



Vol. 11, No. 1, Fall 2013, 219-233

## **Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías**

**Anna Forné**

Universidad de Gotemburgo

### *Introducción*

A la hora de pensar cómo lo cotidiano construye nuevas historias y nuevas imágenes, la noción de *estructura de sentir* de Raymond Williams (1977) me parece productiva ya que destaca los procesos formativos y formadores de lo sociocultural, en vez de hacer hincapié en los productos fijos y delimitados. En este sentido, las estructuras de sentir se pueden entender como una suerte de estremecimientos embrionarios de lo cotidiano, con complejas relaciones con lo ya articulado y definido, que dejan sentir o dan la sensación de una generación o un período en el presente (Williams 131).

La generación de la que estoy intentando formular unas ideas o apuntes es la que empieza a escribir y a publicar a partir de la apertura democrática en Uruguay en 1985. Las primeras expresiones de esta serie literaria se articularon por un grupo de escritores que juntos llegaron a formar lo que se dio a llamar la *movida uruguaya*, pero el corpus que me interesa explorar excede los límites genealógicos de este grupo para incluir también al grupo de escritores que se podrían pensar como sus hermanos menores, es decir, los nacidos durante los primeros

años de la dictadura y marcados tanto por los años de represión como por la época de transición. En cierto sentido, más allá de los problemas generales que acarrearán las taxonomías literarias genéricas, puede resultar problemático identificar y delimitar una generación a partir de un acontecimiento histórico como el inicio de la dictadura cívico-militar uruguaya en 1973, ya que se podría argumentar que estos jóvenes en su mayoría crecieron ajenos e ignorantes de la realidad sociopolítica del país y por tanto, esta experiencia difícilmente podría haber marcado las estructuras del sentir de su generación. Sin embargo, y por el contrario, mi argumentación se basa en la idea que también las obras de los escritores cuyos familiares no se vieron directamente afectados por la violencia política y el exilio, expresan unas estructuras del sentir que se pueden leer a la luz de lo que se llegó a saber sobre la violencia política a partir de la apertura democrática así como a partir de acontecimientos sociopolíticos decisivos como fueron la aprobación de la Ley de Caducidad a fines de 1986 y el posterior referéndum en 1989. Asimismo los cambios socioeconómicos y culturales importantes por los que transitó no solamente la sociedad uruguaya, sino el mundo occidental en general a lo largo de las décadas de los 80 y los 90 iban a marcar profundamente los temas y estilos de esta generación todavía sin nombrar. Que yo sepa, todavía no se han hecho muchos intentos de trazar las topografías narrativas de esta serie literaria con el fin de entender los itinerarios y estructuras que lo caracterizan en relación a su tiempo de escritura.<sup>1</sup> Estoy pensando en narradores todavía jóvenes como, por ejemplo, Natalia Mardero (1975), Daniel Mella (1976), Ramiro Sanchiz (1978) o Dani Umpi (1974), para mencionar sólo algunos.

El objetivo preciso de este trabajo es pensar la configuración literaria de lo cotidiano en *La azotea* (2001) de Fernanda Trías a partir de las nociones de *fractura* y *distopía crítica*, ambas estrechamente relacionadas con las estructuras del sentir expresadas en su obra.<sup>2</sup>

Hasta el momento Fernanda Trías solamente ha publicado dos

---

<sup>1</sup> Por otra parte, tampoco abundan los estudios de la movida uruguaya. Ver por ejemplo Gregory, Rivero, Verdesio, Zibechi.

<sup>2</sup> Este artículo forma parte de un proyecto más grande sobre esta generación de escritores uruguayos. Gracias a Adriana Bergero por los comentarios y las sugerencias que me hizo en el XXX Congreso Internacional de LASA en San Francisco, mayo de 2012. Gracias también a Soledad Montañez por sus sugerencias.

novelas, *La azotea* y *Cuaderno para un solo ojo*, ambas escritas en 1998 y editadas en 2001 (según las portadas de las ediciones manejadas). También ha publicado varios relatos cortos en antologías nacionales e internacionales como por ejemplo en *Entre el descontento y la promesa* (Achugar) y en *Esto no es una antología* (Bernardo).<sup>3</sup>

### *Rupturas y fracturas genealógicas*

Pensar el período posdictatorial como una estructura de sentir que se instala en el imaginario social a partir de la caída de la dictadura permite abordarlo desde su carácter de proceso, no del todo articulado, y también posibilita pensarlo como una forma cultural en obra. A propósito Carina Blixen destaca en el prólogo de la antología *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay* el conflicto que generó en la época posdictatorial ‘el legado de los “padres”, privados y colectivos” en cuanto a la construcción del presente y la reconstrucción del pasado por parte de los jóvenes nacidos y crecidos en dictadura. Esta ruptura o discontinuidad se trasplantó a las formas de ver y explicar el mundo: “Dejada atrás la noción de una literatura comprometida, por distintos flancos, los narradores han ido cercando, impugnando, cuestionando la existencia de una racionalidad última que explique el mundo, lo justifique” (Blixen 21).

Asimismo, señala Hugo Achugar en una serie de ensayos publicados en 1992 que la solidaridad y los ideales utópicos parecen haber decaído entre “académicos, jóvenes narcisistas y teóricos fukuyamas” (*La balsa de la Medusa* 29). La imagen que Achugar dibuja del imaginario social del fin del siglo XX en el Uruguay es uno que vacila entre una visión resignada de “semiapocalipsis bajoneado” compartido por los académicos y los jóvenes desempleados, contrastado con otra visión más positiva, imaginada en base a la agenda neoliberal y las entonces nuevas tecnologías informáticas. Esta hipótesis lanzada por Achugar la explica diciendo que: “la diversidad de visiones responde no sólo a ‘como les va en el baile’ sino a qué tipo de futuro se apuesta y a la

---

<sup>3</sup> Cabe señalar que en 2008 se publicaron tres antologías de narrativa joven uruguaya, lo cual puede pensarse como un giro cultural importante en la formación del canon nacional literario. La tercera antología se llama *De acá! Algo de narrativa uruguaya de ahora* (Trochon y Acevedo Kanopa). Sobre las características de esta nueva generación, ver por ejemplo Montañez, Sanchiz, Lagos.

explicación o evaluación que del presente y del pasado se realice” (*La balsa de la Medusa* 33).

Es el distanciamiento para con la literatura comprometida de la generación militante y el desmontaje de los ideales utópicos de la misma que parecen ser los rasgos predominantes que detectan los críticos en este grupo de escritores que sin formar una generación literaria definida, no obstante expresa una serie de inquietudes en común y las expone por medio de una estética de ruptura. Tanto Hugo Achugar (*La balsa de la Medusa* 42) como Carina Blixen (18) señalan la predominancia de sensaciones de desesperanza, de desgaste y de desolación en la narrativa uruguaya de los primeros años de la posdictadura: “Las drogas, el exilio, la violencia en todas sus manifestaciones—en forma muy recurrente la noción de exterminio—, un paisaje urbano desolador, son algunos de los motivos o temas que más fácilmente asaltan al lector” (Blixen 18).

El “parricidio” señalado en efecto tuvo una cobertura mediática importante, provocada a partir de la polémica entre Mario Benedetti y Gustavo Escanlar en cuanto a las diferencias estético-ideológicas entre la generación del 45 y los nuevos artistas pertenecientes a la *movida uruguaya*, una discusión emparentada con las ideas presentadas en el contemporáneo *McOndo*, antología que integra la obra del mismo Escanlar. Sin embargo, mientras que críticos como Blixen y Achugar destacan los temas y motivos de la posdictadura uruguaya en términos negativos, los mismos integrantes de la movida de los 80 y los 90 se aproximan a su surgimiento y sus características de manera inversa, acentuando precisamente la rotura con la perspectiva estética e ideológica de la generación anterior como una apertura hacia nuevas estructuras de sentir. En palabras de Rafael Bayce se trata esencialmente de un choque entre el canon nacional sostenido en los mitos fundacionales y los impulsos placenteros y creativos de los artistas de la movida:

Son los que yo llamo los neodionisiacos, en el sentido de que liberaron las pulsiones sin ningún control apolíneo. No eran ni nativistas, ni retrospectivistas ni revivalistas. Estaban queriendo emerger sin antecedentes, sin raíces fuertes y sin hacerle caso a las narrativas heroicas y épicas. (Verdesio, Peveroni, y Roland)

Venía diciendo que esta nueva generación de escritores produce una ruptura con los paradigmas ideológicos y estéticos de la generación de

los padres. En varias ocasiones se ha sostenido que es en relación al legado de los ideales utópico-revolucionarios que esta generación lleva a cabo una revisión, pero me parece igual de importante explorar las modulaciones narrativas que se forman como secuela del terror y el temor vividos en el pasado y presente también por esta generación y que a veces se articulan como consecuencias o efectos de las elecciones políticas e ideológicas paternas.

“[T]he fear [...] is not at all a private matter but a collective phenomenon of no little historical interest [...]” (201) señala Fredric Jameson en uno de sus estudios sobre la función de la utopía y su relación con la distopía y las sensaciones de terror. En el caso de las narrativas posdictatoriales que nos ocupan aquí, es a partir de la noción de *posmemoria* que sería posible acercarse a los sentidos propuestos en torno a los sueños revolucionarios fracasados y las experiencias transgeneracionales de terror y de miedo. Los utopismos (y allí incluyo tanto las modalidades positivas como las negativas) del nuevo milenio no se producen en un vacío, sino que más bien se articulan en los intersticios entre el pasado, el presente y en el futuro.

Es interesante reflexionar en torno a las fluctuaciones entre descontentos y promesas, rupturas y quiebras a partir de las conjeturas presentadas por Marcelo Viñar en su contribución al volumen *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* En palabras de Viñar: “El Uruguay de hoy—del retorno y la posdictadura—se caracteriza por la falta de proyectos e ideales compartidos y por la fragmentación de memorias, por la sospecha de las intenciones del prójimo y la maledicencia en los vínculos personales” (38). Más adelante en el mismo artículo añade que “la fragmentación de memorias colectivas y el desmoronamiento de mitos compartidos signa una arista del malestar de la cultura actual” (46).

Según la acepción que da Marianne Hirsch al término posmemoria, el prefijo “post” señala una continuidad e interrelación crítica más que un retraso temporal o espacial y por tanto sería posible pensar que en la época posdictatorial se produce una fractura indefinida desde la cual se lee el presente y se imagina el futuro. Explica Hirsch: “A particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled

past rather than initiating new paradigms. Like them, it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture” (106).

Sería posible pensar la diferencia entre ambas tendencias culturales posdictatoriales a partir de la idea de una *ruptura versus una fractura*. Mientras que la ruptura de *la movida uruguaya* se puede concebir como un acto de voluntad, como una fuerza centrífuga innovadora, las fracturas de la posmemoria se mueven en dirección centrípeta en búsqueda de un centro de gravitación, que tiene el carácter de punto de llegada y espacio de revisión. Es decir, a diferencia de las expresiones artísticas de la movida uruguaya, que proponen nuevos paradigmas desligados del pasado nacional, la memoria fracturada se articula de modo oscilante, como una continuación fragmentada, fraccionada entre un movimiento secuencial y otro discontinuo que constantemente negocia los sentidos del pasado presente. Es en este sentido que la escritura fracturada vuelve la mirada hacia atrás para retrotraer las utopías paternas al presente contrastándolas con las realidades y articulaciones coetáneas de lo cotidiano.

#### *La distopía crítica como máquina de leer el mundo*

A partir del retorno a la democracia y en particular a partir de mediados de los noventa (con la intuición del primer debacle del sueño neoliberal y la difuminación de los colores prometedores de la democracia), se publican en Uruguay una serie de relatos distópicos que de distintas maneras representan la deprimente y aflictiva realidad social y política del país. Sin embargo, este rechazo de la tradición utópica dominante en los años 60 y 70 parece no haberse producido únicamente como un síntoma de la realidad local, ya que simultáneamente se dio a nivel internacional como respuesta a los veloces cambios de la época. Señalan Baccolini y Moylan con respecto a lo que llaman el *giro distópico* :

By the end of the 1980s—moving beyond the engaged utopianism of the 1970s and the fashionable temptation to despair in the early 1980s—several writers confronted the decade’s simultaneous silencing and cooptation of Utopia by turning to dystopian strategies as a way to come to terms with the changing social reality. (3)

Según K. Keith Booker, la literatura distópica no es un género determinable, sino que más bien se trata de una suerte de energía, impulso o espíritu crítico lo cual conlleva que la gama de obras literarias que se pueden clasificar como tales sobrepasa la ciencia ficción hasta incluir prácticamente todo tipo de relato que contenga alguna forma de crítica social o política que posibilita una lectura en clave distópica. Es precisamente esta característica que la distingue o por lo menos no limita la literatura distópica al género de ciencia ficción. No obstante, para que el concepto no pierda sentido, Booker elige delimitar la definición de la literatura distópica por una parte a las obras que entran en diálogo crítico con el idealismo utópico para formular una crítica social, y por otra parte a las obras en las que la *desfamiliarización*—en el sentido brechtiano de efecto de alienación—es la estrategia dominante de la representación. Al invocar la noción brechtiana de ‘desfamiliarización’ Booker se distancia de una diferenciación tajante entre los discursos literarios y los no literarios—típico de la definición de los formalistas rusos—con el fin de realzar la conexión entre estas nuevas perspectivas literarias y las palpitantes cuestiones sociopolíticas reales. Además, señala Booker, esta veta de crítica sociopolítica característica de la literatura distópica es paralela a un giro parecido en la crítica cultural moderna: “Indeed, the turn towards dystopian modes in modern literature parallels the rather dark turn taken by a great deal of modern cultural criticism. Both dystopian literature and modern cultural criticism seem to respond to the air of crisis that has pervaded much of twentieth century thought” (3-4).

De la misma manera en que Booker señala un paralelo entre las estructuras de sentir articuladas en la literatura distópica y el pensamiento de crítica cultural del período *sw* entre y posguerra, con la Escuela de Frankfurt por un lado y autores ahora consagrados dentro del género como Aldous Huxley y George Orwell por el otro lado como puntos de referencia, en este trabajo me interesa deslindar las estructuras de sentir tal como las articulan los nietos de la vanguardia distópica de los años 30 y 40, en la literatura distópica uruguaya de la posdictadura. Esta vez con una lectura de *La azotea* de Fernanda Trías.

Según señalan Baccolini y Moylan, las primeras expresiones de la resurrección en los años 80 del relato distópico respetaban el formato convencional del género, pero que con el tiempo se empezó a interpelar

los límites genéricos transformándolo de una expresión de desesperanza nihilista en una configuración oposicional, estética y políticamente crítica (Baccolini y Moylan 3).

En cierto sentido el concepto de *distopía crítica* es un pleonasma, ya que el concepto de distopía de por sí señala que se trata de una voz disconforme o crítica que se articula por un lado como contrapartida a las corrientes de pensamiento utópico y que, por otro lado, como una crítica a la realidad socio-política (Booker 3). Explican Baccolini y Moylan que lo particular de la distopía crítica es que, a diferencia de la distopía convencional, en aquella se conserva un impulso utópico (7). Es decir, como máquina de leer el mundo, la distopía crítica es una construcción textual ambigua que formula una crítica sociopolítica al mismo tiempo que posibilita la formulación de un enclave utópico.

En relación a la diferencia propuesta entre rupturas y fracturas de la memoria con respecto a las generaciones que empiezan a escribir y publicar en los primeros años de la posdictadura, me parece sugestivo pensar algunas de las producciones que se mueven en dirección centrípeta en términos de distopías críticas puesto que esta noción viabiliza la idea de una negociación de los sentidos del pasado que combina una revisión de las utopías paternas con un cuestionamiento de la distopía presente y a la par con la formulación de un enclave utópico, si bien sea marginal. En otras palabras, la posmemoria fracturada define el presente en relación con un pasado doloroso, tal como lo plantea Marianne Hirsch (3).

### *La azotea*

*La azotea*, de la escritora uruguaya Fernanda Trías, se publicó por primera vez en 2001 cuando la autora tenía 26 años. En esta novela breve, se representa el mundo restringido de una mujer joven que vive autoconfinada en su apartamento en un espacio urbano amenazador, junto con su padre y una hija pequeña. El relato se estructura en forma circular a partir del final de la historia, narrado por la protagonista que inicia su relato “en la hora en que todo terminó” (2). Si bien el final es acarreado por la muerte tanto del padre como de la hija, víctimas del encierro y la visión apocalíptica de la protagonista-narradora, este mismo final también se representa como una salida y una liberación de

las obligaciones sociales: “Que traigan su veredicto. Que vengan a traerlo. No se imaginan que me he fabricado la única victoria posible. No saben que de nosotros ya no queda nada.” (149).

En *La azotea*, los espacios de la narración se construyen en forma de muñecas rusas, conformadas por la ciudad, el edificio, el apartamento, el cuarto donde Clara, la protagonista-narradora, tiene encerrado a su padre y finalmente la jaula del canario, cuya vida está sincronizada con la del padre (135). Es dentro de los límites de esta serie de espacios restringidos que Clara lucha para defender a su pequeña familia de lo que imagina y describe como el mundo amenazador que los rodea: “No hay rambla, ni iglesia ni plaza ni nada. El mundo es esta casa” (13). No resultan fortuitas las asociaciones a la sociedad panóptica tal como la describió Foucault en *Vigilar y castigar*. De la misma manera que la peste conllevaba la compartimentación de las ciudades en espacios cerrados y vigilados, es la amenaza de la descomposición – material e inmaterial– de la sociedad que convierte a Clara en vigilante de su propio minúsculo dispositivo disciplinario: el apartamento. La imagen presentada por Clara como negativa a la petición del padre de salir ilustra esta visión descompositiva y apocalíptica del mundo exterior: “Dijo que pensaba en la rambla, en los muros y en las olas golpeando el muelle, como cuando iba a pescar. Para qué pensar en eso, contesté, los muros están todos herrumbrados y el agua tiene olor a podrido. —Los que pescan allí se mueren intoxicados, le dije” (12).

En *La azotea*, la trasgresión de la disciplina impuesta se retrotrae al mismo lugar creado para resistir el desorden. Es en la escenificación textual del incesto como una transgresión, producto de un entorno hostil, que se llega a proponer una lectura de la energía sexual como fuente subversiva en el seno familiar, en oposición a una sociedad “herrumbrada”. Es el espacio cerrado de la (auto-)confinación que se configura como el lugar para reponer la utopía a través de un enlace íntimo entre padre e hija. Es decir, la transgresión sexual realizada con la sociedad distópica como telón de fondo, se origina en un deseo de restituir un pasado perdido, y no tanto desde la perspectiva de crear un futuro mejor: “Pensé en papá y en Flor, juntos, y por primera vez sentí que éramos una familia. Las cosas estaban cambiando. Dentro de poco íbamos a ser una de estas familias de la televisión, siempre felices” (78). Se podría decir que en esta mirada

retrospectiva, lo que se visualiza no es la suspensión de las leyes dentro del universo apestado, tal como lo describió Foucault, pues, en vez de retomar el repertorio de la fiesta y el carnaval, la utopía propuesta en esta novela se construye a través del imaginario político del orden y la compartimentación. Momentáneamente, la ilusión de la felicidad publicitaria lograda en el interior del núcleo familiar, al resguardo de la miradas exteriores, parece convertirse en un hecho. Por otro lado, el embarazo y el nacimiento de una niña con el nombre sugestivo de Flor no abren las puertas hacia el futuro, sino que por el contrario se describen con el principio del final, una terminación asociada con la rotura del vínculo padre e hija cuando aquél se muere asfixiado en su cuarto: “No sé cuándo todo empezó a ir mal o qué fue lo que desencadenó el fin. En algún momento creí que había sido el embarazo” (9).

Es el ser del último espacio del relato, el canario en su jaula—símbolo del encierro—que en su simbiosis con el padre sirve de barómetro de la calidad del aire en el apartamento, que cada día se vuelve más hermético. Es cuando finalmente mueren asfixiados tanto el canario como el padre, que Clara decide cancelar el futuro sofocando con su propio cuerpo a la hija:

Creo que cuando me acosté sobre ella ya se había dormido. Al principio no le molestó el peso de mi cuerpo. Lo demás pasó en un segundo. Supongo que las criaturas no se resisten demasiado; para ellas todo es un juego. Tembló y pataleó un poco, pero en seguida cedió a la presión y quedó inmóvil, como dormida. (149)

Con el infanticidio se trazan las últimas consecuencias nefastas de la distopía del presente al cancelar el futuro como acto de voluntad. Mientras que en la novela el parricidio se representa como un proceso lento y alargado de connotaciones ambiguas, con la niñez y el amor paternal como trasfondo, el infanticidio se articula como una consecuencia inevitable del curso de la historia y como una liberación de la ‘peste’ social. En el momento de terminar con la vida de la hija empieza otro día, que pertenece a un futuro inimaginable para los demás, más allá de la destrucción: “Amanece. Todos los que desde un principio quisieron destruirme, festejan y brindan en la gran Carpa de Carmen. Deciden, seguramente, el peor final para nosotros. Yo los

espero tranquila y me reservo una última risa apretada entre los labios secos” (149)

Según señalan Baccolini y Moylan, el giro distópico de las últimas décadas del siglo pasado se formuló en forma de una narrativa crítica que “worked against the grain of the grim economic, political, and cultural climate.” (3). Es en este sentido que *La azotea* propone una lectura de la situación social del Uruguay de fines del siglo, desde un contexto en el que gran parte de la clase media tuvo que matar las últimas vacas gordas del Uruguay para sobrellevar el presente. Al mismo tiempo que en la narrativa de Trías se imagina un futuro más inmediato que termina suspendido, también se trazan los vínculos entre el imaginario del presente y los últimos decenios de corrupción neoliberal, que en la distopía de Trías se configura como un mundo hostil y segmentado caracterizado tanto por la marginalización como por la automarginación, o en palabras de Ramiro Sanchiz, como “una suerte de cartografía ominosa de un mundo privado, perturbado y perturbador” (s/n).

En este sentido, la máquina de leer el mundo presentada en *La azotea* se configura en forma de un *arte de la transición*, es decir, un arte que se forma en tiempos de cambio a caballo entre dos imaginarios, dos lógicas, dos discursos. En *The Art of Transition*, Francine Masiello traza una cartografía de la poética de este fin de siglo que sin embargo deja de lado la perspectiva generacional, que me parece fundamental en la obra de Trías.<sup>4</sup> Si establecemos una analogía entre la función social de la imaginación distópica y la función del canario en la jaula en las minas (Baccolini y Moylan 3), el peligro inminente advertido en *La azotea* parece originarse tanto en un pasado de terror y autoritarismo (representado principalmente por la madrastra Julia) como en un futuro sin futuro, cuyo horizonte es la sensación social de abandono y desesperanza del fin de siglo. En la novela de Trías, la configuración de los espacios cerrados de la automarginación en el contexto ominoso de una urbe deteriorada, se realiza paralelamente al desmontaje y revisión de los recuerdos de la protagonista al narrar el principio del final:

---

<sup>4</sup> En las páginas introductorias menciona los escraches como una práctica de citas alternativa, que a pesar de romper con los repertorios escriturarios de la memoria “have rallied hope among the elders for a transgenerational pact” (7).

Ahora, ya no me queda otra que mirar hacia atrás, me parece que nunca hubo un principio, sino un largo final que nos fue devorando de a poco. Si recuerdo es porque quiero estar con ellos un rato más. Nadie puede entender lo que siento: en soledad, sin esperar nada, sabiendo que me empecino en defender algo que ya no existe. (9-10).

Señala Tom Moylan que la distopía en todas sus manifestaciones registra la influencia en la vida diaria de la gente común y corriente de un sistema social (Moylan xiii). Las marcas de la realidad social en la vida diaria de los individuos, tal como se representan en *La azotea*, parecen originarse en un aparato poderoso oculto pero omnipresente con una agenda política alienante. Tanto en los alrededores inmediatos del edificio donde vive como en la periferia del radio de acción de la protagonista, se mueve e intriga un colectivo conspiratorio que la impulsa a la protagonista a encerrar a su familia con el fin de defenderla y últimamente matarla para que no se destruya:<sup>5</sup> “Las mujeres del 302, el policía y el resto de los vecinos tuvieron su parte, no queda duda. También la limpiadora, el administrador y hasta los funcionarios del juzgado. Todos, por supuesto, bajo las órdenes de la termita Carmen” (86).

En esta novela, la distopía se articula desde una microperspectiva, dejando sentir desde lo cotidiano la sensación del presente de la generación posdictatorial.

A diferencia de la distopía convencional, en la versión crítica del género tiene lugar una reivindicación social, una suerte de contranarrativa de resistencia en la que el ciudadano distópico en el transcurso de la historia se resiste a la situación de alienación. En *La azotea*, es el lugar fronterizo de la azotea como espacio liminar—donde podría terminar el mundo— que la protagonista-narradora encuentra un lugar de descanso, un enclave utópico, que ofrece una salida cuando la reposición de la utopía paterna finalmente fracasa con la muerte del padre. Es en este espacio fronterizo, que ofrece perspectivas nuevas y posibilidades de salida, donde Clara momentáneamente escapa de la realidad cotidiana de la escasez, el abandono y las miradas descalificantes de los demás: “Mi lugar, mi guarida. Desde arriba la

---

<sup>5</sup> Estoy refiriéndome a este texto particular pero quizás es un tema interesante a investigar, pensando por ejemplo en algunos cuentos de las antologías anteriormente mencionadas (“Blanco” de Daniel Mella), o también la figura del niño en una obra reciente como la película *La casa muda*.

gente se veía tan chica. Que ya no resultaba una amenaza. Las mismas viejas del almacén no eran nada vistas desde la azotea, y el aire corría limpio, sin los malos olores de la calle ni los gases de los autos” (73).

El escape, sin embargo, resulta ser un espejismo y Clara al final queda atrapada en sí misma y sus recuerdos. Con el padre, quien “hasta el día de su muerte... veneró un mundo que no hizo más que robarle todo lo que quiso” (56), se elimina la utopía del pasado, y con el filicidio, se cancela el futuro normativo en el sentido de representarse como una liberación de las obligaciones sociales. No hay vuelta para atrás y tampoco hay camino para adelante.

### Bibliografía

- Achugar, Hugo. “El descontento y la promesa: nueva/joven narrativa uruguaya.” *El descontento y la promesa: nueva/joven narrativa uruguaya*. Ed. Hugo Achugar. Montevideo: Trilce, 2008. 7-31. Print.
- . *La balsa de la Medusa : ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1992. Print.
- Achugar, Hugo, y Gerardo Caetano. *Identidad uruguaya : ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Ediciones Trilce, 1992. Print.
- Baccolini, Raffaella, y Tom Moylan. *Dark Horizons : Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Bernardo, Horacio. *Esto no es una antología : antología de narradores jóvenes uruguayos*. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores : Consejo de Educación Técnico Profesional, Universidad del Trabajo del Uruguay, 2008. Print.
- Blixen, Carina. “Prólogo.” *La cara oculta de la luna : Narradores jóvenes del Uruguay : diccionario & antología, 1957-1995*. Ed. Alvaro Risso. Montevideo: Linardi y Risso, 1996. Print.
- Booker, M. Keith. *Dystopian Literature: a Theory and Research Guide*. Westport, Conn. / London: Greenwood Press, 1994. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar : nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. Print.
- Gregory, Stephen. *Intellectuals and Left Politics in Uruguay, 1958-*

2006: *Frustrated Dialogue*. Brighton: Sussex Academic Press, 2009. Print.

Hernández, Gustavo. *La casa muda*. 2011. Film.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128. Print.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. Print.

Lagos, José Gabriel. "Nuevas generaciones de narradores uruguayos." *Revista Todavía* 22 (2009): n. pag. Web. 21 oct. 2012.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham, NC: Duke University Press, 2001. Print.

Mella, Daniel. "Blanco." *Entre el descontento y la promesa. Nueva/joven narrativa uruguaya*. Ed. Hugo Achugar. Montevideo: Trilce, 2008. 117-134. Print.

Montañez, María Soledad. "There's no river, no square, no church, no nothing. This house is the whole world': Contemporary Uruguayan Women's Writing." (2012): n. pag. Web. 20 oct. 2012. <http://www.palabraserrantes.com/theres-no-river-no-square-no-church-no-nothing-this-house-is-the-whole-world-contemporary-uruguayan-womens-writing/>

Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000. Print.

Rivero, Elizabeth Gladys. "Visiones y re-visiones: el espacio de la nación en la narrativa uruguaya del retorno a la democracia." 2005. Web. 23 mar. 2011.

Sanchiz, Ramiro. "En busca del mapa difuso—lectura de la narrativa uruguaya reciente." *Esquina Corrientes* (2011): n. pag. Web. 21 oct. 2012. <http://esquinacorrientes.wordpress.com/2011/06/16/en-busca-del-mapa-difuso-lectura-de-la-narrativa-uruguaya-reciente/>

Trías, Fernanda. *La azotea*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2010. Print.

Trochon, Pablo, y Agustín Acevedo Kanopa. *De acá! : algo de narrativa joven uruguaya de ahora*. Montevideo, Uruguay: Rebeca Linke Editoras, 2008. Print.

Verdesio, Gustavo, Gabriel Peveroni, y Eduardo Roland. "La movida de los 80: la ruptura cultural en Uruguay (I-II)." *Henciclopedia* n.

pag.

Web.

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Verdesio/Movida80I1.htm>

Viñar, Marcelo. “Memorias fracturadas. Notas sobre los orígenes del sentimiento de nuestra actual identidad nacional” en *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Ed. Hugo Achugar & Gerardo Caetano. Montevideo: Ediciones Trilce, 1992. 33-47. Print.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Print.

Zibechi, Raúl. *La revuelta juvenil de los '90: las redes sociales en la gestación de una cultura alternativa*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 1997. Print.