228-238.
- Premat, Julio. “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura” en *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 24, Barranquilla, 2016, pp. 104-123.
- Restrepo Ramírez, Dalia. *Familia, teoría y desarrollo familiar. Una antología*, Manizales, Universidad de Caldas, 2017.

- Reyes Retana, Luisa. *Arde Josefina*. México: Random House, 2017.
- Roth, Philip. *Pastoral americana*. México: Debolsillo, 2016.
- Rüsen, Jörn. *Tiempo en ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Saldaña París, Daniel. *El nervio principal*, México, Sexto Piso, 2018.
- _____. *La máquina autobiográfica*, México; Bonobos Editores/Conaculta, 2012.
- Samperio, Daniel & Christian Sperling. “Introducción: Horizontes de la literatura contemporánea”. *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2021, pp. 13-43.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, 2000.
- _____. “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios* [Miguel Garrido Gallardo, comp.]. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 31-48.
- Vaney, Julieta M. “Los silencios del archivo. Notas sobre *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli” en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 12, Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2022, pp. 109-134. Disponible en: <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/567/515> [2/05/2023].
- Velázquez Soto, Armando. "Fotografías narrativas. El archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli” en *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, núm. 7, México: UNAM, 2023, pp. 140-156. Disponible en: https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/7828/1/NuevasPoligraf%C3%adas_7_2023_140-155_VelazquezSoto.pdf [3/05/23].
- Viart, Dominique. “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea” en *Cuadernos LIRICO*, núm. 20, 2019. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/8883> [18/07/2022].
- Vital, Alberto. *Quince hipótesis sobre géneros*, México: UNAM-Universidad de Colombia, 2012.
- Welti Chanes, Carlos. *¡Qué familia! La familia en México en el siglo XXI*, México: UNAM, 2015.
- Wentworth, Isabelle y Martín García Calle. “La aritmética que encarna *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel” en *Acta Literaria*, núm. 64, 2022, pp. 59-77. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n64/0717-6848-actalit-64-59.pdf> [03/05/23].

Wolfenzon, Carolyn. “El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México” en *Latin American Literary Review*, vol. 44, 2017, Nueva York: Universidad de Cornell, pp. 41-50. Disponible en:

<https://pdfs.semanticscholar.org/6989/bb4cd8fb3f31f4324803cc5945e68fa26272.pdf> [03/05/23].

Zambrano, María. *La Confesión: Género literario*, Madrid: Siruela, 1995.