

***Los abismos* (2021) de Pilar Quintana: la constante propensión al vacío**

DAVID BARREIRO JIMÉNEZ

ELENA GENEAU

LILIANA RIABOFF

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

c.lepage@parisnanterre.fr

While the idea of another person's cells living in your body may sound like the creepy, far-fetched stuff of science fiction, microchimerism—once thought to be a rare, novel occurrence—is actually an everyday reality for mothers and, perhaps, all humans.

Like a mother, Angela Garbes

1. Darse a la tarea de identificar la temática principal de la última novela escrita por la autora colombiana Pilar Quintana, *Los abismos*¹ —traducida al francés como *Nos abîmes* (Laurence Debril), Paris, Calmann-Lévy, 2022 —no parece, a simple vista, un desafío difícil de superar. Desde el título mismo se le advierte al lector sobre la presencia casi obsesiva de los abismos², presentados bajo diferentes formas —físicas y emocionales—, acompañando así el transcurrir de una familia caleña en los años 80' bajo la mirada de una niña de ocho años, única narradora autodiegética. Una insistencia en lo abismal que se puede percibir en el espacio compuesto por selvas y precipicios; pero también una repetitiva evocación de los vacíos que van llenando el seno de una familia que se dirige inevitablemente hacia su desintegración, cuales ecos de una cierta estirpe Buendía. Bajo esa agotadora repetición de la imagen de lo abismal, el plural sugerido por el título nos indica las diferencias que van desde lo acabado hasta lo infinito.

1 Pilar Quintana, *Los abismos*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2021. [Edición en formato digital de la que fueron extraídas las citas del presente texto.]

2 La palabra «abismo» aparece unas 24 veces a lo largo de la novela.

Constantes son los abismos que, a lo largo de la novela, provocan un desenlace definitivo y constituyen una fuente de fascinación tanto para la niña, personaje narrador, como para su madre (las dos se llaman Claudia). De este modo, serán las muertes de Rebeca O'Brien al caer de su auto a un precipicio en la zona rural de Cali; la caída de Gloria Inés desde el balcón de su casa, en el decimoctavo piso de un edificio; así como las caídas mortales de Grace de Mónaco y de Natalie Wood, las que convencen cada vez más a la niña-narradora del fin trágico que tendrá su madre. Todas estas muertes son presentadas de forma sistemática como actos desesperados de mujeres que querían liberarse de un matrimonio infeliz: «ella estaba cansada de las obligaciones» explica la madre de Claudia a propósito de la princesa Grace, por ejemplo. Sin embargo —y ahí reside uno de los logros de la novela—, lo trágico de estas muertes se convierte en pretexto para crear una tensión entre lo extraordinario y lo banal. Lo que creemos que es un peregrinaje inevitable del personaje de la madre hacia el suicidio, no es más que una copia modesta y tropicalizada —afirmaron algunos— de esas muertes mediatizadas que caracterizan a las difuntas de la farándula. Los acantilados vertiginosos de las costas francesas —escenario de una de esas espectaculares muertes— se convierten en escaleras de apartamento que descienden hacia una «selva» que, en el caso de la desaparecida Rebeca O'Brien, la devora con carro incluido; mientras que las plantas sembradas por el personaje de la madre dan a lo mucho «un ligero toque en el hombro». En cuanto a los abismos extraordinarios descritos en la novela dan un carácter acabado al sufrimiento de las víctimas: la muerte definitiva llega, mientras que en la cotidianidad de la madre de Claudia esos abismos no tienen fin, se hacen infinitos. El personaje se mantiene en una caída constante y ninguna crisis definitiva no llega para provocar el desenlace final. El lector sorprende varias veces al personaje al borde del precipicio (llanto desconsolado, alcoholismo, insomnio, etc.), pero el *plot twist* se hace esperar, incluso hasta el final del relato, sin que nada contundente ocurra. Una espera que llevó a una gran parte de los lectores a sentirse decepcionados con las últimas líneas de *Los abismos*. El final abierto propuesto por la narradora deja entrever una imposibilidad de adentrarse completamente en los vericuetos tormentosos de una madre de familia que alimenta, sin embargo, el estereotipo de una psiquis patológica considerada durante mucho tiempo como propia a la condición femenina. Una fragilidad psicológica común a la mayoría de los personajes femeninos de esta novela, lo cual nos incita a

cuestionar la postura de la autora en cuanto a la representación de la maternidad. Cuestionable, igualmente, el uso de una niña-narradora que no terminó de convencer y que fue vista muchas veces como un pretexto para no abordar de manera frontal problemáticas de orden social como la servidumbre de la mujer o la toxicidad de un sistema patriarcal.

2. Ahora bien, si la redundancia obsesiva por lo abismal, presente en los dos personajes femeninos, incomodó a la mayoría de los lectores de Tinta en el ojo, diferentes aspectos se antojaron positivos y atrayentes; fue destacado el planteamiento inicial de la novela en cuanto a la maternidad, donde se presenta a una madre asumiendo la ausencia de deseo materno, rompiendo con los cánones clásicos establecidos. Hay que poner aquí en el haber de la novela y de la novelista una cierta valentía al asumir como posible y válida esta estética femenina en la que se asume la existencia de una madre (en realidad, un universo femenino, pues la abuela muestra la misma idea) capaz de reconocer la negación no solo del deseo materno, sino de ser capaz de verbalizar incluso ese deseo frente a su hija: «Una vez, en el club, ella oyó cuando una señora le preguntó a mi abuela por qué no había tenido más hijos. / —Ay, hija—dijo mi abuela—, si hubiera podido evitarlo, tampoco habría tenido a esta.» Más adelante, la propia madre de la protagonista repite el mismo esquema recordando frente a esta una conversación con el apuesto pretendiente Patrick, en la que evocará precisamente sus deseos de no haber tenido hijos «Ahora yo era la niña mojada del club a la que le abrieron el pecho para arrancarle el corazón», confiesa la niña narradora al oír a su turno la declaración de su madre.

3. A pesar de una aparente economía narrativa (dos espacios, contados personajes secundarios de acción directa y diálogos centrados en el triángulo formado por la familia próxima) nos pareció que hay algo de excesivo en el modo de contar de Pilar Quintana; hubo reproches a la evidencia de paralelismo con la película *El resplandor* de Stanley Kubrick (el espacio cerrado y aislado del lugar, proceso de enajenamiento, apariciones de personajes que allí vivieron y el descubrimiento de fotografías que evocan precisamente esos personajes pretéritos). Otro referente, para algunos evidente pero un tanto más sutil, es la película *Rebecca* de Alfred Hitchcock (versión de la novela homónima de Daphne du Maurier). Solo hace falta recordar la primera escena de la presencia onírica del camino que asciende hacia la mansión (Manderley), la aparición entre brumas de la casa, la presencia de lo natural y el terreno que esta parece ir recuperando. Sin olvidar que la

muerte descrita en la película (Rebecca fallecida a los pies del yate), tiene su eco en la novela con los fallecimientos folletinescos de las famosas. ¿A dónde pretende llevarnos la autora con esas referencias?; por un lado, sirven para ritmar la narración, el encadenamiento de las secuencias es bastante fílmica, por el otro, la pasión desmesurada de la madre por los avatares del mundillo del celuloide y el famoseo, justifica esta presencia, sobre todo si esos avatares acaban en deceso. En las dos referencias fílmicas la relación espacio/tiempo imperante (un espacio habitable pero no habitado todo el año, un espacio rodeado de una naturaleza que da la sensación de una ínsula en medio de un espacio insalvable, un periodo temporal delimitado), toda esta serie de similitudes refuerzan la narración en su búsqueda de un espacio claustrofóbico donde la solución parece siempre la misma tentación, la del abismo.

4. Focalizándonos luego en la posición de, en este caso, *la narradora*, si en *Los abismos* la niña nos impide acceder completamente a una problemática familiar y/o social a causa de su ingenuidad o, simplemente, porque los adultos le ocultan esa realidad (durante los trayectos en carro los padres toman la precaución de hablar en voz baja o de cerrar la puerta de su cuarto cuando discuten de forma violenta), es no obstante claro el juicio permanente que esta emprende contra su propia madre. Varios de los lectores se valieron de los constantes reproches de la niña para interrogarse sobre la representación que se hace en *Los abismos* de la maternidad. Una novela en donde la narradora observa desde el exterior y a través de un filtro el mundo que la rodea, pero que se muestra contundente al momento de analizar cada una de las acciones de su madre. La conclusión a la que llega el personaje al final de la novela es reveladora: para ella Claudia «es la peor madre del mundo». Este despiadado juicio se ve acompañado por una espera casi obsesiva del suicidio de la madre a lo largo del relato: la niña piensa en su muerte antes de enterarse del suicidio de Gloria Inés —«Lo primero que sentí fue alivio de que no fuera mi mamá»— y tiene la escalofriante sensación de que la mujer se va a lanzar al precipicio de la finca en donde pasan unas semanas. Se trata de una espera que mantiene a la niña-narradora suspendida en el vacío sin que ninguna muerte se concrete, lo cual la motiva, en un acto con una fuerte carga matricida, a tirar a Paulina, su muñeca —cuyo cabello era, curiosamente, como el de su mamá—, desde el mismo precipicio al que su madre no pudo lanzarse. Con todo, la relación madre-hija resultó a veces algo artificial. Mostrar a las supuestas malas

madres a través del prisma de una maternidad complicada desde la pseudo-familiarización del punto de vista de la niña, poniendo en evidencia a una madre imperfecta, por lo tanto, juzgada, no alcanza para desmitificar la maternidad, ya que lo visto, entendido y transmitido por una niña-narradora hace que solo veamos lo que ella ve, entendamos lo que ella entiende y aceptemos que solo se transmita lo que ella transmite. ¿El personaje principal serviría entonces, conscientemente o no, para enmascarar la ausencia de crítica directa/real?

5. Donde sí hubo quórum, o casi, fue en lo referente a la elección por parte de la autora de duplicar el foco de acción, desdoblar en cierta manera la acción entre el espacio urbano (Cali) y el chalet andino. La transición entre esos dos espacios, tanto física como espiritualmente es también un paso en la madurez de la niña. La autora cuida las transiciones en el vehículo familiar donde las conversaciones entre los padres evocan ya un tránsito hacia la madurez («De un momento a otro, las nubes se disiparon. Salió el sol, el cielo se puso azul y todo se vivió, como cuando le ponen color a una foto vieja»): el vehículo va adentrándose en el espacio andino, dejando el valle urbanizado para entrar en un entorno natural que habilita una atmósfera propicia al abismo y a su atracción abismal («En la finca[...]. Solo había una zona que daba directo al abismo, afuera, sin más barrera que una valla de madera»). El grupo de lectura apreció esa especie de espacio atemporal, colgado de la roca y flotando sobre un abismo (lástima la redundancia explícita del efecto estético a lo largo de la narración). A los ojos de todos fue evidente que el espacio natural tiene un peso específico en la novela, y que la autora, tras presentarnos un supuesto *locus amoenus* familiar, poco a poco nos evoca, por medio de una presencia geográfica extrema y tentadora, y gracias a los acontecimientos previos acaecidos en el entorno (evocador todo precisamente del *memento moris* por medio de la tentación del suicidio) un espacio repleto de peligros y motivador de alteraciones anímicas. La naturaleza aparece aquí y a lo largo de la novela, como un utensilio que el grupo ha valorado de forma dispar. A lo largo de ese doble juego de duplicación de espacios, la presencia de lo natural aparece representada en su doble vertiente: lo natural amaestrado y guiado por la mano del hombre (mujer), siempre en el espacio urbano; y lo natural indomable, desbocado y avasallador, apenas alterado por la mano del hombre (hombre). Sin embargo, esos espacios se invaden, se permutan trasladando la peligrosidad física del segundo (el espacio natural salvaje), al primero (los tiestos reple-

tos de vegetación decorativa). Aparecen así esos espacios decorativos de los balcones o de los salones como lugares paralelos abismales del espacio salvaje de la montaña. Desde el inicio de la narración, la autora presenta con intencionada ambigüedad el término selva en el centro del texto: en un mundo parecido al de «una vieja película futurista» y dominado por la «selva», que aparece veintiocho veces, esa selva-madre: «que las plantas me acariciaran, quedarme en el medio, cerrar los ojos y escucharlas», que muere y revive en otro círculo, pero que al fin y al cabo, es solamente «la selva del piso de abajo, una selva de mentiras que no daba miedo y la escalera que en realidad solo era una escalera», es precisamente donde la ficción encalla en la realidad y donde el abismo de la infancia dará paso a la edad adulta.

6. No se puede negar que la narración de Pilar Quintana está centrada en un mundo femenino —la abuela de la protagonista, la madre, la tía solterona y hasta en cierto modo, la muñeca—, pero en el debate surgió la inquietud por la falta de profundidad de los personajes que flotan en una inercia social que las tira hacia abajo, sin que las caídas se concreticen. Una especie de fascinación gótica por las formas fantasmagóricas antropomórficas: «Junto a su reflejo había una mancha, [...] pero a mí se me metió que era Rebeca flotando con su vestido blanco» / «las plantas se estiraban para tocarme con sus hojas como dedos»; y más adelante: «—¿Te daba miedo de Rebeca O'Brien? —Que se me apareciera. —Tenías miedo de un fantasma.» Formas que mantienen el miedo en ciernes y la omnipresencia de la mujer ausente, temática que recuerda a la de *Jane Eyre*, la novela de Charlotte Brontë, publicada en 1847. Ese miedo a los fantasmas que asolan a las mujeres se pone también de relieve en la escenificación de los espacios que acentúan el contraste entre la vida y la muerte, una frontera resbaladiza que en ese decorado desvanece la presencia de los muertos, pero también la de los vivos; espacios que se vuelven hostiles porque en ellos se desplazan las sombras del pasado, los reflejos del desamparo y la depresión de la madre que termina por contaminar a la niña, quien se nutre de los anhelos suicidas o matricidas y crece seducida por la curiosidad sobre la muerte y la finitud que esta pueda representar. ¿Y si el verdadero abismo consistiera en el paso a la edad adulta?, entonces, el paralelo entre la madre y la hija, pensaron algunos miembros de Tinta en el ojo, no augura nada de positivo. Un pesimismo que contrasta con los guayacanes florecidos del final, representantes de la vida inagotable, como si en ese juego de invertir todo rozando lo

fantástico («—La neblina es misteriosa. —Y la casa, que era rara, con la entrada arriba y la sala abajo»), la autora también mezclara las fichas genéricas para lo que no tiene explicación, abundando en proposiciones relativas e interminables («Que la tenía el monstruo de los mangones. Que en la montaña hubo avistamientos y fue abducida. Que había casos de gente extraviada en la neblina que aparecía en otro continente») y logrando que esas explicitaciones impidan el planteo de una alternativa por parte del lector. Por otro lado, los círculos abiertos por la construcción narrativa sistemática —cada secuencia termina con una frase impactante y un *cliffhanger*— repetidos indefinidamente, son la dimensión metafórica de los abismos infernales en los que la narradora evoluciona, poniendo de relieve las formas de opresión bajo las que se construye la servidumbre al patriarcado, cuyo último círculo abismal sería el paso a la edad adulta en la que se actualizará, cual maldición, la estructura social inamovible en una caída sin fin, a conciencia y sin melodramas. Esta fascinación por lo definitivo e irremediable constituye un tópico que, según algunas lecturas, supera la eficacia narrativa, sin que por ello se deje de valorar una construcción a través de imágenes a veces extremadamente poéticas desde la doble identidad del «yo» niña/adulta en retrospectiva. Solo que las contradicciones internas de la frontera que supone el paso de la infancia a la edad adulta, con la tensión entre la voluntad y el miedo a saber/aprender ciertas cosas, ciertos secretos, como mujer, impidió a veces la adhesión y la credibilidad en la narradora. A pesar de ello, pasada por el filtro de la infancia, la narración resulta elegante y lo no explícito bien logrado, ya que el lector debe reconstruir la historia completando incluso aquello que la niña no comprende. Una elegancia que, sin embargo, en opinión de la mayoría de los lectores, no es suficiente para estar a la altura de un discurso feminista. Si se buscara una interpretación del discurso desde las luchas feministas, la representación negativa de la maternidad a través de una simple mala figura materna no basta, en cambio, sí se puede afirmar que la novela trata de la soledad de todas esas mujeres abismadas en su angustia.

7. En definitiva, a la mayoría de los lectores de Tinta en el ojo le pareció que esta «elegancia» deriva en una escritura un tanto timorata, demasiado próxima de lo políticamente correcto. Es justamente el tratamiento de temáticas sociales a través del personaje de la niña lo que impide inscribir a *Los abismos* en un debate feminista, si esa es la intención de la autora. La novela no asume una crítica frontal ante temas como la violencia intrafami-

liar o la dependencia económica de la mujer y echaría incluso por la borda décadas de luchas al representar a la madre disidente necesariamente como una «mala madre». Una postura ambigua presente igualmente en la novela a través de la escueta representación que se hace de la realidad misma de un país como Colombia. La palabra «guerrilla», por ejemplo, solo se menciona como un atributo de lo rural y se convierte en uno de los raros elementos de contextualización presentes en el relato, sin ninguna incidencia en la diégesis. La escritora se niega así a adentrarse en particularidades geográficas o culturales —a excepción del uso del voseo y de algunos regionalismos—, para adonarse a una obsesiva evocación de la selva que permite, es cierto, introducir un aire «tropical» en la novela, pero manteniendo, al mismo tiempo, una mirada transnacional que borra fronteras. Por supuesto no es necesario y mucho menos obligatorio que toda novela dicha «latinoamericana» vaya acompañada de los consabidos clichés de los que tanto huyeron escritores precedentes a Quintana —pensamos en el movimiento McOndo por ejemplo—, sin embargo, queremos pensar que una novela con deseos de proyección (como es el caso, Premio Alfaguara 2021), no se escribe para el lector autóctono únicamente. Es ahí donde la novela, bajo nuestro punto de vista, tal vez chirríe al quedar la interpretación sesgada por falta de *ubicación* (se puede ubicar al lector en un contexto social y cultural sin para ello caer en el cliché). Luego de esta lectura nos quedamos con la sensación de que la situación de la mujer en la Colombia de los años 80' no tiene nada de diferente a la del resto del mundo. Quizás se trate de una estrategia para borrar, precisamente, los estereotipos que no han cesado de estigmatizar el país sin que, paradójicamente, se insista en situar allí la acción de la novela —el nombre de Colombia es evocado una sola vez. El lector queda, de esta forma, suspendido en el vacío de una libertad interpretativa que en algunos casos pudo parecer vertiginosa y hasta, digámoslo, abismal.