

“Una luz distinta¹”: el oficio del escritor en la obra de Daniel Mella

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS / REMELICE

sophie.marty@univ-orleans.fr

1. «La historia de Daniel Mella se cuenta casi siempre más o menos de la misma manera» (Arribas-Mella, 2018), escribe un periodista acerca del autor uruguayo; los hitos de su biografía son: una juventud mormona, la afición por el baloncesto y una producción literaria escasa pero singular. De hecho, Delgado Galimberti compara la publicación de *Pogo* (2007), su primera novela escrita a los diecinueve años, con un «bombazo» (Delgado Galimberti-Mella, 2015; en línea), el fruto de un «monstruo literario» (Bremermann-Mella, 2019; en línea). Ahí relata cómo agoniza la madre del narrador, quien después tiene relaciones sexuales con su cadáver. Poco después, Mella publica *Derretimiento* (1998), otra novela acerca de crímenes cuya lectura es una verdadera prueba física²; *Noviembre* (2000); y dos cuentos recopilados en antologías, «Entre sombras/La gota» y «Blanco». A continuación parece renunciar por completo a la escritura, antes de volver con *Lava* (2013); *El hermano mayor* (2016), novela en la que vamos enfocar el presente trabajo; y *Visiones para Emma* (2020).
 2. Otras peculiaridades de Mella: su temprana y rápida inserción en el mercado editorial español tanto como la ausencia de estudios críticos específicamente dedicados a su obra. En cuanto a la primera, cabe recordar que su primer texto fue llevado a la editorial AYMARA por un profesor, Cristián Kubchik, que organizaba el taller de escritura en el que participaba el joven (Pérez Manukian, 2018; 73). Este fácil acceso a la publicación se ve confirmado por la incorporación del cuento «Entre sombras» en una colec-
- 1 Daniel Mella usa esta expresión para referirse al proceso imaginativo que dio lugar a *El hermano mayor*: «Cuando uno se permite imaginar sobre lo que sucedió, lo que sucedió queda de pronto iluminado con una luz distinta, y uno llega a sentir incluso, que en cierto modo ha tomado poder sobre aquello» (Castigliolo-Mella, 2017; en línea).
 - 2 El escritor narra el encuentro con uno de los autores que más admiraba: «Levrero me llamó a las dos semanas para decirme que nos juntásemos para charlar del libro. Fui a la casa y me dijo que le había encantado, pero que no lo había podido terminar porque le había hecho sentir mal físicamente» (Arribas-Mella, 2018; en línea).

ción de cuentos uruguayos contemporáneos, y la de «Blanco» en la antología *Líneas Aéreas* (1999), de la editorial madrileña Lengua de Trapo, que también compra su segunda novela, *Derretimiento*. El principal interesado comenta ese rápido reconocimiento haciendo alarde de su ignorancia en aquel entonces: «A mí me pareció buenísimo que se publicara en España, no tenía la dimensión de lo que significaba, no sabía que era difícil. [...] No sabía qué era lo de ser escritor y cómo funcionaban las cosas³» (Pérez-Manukian, 2018; 140). Casi veinte años después, *Lava* y *El hermano mayor* reciben el premio Bartolomé Hidalgo, otra confirmación de su reconocimiento literario.

3. A pesar de ello, cabe señalar que no existen estudios críticos enfocados en su obra, salvo un artículo que compara *Pogo* con otra novela (Caplán, 2011) y una esclarecedora tesis de maestría dedicada a sus textos publicados antes del año 2000 (Pérez Manukian, 2018), que los designa como representantes de los realismos extraños (Bénítez Pezzolano, 2012). Sin embargo, numerosos estudios aluden a su importancia en el panorama literario de las últimas décadas: Larre Borges lo sitúa en la «generación de los crueles» cuya narrativa analiza desde el uso de la violencia (Larre Borges, 2008); lo mencionan Jorge Oliveira en un análisis del miedo en las letras uruguayas (Oliveira, 2005; 59) y Josefina Ludmer cuando alude al escenario urbano (Ludmer, 2010; 130)⁴. Por tanto, resulta paradójico que Mella esté frecuentemente mencionado, pero que su obra nunca se haya estudiado en su globalidad; una posible explicación sería la particular crudeza de sus primeros textos.

4. Por otra parte, una singularidad de la obra de Daniel Mella es que pasa por con un extraño trabajo de recreación *a posteriori*: primero porque el escritor ha llevado a cabo una reescritura de todos sus textos anteriores a 2000, reescritura que cambia su interpretación y en el caso de *Noviembre* da lugar a un libro totalmente distinto⁵; segundo, por la elección de un

3 Incluso se vuelve provocador a la hora de evocar su participación en el congreso madrileño dedicado a los narradores de *Líneas aéreas*: «[F]ue mi primer vistazo al mundo desagradable de los festivales: el lobby, el caretaje (*ur*: hipocresía), Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán, toda esa gente que no me interesaba. Yo era el más joven, me chupaba todo un huevo (*ur*: todo me daba igual), me cagaba en la gente y me sentía una estrella de rock» (Bremermann-Mella, 2019; en línea).

4 Pérez Manukian se refiere también a la presencia de Mella en las recopilaciones de Margarita Carraquiry y Alfredo Alzugarat (Pérez Manukian, 2018; 15).

5 La comparación rigurosa de los textos muestra que tienden a borrar toda motivación psicológica (el análisis detallado de las diferentes versiones se halla en la tesis

montaje editorial: la reedición por Comba de sus tres primeras novelas en un solo volumen, titulado *Trilogía de la violencia* (2020), una reedición que pasa por alto la voluntad de ruptura entre *Derretimiento* y *Noviembre* expresada por el autor (Mella, 2016; 131). Por consiguiente, queda abierta la posibilidad de que Mella reescriba *El hermano mayor* que aquí analizaremos. Las reescrituras que hemos citado remiten al vínculo orgánico y evolutivo que tiene el escritor con su creación, marcado por la inestabilidad y el sentimiento de no reconocerse a sí mismo: «el libro tiene vida y nuestra relación es misteriosa», escribe en la «Nota a esta edición revisada» de *Noviembre y dos cuentos*. Esta temática es también una clave de *El hermano mayor*, un relato en el que el protagonista, Dani, narra el proceso de duelo después de la muerte de su hermano Alejandro.

5. La diégesis se desarrolla a lo largo de los dos días que separan el anuncio del accidente del momento en que se esparcen las cenizas del difunto. Sin embargo, numerosas analepsis y prolepsis dinamitan la linealidad del relato que también disecciona las reacciones de toda la familia. Esta presenta numerosas semejanzas con la del autor: por eso la etiqueta de «autoficción» puede ser relevante para entender la novela. El paralelo cobra sentido cuando recordamos que Serge Doubrovsky, académico y fundador del género, también dedicó una obra clave a la pérdida de un ser querido, *El libro roto*. Homenaje fúnebre y relato de un duelo, *El hermano mayor* escenifica por otra parte un narrador que evoca sus publicaciones anteriores: *Pogo*, *Derretimiento*, *Noviembre* y *Lava*, y la tormentosa relación que tiene con ellas. Por tanto, nos preguntaremos cómo Daniel Mella tematiza el papel y oficio del escritor.
6. Veremos primero cómo la reflexión metaliteraria desempeña un papel cada vez más importante en los textos de Mella. Este proceso culmina en *El hermano mayor* que aboga por una indeterminación genérica entre autoficción y novela. Así surge un homenaje fúnebre rico en ambigüedades que presenta finalmente la escritura como salvación y resurrección.

anteriormente citada, Pérez Manukian, 2018; 18).

1. La reflexividad en la obra de Daniel Mella: algunos hitos

7. La obra del autor uruguayo revela un grado progresivo de reflexividad, como lo muestran los fragmentos metanarrativos. Puesto que se trata de situar *El hermano mayor* en el marco de dicha problemática, nos limitaremos a analizar ciertos hitos de la reflexión que elabora Mella acerca de la escritura y sus poderes.

A. URGENCIA Y AGONÍA: *DERRETIMIENTO*

8. Detengámonos en primer lugar en *Derretimiento*, la segunda novela publicada por el novelista. El discurso metanarrativo surge antes de la última escena, la cual describe el derretimiento literal del narrador. Después de dedicar la primera parte a una infancia enferma y traumática, marcada por la pérdida progresiva de toda movilidad y sensorialidad, el narrador relata fríamente una sucesión de crímenes y torturas, estructurados en cuatro momentos: la matanza de una familia en la región costera, la agonía de una vecina contemplada con fascinación, el ataque a un grupo de jóvenes gitanos, y finalmente la tentativa de homicidio del amigo Héctor. Dichas escenas, muy detalladas, son de una suma crudeza tanto como desprovistas de motivación psicológica⁶ y convierten su lectura en una prueba para el lector. Están entrecortadas con escenas y reflexiones acerca de la animalidad: una pelea de perros y la muerte del más débil por un balazo que provoca la identificación del narrador; la convivencia con un perrito que por su alegre vitalidad llega a constituir un reflejo invertido del narrador.
9. El momento de reflexividad literaria parece ser una pausa en la espiral de violencia y autodestrucción, pero también tiene cierto valor programático. Surge después de un autorretrato del narrador, asediado por el sufrimiento físico, la imposibilidad de moverse y la dureza extrema de su entorno⁷: una vuelta a la escena inicial. No hubo otro aprendizaje que el de

6 Se les puede caracterizar como actos gratuitos, siguiendo la expresión de Verónica Mérez Manukian (Pérez Manukian, 2018; 61).

7 «Estoy sentado y dolorido, los moretones a la vista, el cuerpo blando. Tengo la botella de vodka entre las piernas, pero ya no puedo ni levantarla. Respiro tenue y entrecortadamente; de otra manera, el dolor en el pecho será insoportable. Sudo en extremo, debido al sol agobiante y al esfuerzo que debo hacer por mantener la posición adecuada y los ojos abiertos» (Mella, 2007; 76-77).

la crueldad despiadada de una mano que hurga en las vísceras de su víctima (Mella, 2010; 44). En ese momento conclusivo, leemos:

Por un momento siento la estúpida necesidad de hablar. Pero no creo que haya mucha gente capaz de entender nada de lo que diga. Imagino las reacciones, asustadas, indignadas, fascinadas o soberbias o violentas, y me divierto. Tengo la terrible urgencia de decir mi pasado por entero, pero se me ocurre que se parecería más que a un simple relato o un acto confesional, a una delación. [...] Cómo comprender, con pureza, el momento preciso en que se pasa de ser mero espectador a adquirir ese lenguaje, siempre duro y ahora nuevo, distinto, extremo, y que de allí en adelante, la única manera de aplacar la agonía, es obedecerlo [sic] al pie de la letra. Admití mi condición y me entregué a ella, a fondo. Hay mil emblemas que definirían mis intenciones, pero no me quedo con ninguno (Mella, 2007; 77).

10. Aquí destaca la paradoja temporal entre la ubicación del fragmento al final de la diégesis, y la afirmación proleptica de una narración por venir: lector y narrador quedan unidos en una temporalidad que es imposible representarse. Por otra parte, el relato responde a un instinto menospreciado, «estúpida necesidad» y «terrible urgencia». Domina el polisíndeton a la hora de prefigurar la recepción de la misma obra, las «reacciones» que se proyectan sobre el lector, provocando un singular efecto de simultaneidad entre la anticipación de la recepción y el placer que esta suscita en el narrador, la diversión. Sin embargo, tal lectura está reservada a unos «*happy few*», en un discurso sobre la exclusividad que inscribe a Mella en el linaje abierto por Lautréamont.
11. En efecto, el fragmento contiene reminiscencias del inicio de los *Cantos de Maldoror*, cuando se rogaba que «el lector, animado y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre, sin desorientarse, su camino abrupto y salvaje, a través de las desoladas ciénagas de estas páginas sombrías y llenas de veneno», concluyendo: «No es bueno que todo el mundo lea las páginas que van a seguir; sólo algunos podrán saborear este fruto amargo sin peligro⁸». La excepcionalidad del relato-delación de Mella pasa por el hallazgo de un nuevo lenguaje, «duro y ahora nuevo, distinto, extremo», que en sí ya delinea un *ars scribendi*. Su finalidad estriba en una forma de rendición que sella la fusión entre narración y agonía, entendida como *agôn* tanto como umbral entre vida y muerte: ambos motivos estruc-

8 « [Q]ue le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison [...]. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger » (Lautréamont [1869], 1975; 45; Traducción de Manuel Álvarez Ortega).

turan el conjunto de la novela. Sin embargo, el surgimiento de un lenguaje novedoso va junto con el rechazo a todo «emblema» que ancla el relato en su figuración seca y literal.

12. Si *Derretimiento* revela una ambición estilística antimetáforica, experiencia de los límites fundada en la urgencia expresiva, los relatos que recopila Mella en *Lava*, más de diez años después, se enfocan en la transfiguración de la vivencia personal.

B. EL DIARISTA FANTASEA: JUEGOS SOBRE LA AUTOBIOGRAFÍA FICTICIA EN *LAVA*

13. *Lava* es una colección de relatos ficcionales que en varios momentos tematizan la cuestión de la escritura autobiográfica y el motivo de la vocación literaria. Dos de ellos en particular nos interesan: ya desde su título, «La esperanza de ver» tanto como «La emoción de volar» (Mella, 2013; 45-62, 111-138) se pueden leer en clave metanarrativa, puesto que remiten a la escritura de sí mediante la escenificación de diaristas incipientes. En el primer cuento, el joven narrador evoca su primer amor por Nicole, una niña casi ciega; siempre va acompañada de una monja, la Hermana Lugo. Esta le enseña al protagonista a escribir, desde la escena en la que le hace «repetir cada letra del abecedario, [concentrado] en el gesto de la mano» (Mella, 2013; 51) hasta el momento en que lo obliga a tener un diario. A modo de entrenamiento, él se dedica a la copia sistemática de un poema que convierte el cuento en palimpsesto:

El truco era no mirar las hojas anteriores. El primer poema que escribí de memoria era casi el del poeta pero el séptimo era otro poema. Algunas frases se habían mudado. Había palabras nuevas y eran como partes mías. La única frase que no había cambiado era la última. “Será un libro definitivo, un arrullo emocionante, un monumento que celebre, para toda la eternidad, tus ojos infinitos”. Y la frase en el papel, manuscrita siete veces de mi propio puño y letra, me dio fe de que podía escribir cosas hermosas (Mella, 2013; 54-55)

14. Entre recitación e invención, el protagonista nace como escritor, fascinado por los versos estereotípicos de un poema de amor, variación en torno a los *topoi* del *monumentum aere perennius* y de los ojos de la amada. Reescritura progresiva, el diario es una esperanza de belleza futura, una belleza que no deja de resultar irónica cuando leemos los apuntes ulteriores. En efecto, el diarista convierte sus escritos en realización fantasmática al narrar cómo «[se pone] a escribir en el diario las cosas que [se] imagin[a] haciéndole a Nicole» (Mella 2013; 58). Fantaseando escenas de

iniciación sexual con la niña⁹, el narrador satisface un deseo inconfesable a la vez que remedia la imposibilidad de una narración autobiográfica. Así toca interpretar el fracaso de una escritura fiel a la realidad, lamentado por el joven:

Lo que tenía que escribir ya lo había vivido pero empezar por el comienzo del día no funcionaba, era dar un salto demasiado grande, y empecé por lo último que había hecho. Escribí: “Acabo de lavarme los dientes”. Ni bien terminé la frase pensé que después de lavarme los dientes me había mirado los ojos en el espejo. Era parte de un experimento. Quería comprobar si los diseños en el iris eran siempre los mismos como las huellas digitales, o si iban cambiando como cambiaban las arrugas de la cara (...). Si no quería perderme detalles iba a tener que empezar por lo último de verdad. Escribí: “Estoy sentado en la cama escribiendo” (Mella, 2013; 55).

15. Aquí se relaciona la imposible simultaneidad entre vivencia y escritura con la inestabilidad ontológica, la búsqueda de algo inmutable, algo “siempre lo mismo” en el individuo.
16. La afirmación de la singularidad es también el objeto del segundo cuento, “La emoción de volar”, el diario de un joven mormón con el que Mella en sus entrevistas afirma tener mucho en común (Castigliolo, 2017; en línea). En su diario, oscila entre sus éxitos como deportista, un discurso prosélito dirigido al lector y la conmoción de sus amoríos abortados. La conjunción de la temática de la escritura con el proselitismo altisonante nos interroga puesto que resulta muy irónica, como en las siguientes palabras:

En ese momento me gustaría recalcar la importancia de escribir un diario. No pensemos que no somos nadie, que a nadie le interesa nuestra vida, porque por el contrario, existe gente que se preocupa por nosotros. No los privemos de que nos conozcan mejor, y dado que no sabemos cuándo la muerte nos llegará, ¡¡¡debemos empezar a escribir ahora!!! [...] También me gustaría expresarles la importancia de la lectura. La lectura es un método de obtener cultura y sabiduría. Leamos buenos libros, leamos las escrituras: El Libro de Mormón, la Santa Biblia, Doctrinas y Convenios, La Perla del Gran Precio. Leámoslos para prepararnos, ya que se nos ha dicho que la sabiduría que encontremos en la tierra, con ella nos levantaremos después de la muerte, por lo tanto, ¡¡¡PREPARAOS!!! (Mella, 2013; 128-129).

- 9 Subrayemos el vínculo entre invención del diarista, exploración de su propia anatomía y fantasía literaturizada en el siguiente fragmento: «Yo anotaba las cosas que imaginaba con Nicole como si hubieran pasado de verdad. De acuerdo al diario, por ejemplo, habíamos ido al monte en el recreo y Nicole me había dejado olerla entre las piernas y olía a transpiración y a jabón. Yo estaba seguro de que ése era el olor que debía tener, porque ése era el olor que tenía yo cuando me pasaba la mano» (Mella, 2017; 59).

17. Enfático y adoctrinado, el diarista vincula la escritura (el diario) y la lectura (la doctrina mormona), en una serie de virulentos apóstrofes al lector. La concepción tópica de la escritura como eternidad se contrapone con el resultado de un lavado de cerebro. Dicho condicionamiento vuelve irrisoria la defensa de la escritura, aún más dada la deceptividad del resto del cuento: el narrador constantemente se enamora de chicas que despiertan en él un entusiasmo hiperbólico antes de ser olvidadas en un abrir y cerrar de ojos.
18. La ficcionalización de los narradores en *Lava* interroga de forma casi humorística la relación entre vivencia y relato, diario y fantasía. Por el contrario, *El hermano mayor* se presenta como una obra autobiográfica sobre la pérdida de un ser querido¹⁰; a la vez ofrece el relato del deseo de escribir la obra misma.

C. EL PROYECTO DE UN RELATO Y LA MUERTE COMO CLICHÉ: *EL HERMANO MAYOR*

19. Estudiar la dimensión metanarrativa de *El hermano mayor* es enfrentarse con una diégesis reduplicada, puesto que el narrador se dedica a un repaso sobre el nacimiento del proyecto de escritura, un proyecto cuyo resultado estamos leyendo a la vez. Este procedimiento instauro una doble temporalidad, por ejemplo, cuando el protagonista recibe la llamada de Agustina, exnovia del hermano difunto, la cual afirma que tiene mil historias para contarle: «aunque yo no estaba escribiendo sobre él todavía», comenta el narrador (Mella 2016; 92). Asistimos pues a la formulación progresiva de una ambición creadora, desde la primera mención a la obra por nacer, hasta su recepción por la familia. En el velorio, mientras el padre prepara su discurso, el hijo desglosa: «Quizás sea ese el momento en que de algún modo empiezo a escribir sobre Alejandro, el primer momento desde su muerte en que me pongo a buscar palabras» (Mella 2016; 113). La búsqueda de un lenguaje para expresar la pérdida se inserta en un cuestionamiento formal global; por eso toca leer en clave metaliteraria las interrogaciones acerca del destinatario de otro discurso, el del narrador en el velorio:

Miro el porro en mi mano y por primera vez desde que se murió le hablo a Alejandro directamente. Bueno, Ale, ya que estás acá, decime qué decir. Le digo: es tu velorio, ¿qué mierda digo? ¿A quién se le habla? ¿A la gente? ¿Se te habla a vos? ¿Hay que hablar de vos? ¿Hay que tratar de decir cómo eras? ¿Hay que

¹⁰ Así cabe interpretar la «sinceridad» puesta de relieve desde el peritexto, en la contraportada de *El hermano mayor*.

contar algún recuerdo? ¿Tengo que hablar de cómo me siento? (Mella, 2016; 113)

20. El diálogo con el difunto, irónicamente alegorizado por la marihuana, es el testimonio de una búsqueda creativa que pasa por el apóstrofe al imposible destinatario.
21. La misma reflexividad surge al final de la novela, con una conciencia conclusiva así expresada: «Falta que pasen infinidad de cosas» seguida por una serie de prolepsis (Mella, 2017; 166); a continuación vienen resumidos acontecimientos ulteriores que establecen un nítido límite entre lo que se ha elegido relatar, y lo que apenas queda aludido, por fuera de la diégesis: «Pero el libro termina acá, en la noche después de su velorio, mientras papá se come una manzana junto a la reposera [*ur*: tumbona] y estira las piernas» (Mella, 2017; 169). El uso del adversativo hace surgir la posibilidad de un libro *otro* y a la vez negado, un libro que iría más allá de lo que se lee. La presencia del padre es una clave interpretativa, sea en esta imagen de descanso doméstico, sea en su comentario a la propia génesis de la obra que leemos: «El arte surge del dolor, ¿no, Dani?» (Mella, 2016; 128), una idea así desglosada por el narrador: «argumento del que yo le había convencido después de mis primeros libros. De hecho, yo me había convencido a mí mismo de eso; era uno de los argumentos que más me habían fascinado» (Mella 2016; 128). El uso del pluscuamperfecto establece una ruptura, sugiere la pérdida de una convicción que, por tanto, sitúa el relato bajo el sello de la inautenticidad, de la motivación no dilucidada: el narrador pudo engañar a sus familiares con una concepción del arte-reflejo-del-dolor, pero ya no puede engañarse a sí mismo.
22. Si la obra no nace del sufrimiento, surge del sentimiento de vivir un momento estereotípico, un episodio para el cual toda familia ha ensayado: lo que acontece no parece sino la repetición de una escena ya vivida. Con las siguientes palabras se evoca el velorio del difunto: «Se ven [los padres] azorados por lo sospechosamente familiar que les resulta la escena y por la noción, aún muda, de que la han venido ensayando toda la vida. Saben exactamente qué decir» (Mella, 2017; 138). Se trata pues de una función singular en la que cada uno desempeña su propio papel; «arquetipo de la situación extrema» (Hidalgo-Bachs y Mulkovitch-Roux, 2014; 8), la muerte también es un espectáculo para el que los actores siempre se han ido preparando, según Mella.

23. Invierte rotundamente el significado que se le suele atribuir a la pérdida de un hijo: no es una trágica sorpresa, sino un hecho que siempre los padres anticipan. Así cabe interpretar el llanto de los vivos: «Si esta fuera una obra de teatro, esa habría sido la señal para que Leticia se largase a llorar. Cuando tu tío Miguel diga: las milanesas de mamá, [...] vos, Leticia, no te aguantás y rompés a llorar» (Mella, 2016; 59-60). Todos actúan en conformidad con su papel, dramático en tanto que teatral. El duelo como escenificación colectiva se nutre de representaciones populares que lo trivializan, lo convierten en motivo de un repertorio visual común. Las siguientes palabras enmarcan los discursos del velorio: «¿No era de película gringa hablar en los entierros?» y «El momento hollywoodense pasó rápido, y fue emocionante» (Mella, 2016; 113, 115).
24. Asociada con un cine repleto de estereotipos, la despedida con el ser querido queda reducida a mero cliché, proyección abismática de una narración que ahonda la teatralidad del duelo percibido como un cliché. El discurso metaliterario en la obra de Mella ha evolucionado desde la figuración de una urgencia expresiva, experimentada en *Derretimiento* por un narrador monstruoso, hasta la presentación irrisoria de un duelo, narración paralela al relato de su propia génesis. Entender tal evolución implica poner en tela de juicio la caracterización genérica de *El hermano mayor*. La oscilación entre autobiografía y novela permite recalcar la ambigua visión de Mella acerca de su propia práctica, que pasa por la distorsión de lo vivido y una concepción de la ficción como creación autónoma.

2. *El hermano mayor*: ¿una variación autoficcional?

A. LAS APARIENCIAS DE UNA AUTOBIOGRAFÍA

25. *El hermano mayor* se presenta como un relato profundamente anclado en el mundo referencial de su autor, con lo que podría ser relevante su designación como narrador-autor. Los personajes lo llaman repetidamente «Dani» (Mella, 2016; 128), lo que apunta hacia la identificación del *inscriptor* (el enunciador en el texto) con la *persona*, el sujeto biográfico y civil –para usar la terminología de Dominique Maingueneau acerca de la división tripartita de lo que solemos llamar el autor. Amén de la homonimia, se multiplican los datos biográficos. Pueden ser anecdóticos, como

cuando el narrador remite a su casa de Parque del Plata (Mella, 2016; 146), en el mismo sitio donde vivió la persona civil Daniel Mella. Pueden ser ecos más estructuradores: *El hermano mayor* es, hasta cierto punto, un repaso de toda la creación narrativa de Mella, que alude repetidamente al contexto de escritura de sus obras anteriores, su significado y su recepción. Quien no está familiarizado con el autor lee la novela como una fuente inagotable de datos acerca de por qué y cómo un tal Dani escribió novelas que llevan por título *Pogo*, *Derretimiento* o *Noviembre*.

26. Ante todo, la novela es una clave en cuanto a la vocación literaria de su protagonista, una vocación cuyas raíces estriban en una relación de odio/voluntad de comprensión hacia los padres. Al incitar a su hermano a dejar el hogar paterno, comenta: «Hacía tiempo que me había convertido en un experto en papá y mamá. De algún modo, eran ellos que me habían dado el ojo de escritor¹¹» (Mella, 2016; 98). Dicha mirada de autor se relaciona con su odio a la enseñanza mormona transmitida por los padres y a su obsesión por la muerte (Mella, 2016; 73), de la que las primeras novelas son una emanación directa: son todos relatos de crímenes y torturas. Ya desde la infancia, está obsesionado con la idea de que una persona pueda ser testigo de la propia muerte, y sus recuerdos apuntan a un extraño entrenamiento, la simulación de su defunción:

Recuerdo sentarme al sol en el fondo de casa, en un rincón que quedaba fuera de la vista debido al pino y a la acacia que crecían juntos, y recuerdo quedarme ahí por horas aguantando la sed y el hambre. Me imaginaba que me estaba muriendo y en cierto momento hasta me parecía que me moría porque todo quedaba patas arriba: los ruidos de los pájaros y de los autos de Giannattasio se me metían adentro, y de pronto podía oír los latidos de mi corazón afuera de mi cuerpo y cómo el ruido de mi estómago me rodeaba (Mella, 2016; 74-75).

27. Experimento lúdico aunque morboso, la muerte para el niño toma la forma de una compenetración entre individualidad y entorno: el afuera se introduce en el adentro, y la interioridad orgánica del personaje se proyecta hacia el exterior. Después del simulacro infantil surge la decisión del suicidio, una ambición a la que renuncia el protagonista para alejar a sus hermanos de la locura paterna¹² que convierte a la familia en una «fábrica de

11 Cf el momento en que los padres le imploran a Dani: «-Tratá de entendernos- me dirán y yo, del algún modo, les voy a obedecer. Voy a pasarme el resto de la vida tratando de entenderlos. Voy a dedicarme a escribir para tratar de entenderlos» (Mella, 2016; 122).

12 La renuncia al suicidio se explicita con esas palabras: «Si me mataba, quizás todos, mis padres y mis hermanos, seguirían hasta el día de hoy atados más firmemente que nunca a la iglesia con su fantástico programa. Me gusta creer que por esa razón no me vuelo los

monstruos» (Mella, 2016; 123). En varias entrevistas, el escritor narra esa escena de crisis personal usando los mismos términos que en *El hermano mayor*, otro elemento que apunta hacia la validación de la fórmula narrador=inscriptor=persona del autor.

28. Es más, el narrador de *El hermano mayor* presenta su primera novela, *Pogo*, como el fruto material de su renuncia al suicidio y un «producto de la depresión¹³» (Mella, 2016; 27). Su nacimiento como escritor se arraiga en aquel episodio climatérico y deceptivo de la tentativa de «autoeliminación» (Mella, 2016; 140): «Voy a disparar al cielo esa bala que lleva mi nombre y unos meses después, cuando me vuelva a dar la chiripiorca [*ur*: ataque nervioso], me voy a convertir en escritor» (Mella, 2016; 118). La crisis existencial, aludida con la coloquial palabra de «chiripiorca», abre paso a un relato vocacional. Este se materializa en la práctica del diario, creando un puente temático con los fragmentos de *Lava* analizados anteriormente. Subrayemos otros elementos en común, a la hora en que el narrador comenta su uso compulsivo del diario: «Voy a llevar mi cuaderno con terror de que se me escape un solo pensamiento» (Mella, 2016; 119). La escritura como registro de todo lo pasado y pensado sugiere que el mayor fantasma del que escribe podría ser ante todo el de la exhaustividad.
29. Otras analepsis reconstituyen el momento de la recepción de *Pogo* y de la siguiente novela, *Derretimiento*: el momento en que el autor-personaje Dani irrumpe en el mercado editorial como excepción y objeto de elogios: «Me voy a sentir un prodigio» (Mella, 2016; 133). La obra se convierte en un repaso sobre la inserción editorial del fenómeno Mella, casi a modo de página Wikipedia cuando recuerda la publicación por una editorial española, el cambio rotundo de situación material y el proyecto (abortado) de traducción al francés (Mella, 2016; 131). Otros datos biográficos se encuentran diseminados a lo largo del relato: el fracaso de una tentativa literaria que sea distinta, luminosa y feliz¹⁴ –lo que desemboca en la novela

sesos aquella noche de mis 19: porque intuyo que solo continuando con mi vida voy a lograr extirpar a mis hermanos de la ruina moral» (Mella, 2016; 122-123).

13 Esa expresión es la que usa Mella en entrevistas, reforzando la homología entre el personaje y la persona: «*Derretimiento* y *Noviembre* fueron libros producto de una depresión» (Arribas-Mella, 2020; en línea).

14 «Voy a querer escribir algo luminoso y voy a fracasar estrepitosamente, entrado en un estado de nervios que me tendrá varias noches sin dormir. [...] Voy a pasar un tiempo alejado de la novela, batallando con la depresión que me produce ver que mi mente agarra para el mismo lado tortuoso de siempre» (Mella, 2016; 133).

Noviembre; el alejamiento precoz y radical de la práctica literaria¹⁵; la vuelta a la literatura con la invención de los cuentos que componen *Lava*, «[su] primer libro en trece años» (Mella, 2017; 57). Este renacimiento literario se encuentra fuertemente vinculado con el hermano difunto (Dani escribe junto a él, en la «madriguera» situada en la parte trasera de la casa paterna) y con una reflexión acerca de la familia¹⁶: «mis primeros textos en diez años, cuentos sobre padres y madres e hijos y las grietas que se abren entre ellos, cuya atmosfera se verá impregnada por los Estudios Sencillos de Leo Brouwer, por la marihuana y la grapamiel» (Mella, 2016; 156-157). Por consiguiente, *El hermano mayor* puede leerse como el libro de todos los libros: el aparente homenaje al hermano muerto esconde la historia completa del narrador Dani, desde la chispa vocacional hasta las desventuras y renacimientos de la carrera literaria.

30. Es más: el narrador no se contenta con recapitular la génesis de sus publicaciones, sino que también se fija en el después, o sea: la relación que el personaje escritor mantiene con su obra. Dicha relación está presentada como un complejo entramado emocional en el que se mezclan la vergüenza y la enajenación. De ahí, por ejemplo, que el narrador se enfade cuando encuentra a su futura esposa hojeando sus primeros libros: «Ya no me representaban. Me avergonzaba de ellos. Ni siquiera sabía por qué los conservaba» (Mella, 2017; 27). Escribir es dejar el rastro de una persona que luego ya no somos, y constituye una prueba de lo inestable que es la identidad; esta problemática se relaciona con la cuestión clave de las reescrituras evocada en la introducción. Asimismo representa un *leitmotiv* de la obra de Mella, el volverse ajeno. La enfermedad, la violencia y la escritura son todas expresiones de esa preocupación, procesos mediante los cuales el individuo deja de reconocerse a sí mismo tanto como a los demás. Cabe subrayar su importancia como principio estructurador en la narrativa del autor uruguayo, aunque no se nos dé tiempo para ahondar en ello.
31. *El hermano mayor* sugiere una fuerte identificación entre narrador y persona del autor, mediante el anclaje referencial tanto como el repaso de toda una obra anterior que se superpone por completo con la de Mella; sin

15 «Al dejar de escribir, a mis 24, también había dejado atrás todas mis relaciones literarias» (Mella, 2016; 27).

16 Se trata de una reflexión omnipresente en la narrativa de Mella, que prolonga el análisis de Raúl Caplán acerca de las relaciones familiares en *Pogo* (Caplán, 2011).

embargo, no se trata de enaltecer la figura del narrador, sino de subrayar su mediocridad y corrupción moral.

B. HISTORIA SINGULAR DE LA INFAMIA: LA FICCIONALIZACIÓN DEL NARRADOR

32. Frente a Rubén Arribas, Mella afirma que el narrador de *El hermano mayor* es «tremendo hijo de puta» (Arribas-Mella, 2018; en línea): numerosas manifestaciones infames caracterizan al protagonista de *El hermano mayor*. Enfrentan al lector con una paradoja: los pensamientos mezquinos de Dani, sus comportamientos detestables, ¿expresan la sinceridad del narrador autorializado? ¿O a la inversa forman parte de una empresa de ficcionalización del sujeto?

33. Enfoquémonos primero en la construcción de un personaje detestable. Se esboza una versión infame del autorretrato, como si se tratara de profundizar moralmente la deceptividad física de un autorretrato como el de Michel Leiris en *La edad del hombre*. El egocentrismo del personaje surge ya desde la primera página, cuando le dice a su madre «Tendría que haber sido yo» (Mella, 2016; 8)¹⁷. Esta frase pasa a ser un *gimmick* tragicómico, puesto que a la largo del relato vuelve en cuatro ocasiones, siempre con un nuevo miembro de la familia. El egocentrismo se une con una forma de indecente alivio cuando Dani se felicita de que la muerte de su hermano haya disipado su obsesión amorosa por su exesposa:

Yo estaba particularmente borracho de dolor esa mañana. No podía parar de pensar en Brenda. Recuerdo el silencio que me sobrevino cuando me dio la noticia [de la muerte]. Me dejó sobrio. De pronto toda mi locura por ella se había borrado de un plumazo. Todo ese drama, bajo cuyo peso me venía prácticamente asfixiando, me abandonó de un momento a otro. Recuerdo el alivio que sentí (Mella, 2016; 72-73).

34. La mediocridad moral del personaje se refleja en el uso recurrente de lugares comunes¹⁸ tanto como en la evocación de su sexualidad, desde una iniciación adolescente deceptiva¹⁹ hasta el presente, con el narrador consu-

17 A esto cabe añadir que los demás personajes también resaltan el egocentrismo de Dani, haciéndose eco del parecer del propio lector; de hecho, su madre le responde: «¿Por qué todo siempre tiene que tratarse de vos?» (Mella, 2016; 8)

18 A modo de ejemplo: «Los que se morían antes de tiempo eran siempre los más felices o los más talentosos. Los que se mueren antes de tiempo siempre son los más felices de todos, le disparo a tía Laura ni bien mamá se va» (Mella, 2016; 9).

19 Este fragmento parece condicionar la adultez del personaje, marcada por la asimetría amorosa y la voluntad de deshacerse de la herencia mojigata del mormonismo: «[H]abía debutado con una puta sin dientes en un queco de Lautaro, en el sur de Chile, [...] a los

miendo vídeos pornográficos en la oscuridad del living, después de que sus hijos se hayan dormido (Mella, 2016; 41). La mediocridad moral del personaje alcanza su mayor expresión en el trato con su exmujer, Brenda.

35. Las escenas de acoso y violencia conyugal contribuyen a presentar al narrador como un personaje moralmente miserable; respecto a eso, *El hermano mayor* es una gradación en la ignominia que ahonda el motivo de la pareja en perdición. Dani primero remite a su deseo de control sobre su exmujer y el rechazo a dejarle su independencia²⁰. A continuación narra cómo se obsesiona por ella, a pesar de que viva con otro hombre y no le conteste los mensajes, formulando una interpretación errada de los hechos²¹. El comportamiento patológico del narrador culmina en la escena liminar que cierra el relato, una explosión de violencia en la que intenta estrangular a «la Negra»:

Le quería desgarrar el cuello. Aunque sabía que no la iba a matar, pensé: si la mato, me libero, y apreté un poco más. Sus ojos no sabían qué estaban viendo. Entonces me vi metiéndosela ahí, en su cocina nueva [...]. La sentaba en la mesa de madera, le sacaba el pantalón y se la ponía. En esa posición, yo sentía que le llegaba hasta el ombligo (Mella, 2016; 175).

36. La conjunción entre instinto de homicidio y deseo de posesión física constituye la cumbre de la novela en lo que de violencia se trate. Rigurosamente pasados por alto en todas las entrevistas que trataron de *El hermano mayor*, el acoso y la violencia de género contribuyen a construir un protagonista mediocre y cruel, preso de sus apetitos más bajos. Cabe ponerlo en relación con todo el discurso de Mella acerca de la esencia ficcional de su homólogo novelesco –lo volveremos a analizar.

37. Sin embargo, la infamia del narrador no es excepcional, sino que se presenta como el fruto de una educación marcada por la «mierda mormona [...], pura mierda represiva y falsa» inculcada por los padres en la

17. Antes de eso, a los 15, le había chupado las tetas a mi primera noviecita. No había podido dormir en toda la noche y al día siguiente le había pedido perdón por haberle faltado de respeto» (Mella, 2016; 28).

- 20 En efecto, aprovecha la muerte del hermano para reclamarle llamadas, pedido abusivo y a la vez reflexión lúcida: «[Ella] no me tenía por qué llamar. Podía ir adonde quisiera. Era una mujer libre un en país libre. No me llames, dije. No me dejes que te maneje la vida. No es que esté nervioso. Te quiero controlar» (Mella, 2016; 24).

- 21 Así se lee la analepsis sobre el renacimiento de un sentimiento amoroso pasional y asimétrico: «En cada una de sus negativas percibiré una especie de pena operando de fondo y voy a asumir que la Negra está desarrollando sentimientos por mí. [...] Mi amor será un amor infantil, será pura obsesión, será pura posesión, pero es indomable» (Mella, 2016; 38).

infancia (Mella, 2016; 121). El protagonista se inserta en un linaje caracterizado por la transmisión de la tara: «Igual que papá, igual que yo, [la tía] tiene la columna jodida. Nuestras averías se originan en la parte baja de la espalda. Lo mío fue una vértebra del sacro» (Mella, 2016; 9). La tara física refleja la imperfección moral, expresada por el padre que se regocija de lo hermoso que fue el entierro de su hijo (Mella, 2016; 148) y reflejada en una escena de violencia física paroxística en la que madre e hija pelean hasta «[ser] uno sola cosa que se mueve en el borde de la cama» (Mella, 2016; 150). La corrupción moral paterna pasa a ser otra clave de comprensión en cuanto al relato vocacional anteriormente evocado; para Dani, escribir es independizarse y rechazar la escoria mormona de su herencia:

Al escribir voy descubriendo que puedo expulsar a mis padres de los territorios que conquistaron impunemente desde mi infancia más temprana. De esa noción saco la energía extra cuando mi mente flaquea y mi atención, totalmente enfocada en los objetos que me rodean y en las angustias de mi cuerpo, amenaza con diluirse y las palabras comienzan a perder sentido en el papel. Cuando el impulso llegue a su fin será evidente. Cuando le ponga punto final a ese texto [*Pogo*] quedaré pasmado. [...] En mis manos tendré algo que se ha separado de mí y será como un libro y yo seré otro (Mella, 2016; 150).

38. La escritura como rechazo a la influencia familiar y proceso de enajenación: ahí se formula una ética subyacente en toda la obra del escritor uruguayo, de la que, por ejemplo, el incesto en *Pogo* y la antropofagia paterna en el cuento «La gota» son metáforas. La tercera finalidad de la escritura es remediar la insignificancia, la pérdida de la conciencia. Después de leer *Pogo*, la madre reacciona por una completa incompreensión que da lugar a la sabrosa escena de indignación que sigue:

Lo primero que me pregunta es qué hicieron tan mal papá y ella para que yo tenga algo tan monstruoso adentro. Y voy a quedar entre perplejo y triunfante, tratando de calibrar el tamaño de la herida que comienza a supurar por su boca, deslumbrado por su propia apariencia monstruosa (Mella, 2016; 125).

39. La crueldad del relato filial no es sino la manifestación de la crueldad materna ocultada, como lo revela la repetición del epíteto «monstruoso». El hijo que escribe refleja la tara moral de sus progenitores, como lo vemos mediante la metáfora médica en la siguiente confesión:

Con la mejor de las intenciones terminarán inoculándonos todo su temor y toda su demencia. Porque cada cosa que escriba al principio será un documento de la locura de mis padres y un documento de mi desdicha. Y porque mi talento como escritor y mi desdicha habrán sido abonados y refinados por esa locura que a fin de cuentas tanto necesitaré y de la que finalmente, tristemente, también voy a padecer (Mella, 2016; 124).

40. Para el escritor, locura, infamia y monstruosidad delinean la genealogía de su creación literaria, la cual termina siendo un motivo de orgullo para los padres vanidosos que celebran a su hijo en cuanto se vuelve famoso. Singular variación sobre el motivo naturalista de la herencia, la insensatez engendra al escritor que a su vez se dedica a narrarla, haciendo paradójicamente la felicidad de sus progenitores:

De un segundo a otro, como por arte de magia, pasaré de ser motivo de vergüenza a ser motivo de orgullo. Pasaré de ser su hijo el monstruo a ser su hijo el escritor, y el poder del veneno que traían mis libros quedará reducido prácticamente a cero²² (Mella, 2016; 127).

41. Eco lejano de las «páginas sombrías y llenas de veneno» de Lautréamont, la ponzoña se convierte en bálsamo gracias al reconocimiento mediático.

42. La mediocridad y trivialidad de las relaciones familiares culminan cuando el padre dispersa las cenizas de su hijo difunto: «Se le veía nervioso y en un momento se rindió, se llevó la urna a la boca y empezó a romper la cinta con los dientes como un neandertal masticando el cordón de su recién nacido» (Mella, 2016; 162). La figura paterna pasa a ser el emblema de una monstruosa maternidad que invierte la muerte y la vida tanto como subvierte los papeles entre las generaciones.

43. Heredero de la escoria familiar que nutre sus ficciones, el narrador es una mezcla entre caricaturización ficcional y elementos factuales cuya autenticidad es confirmada desde el corpus epitextual (reportajes, entrevistas con Mella), en particular en cuanto al mormonismo frecuentemente evocado por el escritor. Esta construcción de Dani-Mella refleja la hibridez genérica de una autoficción que como tal se elabora ante el lector; por consiguiente, será más acertado hablar de personaje(-autor) para remitir al protagonista de *El hermano mayor*.

C. LAS AMBIGÜEDADES DE LA AUTOFICCIÓN: DISTORSIONAR LA VIDA

44. Vimos que *El hermano mayor* tematiza las relaciones entre vivencia y narración; más allá de eso se trata de analizar cómo la segunda reelabora la primera, en un proceso de hibridación genérica que acerca la novela a la autoficción. En entrevistas, Mella adopta una postura de indiferencia y/o

22 «DM: —Mi hijo el escritor... mi hijo el escritor. [Risas] Escribe locuras, pero claro..., le da como un lustre al linaje.» (Pérez Manukian, 2018; 138).

ignorancia hacia las clasificaciones críticas; en 2017 declara: «*El hermano mayor* agarra hechos de la vida propia del autor y los distorsiona. Si eso es autoficción, coincido plenamente» (Castigliolo-Mella, 2017; en línea), mientras que frente a otro periodista parece rechazar la apelación: «No siento que haya elegido la autoficción. Entiendo que existe la autoficción, pero no tengo muy claro qué es y qué no lo es. Mi primera experiencia con *Pogo*, mi primer libro, fue muy parecida a esta» (Arribas-Mella, 2018). Al parecer, los textos anteriores a 2016 insertan elementos autobiográficos en la materia imaginaria, cuando a la inversa la novela de 2016 estriba en la ficcionalización de un episodio personal²³; sin embargo, la afirmación que precede matiza esa distinción.

45. El discurso que elabora Mella acerca de su escritura defiende cierta autonomía del imaginario²⁴. La transfiguración y metaforización de lo vivido se convierten luego en argumento para responder a las acusaciones maternas. Enloquecida por la lectura de *Pogo*, la madre de Dani le reprocha: «¿Por qué escribir algo así? ¿Si tenés talento para escribir, si tenés un don, por qué no usarlo para escribir algo que edifique, que enaltezca a las personas? ¿Vos te das cuenta de lo que escribiste?» (Mella, 2016; 126) y el hijo se defiende interpretando su propia novela:

Voy a intentar explicarle que son todas metáforas. El hijo del libro deja morir a la madre para que deje de estar enferma y no sufra más, y después tiene relaciones con ella para hacerla revivir, para tener una madre nueva. El sexo es símbolo de arte. Es arte, no hay que confundirse. Ella se va a retirar dejando mis libros en el sillón, murmurando que eso no es arte. Eso no es arte, eso no es arte, dirá (Mella, 2016; 127).

46. Esta explicación metafórica resulta irónica al parodiar el discurso académico; su inserción en un enfrentamiento verbal convierte la metáfora en

23 «Ya conocía, digamos, el secreto de que uno puede escribir lo que le pasa e inventar alrededor de eso. Lo que nunca había hecho era escribir a raíz de un suceso puntual, como la muerte de mi hermano. Pero no fue una decisión consciente del estilo “Voy a hacer autoficción”» (Arribas-Mella, 2018; en línea).

24 Esta indistinción ya la expresa cuando evoca la redacción de *Pogo* en *El hermano mayor*. Destaca la incertidumbre entre semejanza y disimilitud, entre anclaje referencial y proceso imaginativo: «La mitad de las cosas que anote [en 1998] no habrán ocurrido, serán pura invención, y pronto mi vida se confundirá con la historia de un pendejo de mi edad que vive en una casa como la mía, enseña inglés para pagarse las drogas y escribe todo el día para ocupar las manos en algo menos solitario que colgarse de una viga. Está claro que el personaje del libro, que acabará por titularse *Pogo*, no soy yo. [...] Es hijo único, y aunque al principio tendrá mi cara, con el paso de las páginas el físico le irá cambiando hasta que de mí solo le queden la altura, la chuequera y la ansiedad sexual» (Mella, 2016; 119).

pretexto, en una mera coartada. Queda por resolver la verdadera motivación de la novela, relato despiadado de la agonía materna y del incesto necrófilo al que abre paso. Este rechazo a la explicación lo expresa Mella en varias ocasiones, cuando aboga por una forma de autonomía de la creación, entendida como proceso instintivo:

El que manda es el lápiz. Me lo figuro como un perro siguiendo un rastro con el hocico apretado contra la página. Confío en él pero lo tengo que vigilar porque es puro instinto [...]. Lo ideal, supongo, es que el lector nunca llegue a saber qué es cierto y qué no²⁵ (Castigliolo-Mella, 2017; en línea).

47. Asimismo asocia la creación literaria con un proceso orgánico: «Para mí, la escritura es una especie de entidad; la escritura hace sus cosas: se mueve, busca, explora, se desarrolla. Uno es también una entidad que interviene en la escritura, pero el juego es de a dos, por lo menos» (Arribas-Mella, 2018; en línea).

48. La escritura como proceso autónomo es también el objeto de varios fragmentos de *El hermano mayor*, que describe cómo la narración autobiográfica se convierte en fruto del imaginario:

Cuando finalmente me puse a escribir, promediando el mes de marzo, todo lo que se me salía era sentimientos o recuerdos que no iban a ninguna parte. Hasta que [...] escribí diez páginas de un tirón sobre un tipo que se ponía celoso por la muerte de su hermano (Mella, 2016; 118).

49. Del desorden de la experiencia propia emerge la historia de «un tipo», creación vestida con todos los atributos de su autor, pero designada como ficción. El trabajo de escritura es una transfiguración, como lo formula Mella cuando compara sus primeros textos, todavía autobiográficos, con una «descarga²⁶» (Arribas-Mella, 2018; en línea), para enfatizar la diferencia con lo que escribe después: la invención. El narrador de *El hermano mayor* va más lejos al escenificar otra vez la defensa de su creación ante los reproches de su madre, enojada porque quiere escribir sobre la propia familia: «Le respondí que no se preocupara. En lo que estaba escribiendo casi nadie decía lo que había dicho ni hacía lo que había hecho. Es más, todos

25 Mella aquí formula un apego por la incertidumbre que se puede leer como un principio creativo a la hora de leer su obra; esa afirmación se puede relacionar con el comentario de Raúl Caplán en cuanto a la incertidumbre que también reina en el cierre de su primera novela, *Pogo* (Caplán, 2011; 8).

26 Se trata de una imagen singular cuando recordamos que Mella usaba el mismo término para remitir al incesto perpetrado por el protagonista de *Pogo*. Se puede interpretarlo a la luz del vínculo entre familia, creación e impulso sexual, un vínculo que estructura gran parte de su producción.

tenían los nombres cambiados. [...] No era una biografía» (Mella, 2017; 128). Aquí cabe destacar el sesgo contextual (se trata de tranquilizar a la madre), el rechazo a la etiqueta genérica, y sin embargo la permanencia de lo incierto, subyacente en la mención de «casi nadie».

50. La indeterminación que reina en *El hermano mayor* parece diluirse en la etiqueta de «novela» reivindicada por Mella en el momento de su publicación, una elección que difumina la incomodidad generada por ciertas escenas (la violencia de género, por ejemplo). De todas formas, incluso este proceso de designación genérica se revela sumamente ambiguo, como lo enfatiza Mella frente a Castigliolo: «En las partes que me conciernen hay una gran cantidad de invención, al punto de que el libro es una especie de fraude. No es un fraude únicamente porque se trata de una novela» (Castigliolo-Mella, 2017; en línea). La referencia al fraude es polisémica: ¿fraude en lo que de autobiografía se trate? ¿Basta con la etiqueta de «novela» para que se disipe la cuestión de la responsabilidad²⁷ que le incumbe al autor? Además, a la dicotomía invención-realidad toca añadirle un tercer término, clave del modo en que Mella evoca su trabajo, el de *honestidad*. En palabras del escritor, se trata de una exigencia fundamental: «[La escritura] de algún modo te mantiene honesto. Frase por frase. Cada vez que mentís, o que le errás a la nota, salta la alarma. Siempre estás quedando en bolas, siempre en evidencia» (Escobar Ulloa-Mella, 2018; en línea). La reivindicación de una escritura *honest*a que deja a su autor al desnudo («en bolas») entra en aparente contradicción con la defensa de la invención, a su vez fruto de la autonomía creativa. Que se lea como coartada o como principio aporético, esa afirmación resalta el entramado complejo entre experiencia vivida y transfiguración ficcional del que nace la novela.

51. En último lugar, el narrador cierra el bucle al contar cómo vivió su adolescencia: como una ficción más. Recalquemos las precauciones oratorias del siguiente fragmento: «Puede que haya tenido que inventarme una desdicha para dárme las de interesante, de escritor maldito. Puede que estuviera creando y empezando a creerme mi propia leyenda. Puede que esa desdicha haya sido mi primera invención» (Mella, 2016; 121). Sinteticemos: *El hermano mayor* multiplica las referencias biográficas a su autor, apun-

²⁷ Planteamos la pregunta para entender ciertas afirmaciones provocativas de la novela, por ejemplo, cuando el narrador recuerda a su amiga escritora, que durante toda la enfermedad de sus padres, espera a que fallezcan para poder escribir libremente: «capaz que había que esperar a que los padres estuvieran muertos para poder realmente escribir sobre ellos, no lo tenía claro» (Mella, 2016; 129).

tando hacia una identificación entre protagonista y persona del escritor. Esta apariencia biográfica es negada mediante la defensa de la invención y autonomía creativas, a través de la designación *novela*. La oposición entre vivencia y creación se complejiza con la idea de que toda experiencia es una creación de leyendas personales. Se trata finalmente de escenificar los poderes de la escritura, al presentar una variación sobre la oración fúnebre.

3. ¿La escritura como trabajo de duelo?

A. ORACIÓN FÚNEBRE Y REIVINDICACIÓN DE LA LIBERTAD CREADORA

52. Si *El hermano mayor* se puede leer como el relato de su propio proceso creativo, es necesario subrayar que también se trata de un diálogo con y para el difunto²⁸. Como lo recuerda Dominique Rabaté, desde el Romanticismo la literatura mantiene «[una] relación íntima con lo irrepresentable y [...] se ha convertido en el lugar simbólico por excelencia del trabajo del duelo²⁹» (Rabaté, 2005; en línea).
53. El narrador escenifica varios hitos del proceso de duelo, primero para corregir la torpeza de las palabras ajenas. Uno de sus familiares lo interroga acerca de la decisión de *tirar* las cenizas del difunto; a esto responde: «Me parece bien, pero no se tiran. Se entregan, se esparcen, se devuelven» (Mella, 2016; 16). El libro es búsqueda y expresión de las palabras justas, para restituirle al muerto su cuerpo³⁰. Sudario y homenaje, la novela evoca al hermano en el sentido etimológico de la palabra. Por tanto, nos parece necesario comentar el fragmento clave del discurso pronunciado por el narrador en el velorio. El uso del discurso indirecto insta una distancia reflexiva, como la expresión irónica de «estupideces pretenciosas» que lo introduce.

28 El libro es una forma de negar la muerte, parece subrayar Mella cuando lo califica de «libro escrito tal vez para estar un rato más con mi hermano» (Arribas-Mella, 2018; en línea).

29 « en relation intime avec l'irreprésentable et parce qu'elle est alors devenue le lieu symbolique par excellence du travail du deuil » (Salvo indicación contraria, las traducciones son nuestras).

30 El narrador experimenta esa necesidad después de tener una pesadilla en la que va repitiendo al muerto: «Acá no hay un cuerpo para vos, acá no hay un cuerpo» (Mella, 2016; 93).

Hablé sobre “Vayas donde vayas”, la canción de Ale [...]. Yo se la había criticado la primera vez que me la mostró. “Vayas donde vayas tu casa está adentro.” Me parecía una cosa demasiado fácil de decir, una frase para la hinchada [*ur*: algo banal]. Se lo dije. Me recuerdo preguntándole si él ya había encontrado su casa interior, y recuerdo cómo se me quedó mirando. [...] Encontrar tu casa interior quería decir que ya nunca más te ibas a volver a sentir solo [...]. Al menos era lo que yo entendía. Era como haberse iluminado o haberse realizado, y a mí me parecía que Ale estaba lejos de llegar a ese punto. Ese episodio fue lo que me vino mientras subía hacia el micrófono. Eso y cómo Ale me escuchaba o hacía como que me escuchaba siempre que le criticaba sus letras y cómo nunca cambiaba nada. Las discutíamos, pero incluso cuando se trataba de un error gramatical él prefería dejarlas tal como estaban. Y en mi mente se unieron las dos cosas esa tarde. Yo lo acusaba de terco, pero capaz que [*ur*: a lo mejor] Ale realmente no sentía ninguna presión de conformar a nadie. Capaz que realmente había hecho las paces con su imperfección, siempre que fuera la suya propia. Capaz que el imbécil era yo, esperando que mi casa estuviera perfecta para empezar a habitarla cuando lo más seguro es que nunca fuera a estar lo suficientemente pronta. [...] Todo eso se me ocurrió ahí, en la capillita del Parque del Recuerdo, y fue lo que dije cuando me tocó el turno de hablar (Mella, 2016; 116-117).

54. Nos permitimos copiar la casi totalidad del homenaje puesto que tematiza la novela en su conjunto. Las palabras en el velorio son el germen y principio creativo de la obra. Retratan al hermano a partir de un juego mistificador sobre un texto que supuestamente escribió el difunto. Ekphrasis poética, abre paso al recuerdo tanto como a la introspección sarcástica («capaz que el imbécil era yo»). Problematiza la relación que todo creador tiene con su obra, entrando así en resonancia con la reflexión de Dani acerca de su narrativa. Se esboza una ética de la creación como aceptación de la propia imperfección y como espontaneidad («me vino», «se me ocurrió»). El rechazo a toda certidumbre se sugiere mediante la anáfora de «capaz que»; es más: la designación del discurso como «estupideces pretenciosas» le quita la solemnidad a la escena. Este momento que culmina unas páginas después: ya no se trata de homenajear al difunto, sino de imaginar su muerte –con suma irreverencia. Veamos cómo lo escenifica el narrador: después de llegar al orgasmo con su vecina, siente como una epifanía (otra vez se relacionan satisfacción sexual y creación). «[Y] supe –ahora era tan obvio– que Ale había sentido miedo y que en un momento sus ojos, igual que los míos, tenían que haber mirado con pena todo lo que lo rodeaba» (Mella, 2016; 166): representarse los últimos instantes de su hermano lo lleva a formular una comunidad de destino arraigada ante todo en la experiencia compartida del miedo. Aquí estriba toda la paradoja de *El hermano mayor*: oración fúnebre del hermano muerto, la novela no se

dedica para nada a enaltecerlo, sino a restituirle su banalidad, cuando no su mediocridad: «Tenía que haber experimentado, como todo hombre, las emociones fétidas que sentía cualquiera en la hora de su muerte» (Mella, 2016; 168). A continuación se describe/inventa toda la última noche de Alejandro, que el narrador imagina con su novia cantando una de sus canciones: «yo tenía toda la libertad del mundo; podía imaginarlo como quisiera» (Mella, 2016; 189).

55. Mella escenifica un duelo que culmina en la reivindicación de la libertad creadora, como si el mayor homenaje al muerto no fuera sino su transfiguración en criatura ficcional. De ahí que la novela se pueda entender como subversión de la oración fúnebre. Ante la evocación del difunto en clave desmitificadora, el autor celebra la escritura como principio de vida.

B. LA CREACIÓN: SUPERVIVENCIA Y RESURRECCIÓN

56. Si/Aunque la muerte es uno de los ejes de la obra de Daniel Mella, el acto de escribir constituye una forma de supervivencia. Así se llega a la conclusión de que solo escribiendo sobre muertos se consigue vivir. La idea es recurrente en la novela de 2016; por ejemplo, el narrador así recuerda la redacción de *Pogo*: «se trata de escribir o morir» (Mella, 2016; 120), y de *Lava*: «nuevamente la escritura me salvaba, esta vez sacándome del embrete [*ur*: aprieto] de una relación que ya llevaba demasiado tiempo derumbándose» (Mella, 2016; 30). Recurre al mismo argumento frente a la persecución materna: «Mejor afuera que adentro, le diré a mamá. Deberías sentirte feliz de que haya tenido la capacidad de poner todo eso en el papel, solo por eso estoy vivo» (Mella, 2016: 126). *El hermano mayor* es otra variación sobre la dimensión salvadora de la escritura, lo que culmina en los vuelcos temporales que presenta en numerosas ocasiones.

57. La novela salva porque abole la temporalidad y reactualiza lo pasado. Así cabe interpretar las numerosas analepsis del relato, a veces formuladas por los propios personajes; por ejemplo, cuando el padre al recoger el cuerpo de su hijo queda asombrado ante Playa Grande: el lugar en el que pasó su juventud no ha cambiado. Por otra parte, el autor traspone formalmente estas inversiones temporales a partir de un juego complejo sobre los tiempos verbales. Así se describe la historia paterna con el surf: «mi padre y sus amigos son los únicos en el agua. Son exploradores, son pioneros» (Mella, 2016; 59). Con el uso del presente de narración surgen escenas

que acontecieron hace cincuenta años, volviendo a una época que abole la muerte del hijo. Mella va más lejos: relata la mayoría de los episodios usando el futuro de indicativo y el futuro inmediato³¹, instaurando una forma de *acronía*. La elección del futuro sitúa al lector en la anterioridad de lo narrado, invirtiendo la configuración temporal que prevalece en toda rememoración autobiográfica. Esto se puede interpretar en clave trágica pero también sugiere una celebración subyacente de la escritura y sus poderes, puesto que recrea una época en la que el drama no ha tenido lugar. Se trata pues de resucitar al hermano, dándole vida mejor que cualquier discurso.

58. Con esa clave entendemos por qué Mella proyectaba que el libro se titulara «La máquina del tiempo» (Escobar Ulloa-Mella, 2017; en línea). Cabe señalar que el narrador inserta la cuestión de los tiempos formales en la misma diégesis, al poner en boca de su hijo Paco la siguiente pregunta: «¿Por qué hablas como si fuera todo en el futuro? [...] Si todo eso ya pasó» (Mella, 2016; 180). La pregunta queda en suspenso, y nunca tiene respuesta—salvo leyendo el conjunto de la obra. La lengua como poder de resurrección es la conclusión implícita de otra escena con los hijos del narrador, cuando uno de ellos, aficionado a los superhéroes, propone ingenuamente: «Usá tus poderes para que tío Ale deje de estar muerto y ya está» (Mella, 2016; 61). La comprensión de ese pedido es equívoca: ¿vuelve patente la impotencia paterna? ¿apela a una forma metafórica de resurrección? Ante las diversas respuestas posibles queda la certidumbre que ya escenificaba el último relato de *Lava*, titulado «El Lámpara». Ahí se presentaba una reflexión sobre la relación que podemos tener con los muertos, evocándolos e imaginándolos (Mella, 2013; 147).
59. *El hermano mayor* plantea, por tanto, el tema de las complejas relaciones que unen la escritura con la supervivencia personal y la resurrección de los seres queridos, aludiendo a los poderes de la escritura como fuente de eternidad. Si Michel Picard hablaba de la obra literaria como «un inmenso epitafio que mantiene presente la esencia de su autor tal como la eternidad lo cambió» (Picard, 1995; 61), Mella renueva esa problemática al enlazarla con la enseñanza mormona que rechazó y añora a la vez.

31 A modo de ejemplo, en la víspera del accidente: «La noche del 8 de febrero, pocas horas antes de que Alejandro vuelva a la nada de la que vino, *vamos a conversar* largo y tendido sobre la supervivencia con mi viejo y con Marcos, Maca, Mariela y Mauro» (Mella, 2016; 47).

C. LA ESCRITURA COMO SALVACIÓN

60. El poder del libro es inseparable del discurso de Mella sobre el pensamiento mormón en el que fue criado. *El hermano mayor* muestra cómo el joven narrador renunció a la herencia religiosa, un acontecimiento vivido por sus progenitores como una expulsión del paraíso, la imposibilidad de la tan anhelada vida eterna. Ofrece un listado de las creencias paternas, que así se cierra:

Creían que la familia, compuesta por padre, madre e hijos, podía resucitar y vivir junta para siempre, todos convertidos en dioses. Esa era la pérdida que les estaba causando a mis padres con mi renuncia. Habían tenido hijos para que vivieran para siempre. Con ellos, todos juntos, para siempre, como dioses (Mella, 2016; 121).

61. El día en que Dani, adolescente, se niega a acudir a la iglesia representa el fin de la eternidad prometida. Lo paradójico es que a su vez el narrador desengañado describe al mormonismo como una muerte intelectual, una renuncia a toda vida interior (Mella, 2016; 124). Sin embargo, no se limita a vituperar las creencias paternas y la «mierda mormona» (Mella, 2016; 121), sino que hace de la escritura un avatar de la búsqueda de eternidad.

62. Por eso *El hermano mayor* elabora una reflexión compleja y equívoca acerca de la fe y la transmisión espiritual entre padres e hijos. «Si el libro salva, es problemático en cierto sentido porque ocupa el lugar [...] de la religión, porque lo inviste una misión de resurrección³²» (Rabaté, 2005; en línea): con la temática del mormonismo, esta afirmación cobra un nuevo significado. Abre paso a una versión renovada del relato vocacional, así como lo formula Mella en una entrevista:

[E]s fuerte tener un libro en tu casa que es el mejor libro del mundo, que es el libro verdadero, que [es mejor que] todos los demás libros [y que] cualquier otro libro; llámale Shakespeare, Borges, Corán, llámale lo que quieras... El libro de Mormón les rompe el orto [*ur*: los supera a todos], y lo tenés vos ahí en tu casa y sos de los que pueden... de los que lo tienen. Yo supongo que en un momento quería escribir un libro en el que reuniera a un séquito de personas, o un libro tan tan tan peligroso que te terminaran persiguiendo y [por el] que te terminen matando... ¡Un libro que acabe con todos los demás libros! Yo creo que ese sentimiento, esa ambición súper combativa y zarpada [*ur*: desmesurada] me debe haber venido de haber tenido ese libro en mi mesita de luz (Pérez Manu- kian-Mella, 2018; 129).

32 « Si le livre sauve, c'est en un sens problématique parce qu'il prend la place ou le relais du religieux, parce qu'il est investi d'une mission de résurrection. »

63. Reiterada³³, esa equiparación entre mormonismo y vocación literaria contrasta con el rechazo rotundo a la herencia espiritual que este supone. Es legible como un símbolo de la concepción que desarrolla Mella acerca de la filiación y la herencia.

64. En este sentido también toca interpretar las obsesiones morbosas que comparten los miembros de la familia en *El hermano mayor*. Negando su interpretación literal, el narrador convierte las manías de su progenitor en motivo de sarcasmo, risibles porque excesivas y delirantes. «[Mi padre] lleva años desvelándose con imágenes de un holocausto. Holocausto mineral, holocausto vegetal, holocausto animal, holocausto humano. Cree que algún día va a volver la dictadura o algo peor» (Mella, 2016; 52): la singular omnipresencia de la muerte surge como producto de un delirio hereditario, un delirio paradójicamente anclado en una historia nacional dictatorial apenas sugerida.

65. A la luz de este retrato tan excesivo que resulta irónico, podemos releer todo el discurso del narrador sobre la paternidad entendida como miedo delirante a la muerte de los hijos. Así como el padre contempla a sus nietos «mientras [...] los imagina habitando un planeta sumido en la hecatombe, sin aire puro, sin alimento» (Mella, 2016; 52), el hijo a su vez considera la paternidad como una aterradora comprobación de la mortalidad:

A medida que se acerque la fecha de parto voy a tener la impresión cada vez más clara de que lo que se acerca es también una especie de muerte [...]. Paco va a dejar de estar en el vientre de su madre, al que nunca va a volver, y esto también es muerte. Va a conocer la soledad y los olores, que son formas de la muerte, y desde el momento en que yo lo vea y lo toque tampoco podré seguir siendo el mismo. Algo en mí tendrá que morir y algo, al mismo tiempo, tendrá que nacer. El mundo entero cambiará de piel cuando nazca Paco, y voy a pensar en mi propia mortalidad (Mella, 2016; 55-56).

66. Asimismo, el narrador establece una distancia irónica con sus propios temores cuando concluye: «¿Qué hicimos cuando decidimos tener un hijo? ¿Para qué los trajimos? Los trajimos para que se mueran» (Mella, 2016; 68). *El hermano mayor* se sitúa entre esos dos extremos que son la obsesión mormona por la salvación y el delirio familiar acerca de la muerte; como vimos, esta reflexión pasa por una relectura crítica de los primeros

33 Por ejemplo, el mismo año: «Me refiero a esto de que un libro signifique tanto, que sea tan poderoso que pueda conformar toda una iglesia a su alrededor, que haya gente dispuesta a morir por él... En parte, me hizo encontrarle un lado misterioso y grandioso a lo que un libro puede llegar a ser. De chico he debido desear escribir un libro así: un libro donde esté la respuesta a todas las preguntas» (Arribas-Mella, 2018; en línea).

escritos, moldeados por el mismo delirio y así resumidos: «Todo era muerte, muerte, muerte. Muerte y oscuridad» (Mella, 2016; 73).

67. Así el accidente letal del hermano le ofrece a Mella la ocasión de pensar su creación anterior tanto como sus temas obsesivos, entre ellos: la herencia mormona, la paternidad como miedo delirante y la fuerza de la escritura como salvación. En el recurso a la autoficción estriba la posibilidad de la mistificación, haciendo de la novela el incierto lugar de una introspección ficcionalizada.

Conclusión

68. Nos preguntamos cómo Daniel Mella tematizaba el oficio del escritor en su narrativa: en efecto, la reflexión metaliteraria está cada más presente en sus textos, desde el fragmento de *Derretimiento* en el que expresa la urgencia de escribir rechazando toda metáfora hasta la escenificación de la génesis creativa en *El hermano mayor*. El cuestionamiento reflexivo del escritor se vale de un complejo vaivén entre la inserción de datos autobiográficos y la negación de su autenticidad, basada en una defensa de la autonomía que determina la escritura. A esta cabe añadir los numerosos espejismos de un discurso sobre la ficcionalización de la experiencia vivida, que sugiere y a la vez pone en tela de juicio la categorización de la novela como autoficción.
69. Se trata pues de analizar cómo la muerte nutre toda escritura, esta «luz distinta» (Castigliolo-Mella, 2017; en línea) que alumbra duelo y vida, haciendo del libro una oración fúnebre al hermano tanto como una tentativa de resurrección. Irónicamente, el poder salvador de la creación se contrapone con la transmisión hereditaria de las obsesiones morbosas. Relato de filiación, amor y muerte, *El hermano mayor* prolonga las palabras de Dominique Rabaté:

El libro de duelo prolonga demultiplicándola la experiencia del duelo. Así se convierte en una suerte de tumba paradójica, en la que el muerto tiene que encontrar su lugar [...] para ser y desaparecer. La escritura confiesa su índole ambivalente de arma de muerte y potencia de vida, de supervivencia³⁴ (Rabaté, 2005; en línea).

- 34 « Le livre de deuil prolonge en la démultipliant l'expérience du deuil. Il devient ainsi à la fois une sorte de tombeau paradoxal, où le mort doit trouver son lieu [...] pour être et disparaître. L'écriture avoue sa nature ambivalente d'arme de mort et de puissance de vie, de survie ».

Bibliografía

ARRIBAS Rubén, «“Escribo para pensar, para darme cuenta de lo que pienso”. Entrevista con Daniel Mella», *Ctxt*, 15/09/2018. En línea: <https://ctxt.es/es/20180912/Culturas/21704/entrevista-daniel-mella-escritor-uruguay-mario-levrero.htm>

_____, «Daniel Mella, el hombre que no podía escribir de manera luminosa», *Ctxt*, 23/10/2020. En línea: <https://ctxt.es/es/20201001/Culturas/33855/Ruben-A-Arribas-Daniel-Mella-el-ministerio-literatura-pesimismo-dolor-muerte.htm?msckid=69b66442cf3911ecbe8a38e4d6f84424>

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana, 2010.

BENÍTEZ PEZZOLANO Hébert, «Raros y fantásticos. Perspectivas teóricas», *Revista*, 2008, p. 8-12.

BREMERMANN Emanuel, «De monstruos, muerte y trances: Daniel Mella enfrenta sus primeros libros, 20 años después», *El observador*, 01/06/2019. En línea: <https://www.elobservador.com.uy/nota/demonstruos-muerte-y-trances-daniel-mella-enfrenta-sus-primeros-libros-20-anos-despues-2019531131218>

CAPLÁN Raúl, « Anatomie (et autopsie) de la famille dans deux romans uruguayens récents », *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, Société des Langues Néo-Latines, Association des Enseignants de Langues Vivantes Romanes, *Le roman hispano-américain au XXI^e siècle. Des airs de famille*, 2011. En línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02067363/file/CAPLAN%20Histoires%20de%20famille%20Uruguay.pdf?msckid=7b80b278cfoa11eca7c97d8d7d9e6662>

CASTIGLIOLO, Jorge. Entrevista a Daniel Mella. Publicada en Montevideo Portal, 05/01/2017. www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Conversamos-conDaniel-Mella-autor-de-El-hermano-mayor--uc3311

DELGADO GALIMBERTI Arturo, «Daniel Mella sobre su novela *Derretimiento*: “ El arte que me gusta es el que conmociona”», *Expreso*,

28/10/2015. En línea:
<https://buzondazibao.blogspot.com/2015/10/entrevista-con-daniel-mella.html>

ESCOBAR ULLOA Ernesto, *La Fabrica*, «Entrevista a Daniel Mella», Ernesto Escobar Ulloa, 28/03/2018. En línea:
<https://www.lafabrica.com/festivalene/descubre/entrevista-a-daniel-mella-por-ernesto-escobar-ulloa/>

HIDALGO-BACHS Bernadette, MILKOVITCH-RIOUX Catherine (dir.), *Ecrire le deuil dans les littéatures des XX^e-XXI^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2014.

KÜHL DE MONES Ursula, *Nuevo diccionario de uruguayismos*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.

LARRE BORGES Ana Inés, «Cuando los sádicos vienen riendo», *Brecha*, 1998, p. 14.

LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1970.

LUDMER Josefina, *Aquí, América latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

MELLA Daniel, *Pogo*, Montevideo, AYMARA, 1997; Montevideo, HUM, 2007.

_____, «Entre sombras», *El vuelo de Maldoror*, Montevideo, AYMARA, 1997.

_____, *Derretimiento*, Montevideo, Trilce, 1998; Montevideo, HUM, 2007.

_____, «Blanco», *Líneas Aereas*, Madrid, Lengua de trapo, 1999.

_____, *Noviembre*, Montevideo, Alfaguara, 2000. Reedito bajo el título *Noviembre y dos cuentos*, Montevideo, 2010.

_____, *Lava* [2013], Barcelona, Comba, 2017.

_____, *El hermano mayor* [2016], Barcelona, Comba, 2017.

____, *Visiones para Emma*, Montevideo, HUM, 2020.

OLIVEIRA Jorge, «El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°34, 2005, p. 43-69.

PEREZ MANUKIAN Verónica, «Fin de siglo y literatura: la narrativa de Daniel Mella (1997-2000)», Tesis para defender el título de Maestría en Ciencias humanas bajo la dirección de Hugo Achugar, Universidad de la República de Uruguay, 2018.

PICARD Michel, *La littérature et la mort Paris*, PUF, 1995.

RABATÉ Dominique, Introduction, *Deuil et littérature* [en ligne], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005. En línea: <http://books.openedition.org/pub/6434>