

***La ciudad invencible* de Fernanda Trías: una reescritura nómada y sensible de Buenos Aires**

RAÚL CAPLÁN

ILCEA4 - UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Raul.Caplan@univ-grenoble-alpes.fr

1. Escribir « fuera » del género, o en los márgenes (siempre lábiles) del género, o ampliar dichos márgenes, es una práctica recurrente en los escritores, y no solamente entre los más contemporáneos. Sin embargo, en las últimas décadas, los cruces se han generalizado y banalizado en torno a la prosa narrativa: del mismo modo que el cuento ha sido sometido a todo tipo de experimentaciones (compresiones que conducen del cuento al microcuento y de este al nanocuento, pero también cruces con el poema, el aforismo, la fábula, etc.), también la novela ha sido puesta a la prueba de estos desbordes.
2. En una ya lejana conferencia pronunciada el 11 de agosto de 1966 en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo (publicada luego bajo el título “La novela”), Mario Vargas Llosa apuntaba el carácter “invasor” de la novela, a la que calificaba como “el más imperialista de los géneros, porque utiliza todos los otros géneros para sus fines y los integra dentro de una *síntesis superior*. La novela utiliza la poesía, utiliza el diálogo teatral, incorpora el ensayo” (Vargas Llosa, 1968; 1). Esta presentación de Vargas Llosa establecía una jerarquía de géneros conforme con el momento que vivía la literatura latinoamericana (recordemos que se publica ese mismo año *Los nuestros* de Luis Harss libro que, como apunta Claudia Gilman, “estableció [...] el canon de lo que se conocería como el boom” [Gilman, 2016]), y conforme también con los intereses de los representantes de ese boom entre los cuales el peruano estaba en primera línea.
3. Vargas Llosa podría haber agregado a su lista de géneros “fagocitados” por la novela, otros géneros no literarios, como el relato antropológico o la historia de vida (*Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas se había publicado en 1952; *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis en 1961 en su versión original y en 1964 en traducción al español), el relato periodístico de investigación

(*Operación masacre* de Rodolfo Walsh es de 1957). Pero se trata aún de géneros (o modalidades de escritura) incipientes: recordemos que el mismo año de esa conferencia se publican *A sangre fría* de Truman Capote (en inglés) y *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, y que la explosión del *testimonio* se da precisamente a partir de estos años.

4. A medida que avanza el siglo, los cruces con otros géneros se multiplicarán, en particular a partir de otro *boom*¹, el de la llamada *autoficción* (así bautizada por Serge Doubrovsky con ocasión de la publicación de su novela *Fils* en 1977). Podemos preguntarnos hoy si la novela sigue siendo ese género “imperialista” que “fagocita” a los otros, como apuntaba Vargas Llosa, o si más bien es la novela (o cierta novelística) la que se ha visto *mas-ticada y digerida* por otros géneros y escrituras.

5. Todo esto se produce por otra parte dentro de dinámicas y tensiones entre ficción y “realidad” que se vienen apuntando desde hace varias décadas. Así Vargas Llosa podía defender (y lo ha seguido haciendo) “la verdad de las mentiras”. En su libro homónimo publicado en 1990, que prolonga y profundiza las reflexiones de la antes citada conferencia, el escritor peruano apunta lo que será la médula de su concepción de la novela a lo largo de más de medio siglo:

No es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real —la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé— es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables². Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, lo que describe se convierte en lo descrito (Vargas Llosa, 1990; 6).

6. Para agregar después:

Pero, aunque esté repleta de mentiras —o, más bien, por ello mismo— la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar. Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa, sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz (Vargas Llosa, 1990; 6).

1 Término que utilizamos a pesar (o debido a) la dimensión cuestionable del mismo. En todo caso, quienes lo generalizaron no previeron tal vez que la metáfora de la explosión conlleva consigo la idea de fugacidad, a la manera de los fuegos artificiales cuyo brillo se diluye en el aire.

2 La « unicidad » de los hechos planteada por Vargas Llosa es más que cuestionable, pero no entraremos en ese debate aquí.

7. Y dar la puntada final con esta observación:

¿Qué diferencia hay [...] entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real?

La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos (Vargas Llosa, 1990; 6).

8. Esta reivindicación de la “superioridad” de la novela por encima de los relatos fabricados desde otras disciplinas puede parecer algo presuntuosa y resulta hoy probablemente obsoleta. Por un lado, porque la Historia ya estaba revolucionando sus métodos y herramientas (con la *École des Annales* por ejemplo) y porque corrientes como la historia de las mentalidades o las sensibilidades se venían afirmando (quizás no lo suficientemente aún en América latina) y mostrando otras maneras de hacer historia. Por otra parte, porque esta “superioridad” no es tanto un rasgo intrínseco de la ficción, algo propio a la creación, ya que el creador que se enfrenta a la historia o al presente puede vehicular no solo “verdades profundas” sino también mistificaciones, aporías, aberraciones o falacias. En realidad, esta supuesta superioridad solo resulta comprensible si la medimos en términos de recepción, y más que superioridad consiste en el hecho de que la novela llega en general a un lectorado mucho más amplio que géneros académicos como la Historia, la Antropología, la Sociología, etc.

9. Por su parte, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, en diferentes textos y ensayos, defienden algo aparentemente contrario, al apuntar que la ficción es, en cierto modo, innecesaria en América latina. Para Carpentier, la realidad americana es tan rica que no se necesitan escritores o artistas que creen “artificios”; lo maravilloso, lo extraordinario, forman parte de la realidad cotidiana del subcontinente, al punto que el novelista cubano cierra su prólogo al *Reino de este mundo* (1948) con la famosa y algo reductora pregunta retórica: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”. Casi cuatro décadas más tarde, en su no menos célebre discurso de recepción del Nóbel de Literatura, García Márquez prolonga esta reflexión calificando a la realidad latinoamericana de “descomunal”, “desaforada”, “sobrecogedora” y haciendo de los *novelistas* simples testigos o *cronistas*.

10. Ahora bien, para estos escritores del *boom*, que buscan expresar lo americano en su totalidad, que tratan de hacerse los portavoces de la especificidad del subcontinente (y especialmente de la realidad de las zonas caribeña, tropical y subtropical), esta pasa por la espectacularidad de la naturaleza, la profusión de cosmogonías pasadas y presentes, la variedad de lenguas y culturas, la riqueza del mestizaje y de los procesos de *criollización* o *creolización*³, la originalidad de sus propuestas políticas, etc. En cambio, para los escritores más recientes (post-McOndo para decirlo rápidamente), otras dimensiones empiezan a tener más peso por encima de estas percepciones y concepciones. Es así como lo autobiográfico, lo no ficcional, el apunte ensayístico, etc. van a invadir las estanterías de las librerías. Sintomáticamente, la palabra “novela” (verdadero sésamo de décadas pasadas, impulsada por el mercado editorial y todo su ecosistema - traductores, librerías, periodistas, mediadores culturales, etc.⁴) ya no ocupa el mismo lugar hoy: desaparece a menudo de las portadas o contraportadas, suplantada por otros términos más atractivos a nivel *marketing* como *relato*, *testimonio*, *crónica*, *investigación* (seguidos a veces de adjetivos como *histórico.a*, *periodístico.a*, etc.). Y, cuando no desaparece, suele aparecer con calificativos que la acotan: novela autobiográfica, novela *basada en hechos reales*, novela de *no ficción*... La propia organización de colecciones o la manera en que se exponen en las librerías los libros en mesas y escaparates va en el mismo sentido.
11. A menudo, el término “relato” acompaña, desplaza o suplanta al término “novela”. Es por cierto lo que sucede con *La ciudad invencible* de Fernanda Trías: en la contrataportada, el escritor Sergio Chejfec (fallecido prematuramente en 2022) califica a este “libro” como “relato” o, también, “novela fronteriza entre el diario y la crónica personal”. En otras palabras, para Chejfec, se trata de una “novela” a falta de otra palabra para calificar un género que se acerca por momentos al diario (práctica recurrente de muchos creadores y que André Gide elevó a la categoría de arte) y por momentos a la “crónica” (otra práctica usual de los escritores, más cercana al periodismo).

3 A propósito de este término, véase el dossier coordinado por Raúl Caplán y Sandra Hernández dedicado a Edouard Glissant en el número 409 de la *Revue des Langues Néo-Latines* (junio de 2024).

4 Como ya ha sido apuntado muchas veces, el “boom” puede ser considerado (también) como un fenómeno editorial, como una adecuación al mercado internacional del producto “novela latinoamericana”.

12. Este texto de Fernanda Trías no escapa a este air du temps. De hecho, la escritora ha dicho numerosas veces que la *hibridez*⁵ forma parte de su ADN de escritora, por ejemplo en esta entrevista con Winston Manrique Sabogal: “Cada vez me interesa menos la estructura redonda, sin fallas, y más otras formas libres, experimentales y el cruce de géneros” (Trías, 2019).
13. Esta respuesta de la autora da cuenta de una evolución en su concepción de la literatura, perceptible por cierto en el paso de *La azotea* (2001) a *La ciudad invencible* (2014) o también a su última novela, *Mugre rosa* (2020). La escritora reivindica aquí las “fallas” o anfractuosidades estructurales, las cuales constituyen espacios en los que la obra puede abrirse hacia otras dimensiones, otras perspectivas. Este “elogio de la imperfección”⁶ y de lo inacabado se sitúa en la continuidad de las reflexiones de Umberto Eco en *Obra abierta* y en general de la voluntad de hacer del lector copartícipe de la creación. El *desinterés* que reivindica Fernanda Trías por la *perfección formal* (su rechazo de lo que suele considerarse como “clasicismo”: armonía, equilibrio), se afirma sobre todo a nivel estructural, porque en el plano de la escritura, la búsqueda de la palabra o expresión justa es indiscutible, y como buena alumna de los talleres de Mario Levrero, Trías conoce la importancia de la corrección, de tachar y borrar, tiene la conciencia de que *escribir* es siempre *reescribir*, palimpsesto de voces y escrituras propias o ajenas.
14. Se podría utilizar para caracterizar *La ciudad invencible* el término acuñado por Alfredo Fressia, “crónicas en movimiento”. Para Fressia, “la crónica es el género de los *lugares*, del *tiempo* (Cronos) y de una primera persona que observa y registra” (Fressia, 2009; 5) y esos tres datos están perfectamente presentes y acotados en este texto: respectivamente Buenos Aires, los años 2010-2012 y una narradora-protagonista que tiene mucho de la autora. Pero a diferencia de la crónica, lo que “observa y registra” esta

5 El término “hibridez” es utilizado aquí para dar cuenta de la presencia de diversos “regímenes de genericidad” (Adam et Heidmann, 2007) en este texto. Estos autores distinguen tres regímenes principales (“autorial”, “lectorial” y “editorial”). Es el primero de ellos que nos interesa en el marco de este artículo.

6 Retomo aquí el título de la autobiografía de Rita Levi-Montalcini, neuróloga italiana y premio Nóbel de Medicina en 1986, para quien la imperfección está más en consonancia con la naturaleza humana que la perfección.

“primera persona” no es tanto lo que la rodea como su propia interioridad, o su interioridad tamizada por ese espacio-tiempo.

15. También se podría situar a *La ciudad invencible*, más que como novela, como nouvelle, si seguimos a Mario Benedetti quien defiende la tripartición cuento-nouvelle-novela y, respecto a la que nos interesa, apunta que

Para designar una obra narrativa de 50 a 120 páginas, no tenemos en español una denominación propia (como no sea la inexacta novela breve o la errónea y desagradable *novelita*) pero en la jerga literaria la voz francesa *nouvelle* o la inglesa *short-story*, cumplen generalmente ese cometido. Por otra parte, toda ficción en prosa que sobrepase las 150 páginas (unas 45 000 palabras) pertenece de hecho al territorio de la novela (Benedetti, 1968).

16. Más allá de esta definición puramente cuantitativa (que el propio Benedetti considera precaria e insatisfactoria), el polígrafo uruguayo apunta que la *nouvelle* es “una *tranche de vie*” (en francés en el texto) y es sobre todo “el género de la transformación”: “El autor de *nouvelles* narra un proceso, una transformación completa en sí misma, aunque no siempre inserta en su mundo como haría un novelista” (Benedetti, 1968).

17. Para Benedetti, como para Vargas Llosa, existe una suerte de jerarquía favorable a la novela (respecto a otras formas narrativas como el cuento y la *nouvelle*⁷). Pero más allá de esta perspectiva que se explica por el ya evocado contexto sesentista del artículo, nos parece que los rasgos principales de *La ciudad invencible* (su dimensión, el hecho de relatar una “*tranche de vie*”, y también una transformación de la narradora-personaje, proceso que podría expresarse a través de expresiones como “superación de un traumatismo” o “resiliencia”) encajan en la definición de la *nouvelle* que propone Benedetti. Y nos llevan a pensar en la importancia que estas formas “semi-brevés” o intermedias han ido tomando en la narrativa contemporánea. Importancia que puede explicarse de múltiples maneras: por el rechazo a asumir ese proyecto o proyección totalizadores de la novela (proyecto reivindicado y enarbolado por los escritores del *boom*), por la pérdida en términos de difusión y de recepción de ese poder de “decir el mundo” de la novela, frente a otras formas como el reportaje, el documental, la docuficción, las expresiones en las redes sociales, blogs, y un gran etcétera. Tam-

7 Referencia paradójica por cierto si pensamos en su propia obra como cuentista y novelista, y en el hecho unánimemente aceptado por la crítica de que es en la cuentística -y no en la novela- donde Benedetti alcanza sus puntos más altos.

bién por la dimensión “nómada” reivindicada por estos escritores, quienes a menudo exploran nuevos espacios, nuevas circunstancias, nuevas situaciones vitales (cf. Caplán et alii, 2020).

1. Toponimia mínima

18. Dejando de lado este aspecto genérico (que merecería una mayor profundización, y probablemente explicaciones menos esquemáticas), la dimensión *no ficcional* es sin duda un rasgo mayor de este texto, como lo muestra un cúmulo de elementos. En primer lugar, se trata de un relato en primera persona de una narradora que tiene numerosos puntos de contacto con la autora: como esta, es uruguaya, se instala en Buenos Aires entre 2010 y 2012, su oficio es hacer traducciones (de inglés y francés) y abandona Buenos Aires cuando obtiene una beca que la lleva a los Estados Unidos.
19. A nivel referencial, la toponimia porteña está muy presente: calles (Santa Fe, Callao, Corrientes, Florida, Rivadavia, Scalabrini Ortiz, Paraguay...); plazas (“la plaza de Retiro” (p.51⁸), la “plaza San Martín” [p.57]), barrios (Boedo, La Paternal, Belgrano, Chacarita, Villa Urquiza...). Pero también monumentos (“la famosa Torre de los Ingleses” [p.51]) y comercios, especialmente bares y restaurantes (el “Varela Varelita” (p.26), un café en la esquina de Scalabrini Ortiz y Paraguay; “Lo de Bebe”, una parrilla en la calle Charcas (p.35); la pizzería “El cuartito” en la calle Talcahuano (p.71)), y ocasionalmente otros comercios como “la librería El Ateneo, “exagerada y fría” (p.57). Todos estos referentes permiten construir una geografía urbana muy precisa y bastante acotada dentro de la cual se mueve la protagonista. Se trata de una geografía cargada de referencias literarias (omnipresencia de Borges) pero también con algunas alusiones políticas, como la referencia a la avenida (Raúl) Scalabrini Ortiz, de la que se nos recuerda que antes se llamaba (Georges) Canning, que fue rebautizada Scalabrini Ortiz por Perón en 1974, “desbautizada” por la dictadura en 1976 antes de que la democracia, en 1985, le volviera a dar el nombre del intelectual argentino⁹.

8 A partir de aquí, y para simplificar la lectura, las citas de *La ciudad invisible* se indican simplemente con el número de página entre paréntesis, y remiten todas a la edición citada en la bibliografía.

9 Para ser una verdadera local (y no una uruguaya instalada en Buenos Aires), constata la

20. Estas referencias topográficas, más que asentar la historia en un espacio referencial, sirven como anclaje de historias personales, a menudo íntimas: Chacarita por ejemplo, es un barrio en el que la narradora busca infructuosamente un cuarto para instalarse; La Paternal, otro barrio en el que sí consigue instalarse, al menos provisoriamente. Los espacios evocados son tanto los frecuentados como aquellos de los que se quiere mantener a distancia, pues remiten a los momentos vividos con su agresor y acosador, “la Rata”, de quien hablaremos más adelante.
21. Hay por otra parte unas pocas referencias a sucesos históricos que permiten situar el relato y constatar que coincide con el momento en que Trías vivió en Buenos Aires. En particular, se hace referencia al fallecimiento de Néstor Kirchner (p.48), el 27 de octubre de 2010: la narradora apunta que, cuando eso ocurre, “todavía alquilaba el apartamento de la Paternal”, por lo que este hecho se sitúa en los primeros tiempos de vida de Fernanda Trías y de la narradora en Buenos Aires.
22. Además, la narradora frecuenta a un grupo de amigos que el lector curioso puede identificar rápidamente en muchos casos: muchos de ellos son citados con nombre y apellido, como los escritores Ricardo Straface, Osvaldo Baigorria y Ariel Idez, el librero Andy Andersen (p.35) o la historiadora María Celia Labandeira (p.72). Otros son citados de manera un poco más imprecisa: “Javi” es el dueño del bar “Varela Vareleta” (p.13), Susi González (p.73) es Susana Beatriz González, que fuera compañera de Osvaldo Baigorria¹⁰. Otros son citados solo por el apellido, como “Dilon” (p.67) que ha de ser Ariel Dilon, escritor, traductor y animador de talleres de escritura. Apuntemos que uno de los elementos recurrentes y casi insoslayables de estos nuevos escritores es el haberse formado en talleres de escritura (en el caso de la autora, como ya se señalara, en el taller montevideano de Mario Levrero) y el dictar cursos, dirigir talleres u ocupar cátedras de escritura creativa en Universidades latinoamericanas o estadounidenses.

narradora, “hay que llamar Scalabrini a la avenida, no por su nombre anterior y gringo que todavía usan los viejos, los taxistas, los milicos y alguno que quiera sonar demasiado porteño. Perón le cambió el nombre a Canning por Scalabrini Ortiz, que durante la dictadura volvió a llamarse Canning y con el gobierno de Alfonsín, nuevamente Scalabrini. Ricardo vive en *Scalabrini Ortiz* [...]. Hay que llamar a las cosas por su nombre; la historia está fresca y el significativo no perdona.” (p.46-47).

¹⁰ Baigorria le rinde homenaje tras su fallecimiento en 2020. <https://osvaldobaigorria.com/2020/10/11/necrologica/>

23. Otros personajes son citados solo por el nombre, y corresponden a menudo a personas no conocidas, pero que están en el entorno (a menudo barrial) de la narradora: su vecina portorriqueña Marita a quien la une una entrañable y silenciosa amistad; “el encargado [o portero] de [su] edificio”, Juan Carlos (p.64); “Graciela, la uruguaya”, una mujer que vive en la calle (p.64); Jesús, “el peruano de las flores” (vigilante nocturno de un puesto de flores [p.14, p.29]). También Ada, una joven con la que tiene una relación erótica y sentimental (p.79). Otros personajes secundarios aparecen indicados tan solo por su ocupación: el infaltable “cuidacoches” del barrio, la psicóloga a la que consulta, etc.
24. Todos estos elementos establecen una fuerte referencialidad: toda la acción (escasa, por cierto) se desarrolla en Buenos Aires. La unidad espacial es fundamental: dejando de lado la primera y segunda sección, que reflexionan retrospectivamente sobre lo que representó para la narradora Buenos Aires, la tercera sección se inicia con la evocación de la llegada a dicha ciudad y la búsqueda de alojamiento. La penúltima sección evoca la partida hacia Nueva York; la sección final es una suerte de epílogo, situado “[unos] meses después de llegar a Nueva York” (p.92) y que permite cerrar una de las historias (la de su vecina portorriqueña Marita). Entre ambos extremos, todo ocurre en Buenos Aires. La narradora sale de ese espacio solamente para ir a Montevideo con ocasión de uno de los dos *grandes* hechos que ocurren en la novela, a saber la muerte del padre. Se trata del viaje para asistir al entierro. Pero ni siquiera este hecho brutal rompe con la unidad de lugar: la sección titulada “marcas” se cierra en el taxi que la conduce al puerto porteño (p.59). En la siguiente sección, el lector se entera de que “[vuelve] de Montevideo una semana después del entierro” (p.60), por lo que ese paréntesis montevideano es objeto de una elipsis casi completa. En la última parte de la novela se evoca un espacio que, aunque no pertenece exactamente a Buenos Aires (el delta del Tigre), constituye en definitiva un lugar de recreación en la periferia porteña.
25. En resumen, la dimensión “porteña” es fundamental, está en el proyecto mismo del texto enunciado por la narradora (“Quería hablar únicamente de Buenos Aires”, p.53), pero se trata de un proyecto en cierto modo *fracasado*, como lo da a entender la narradora en la frase que acabamos de citar, pues la voluntad de inscribirse en la lista de cronistas de esa ciudad (Borges, Arlt, Marechal, etc.) se ve afectada por la traumática experiencia vivida junto a “la Rata”.

2. "Los aires ya no son tan buenos aires" (Mario Benedetti, "Por qué cantamos")

26. Las aventuras y desventuras de la narradora son el hilo conductor de este texto, y se vinculan íntimamente a ese escenario, el cual, a modo de un palimpsesto, exhibe sus múltiples capas, suscitando borgeanamente el *fervor*, pero también la irritación, el miedo, y muchos otros sentimientos. Es que el tema central (¿invisible?) de este texto no es Buenos Aires y su *invencibilidad* (término que interrogaremos más adelante) sino otro más solapado: lo que esta *nouvelle* "cuenta", son las vivencias de una joven traumatizada por una relación con un hombre violento, toxicómano y acosador tras la separación, y el proceso de reconstrucción que pasa por la escritura de este texto. Las vivencias y sus marcas, las impresiones y sensaciones a lo largo de esos meses, algunas fugitivas, otras más hondas, las cicatrices en el alma y en la piel, constituyen la materia de este relato.
27. En un ensayo publicado en Francia en 2022, y dedicado a la figura de Victor Klemperer¹¹, Georges Didi-Huberman subraya la importancia de los afectos en los textos "testimoniales". En su análisis del diario de Klemperer, el investigador muestra que "[dans] l'éthique du témoignage assumée par Klemperer [...] il y a [...] la décision de mettre au jour, dignement, une certaine vérité des émotions » (Didi-Huberman, 2022; 76). En otras palabras, junto a lo que solemos llamar "hechos" ("*faits effectifs*" y "*faits de langue*"), importa tomar en cuenta según Didi-Huberman los afectos (les "*faits d'affects*") (Didi-Huberman, 2022; 76-77). Por supuesto, la vivencia de Klemperer y la de la narradora de *La ciudad invencible* no son para nada comparables, pero sí lo es la voluntad de uno y otra de mantenerse fiel a esos afectos, a esos sentimientos, incluso (o más aún) cuando son tan inestables, inciertos, contradictorios.
28. En el centro del relato, y al mismo tiempo casi ausente está "la Rata", ese hombre violento, alienado, pero en cierto modo evacuado por la narra-

11 Filólogo alemán (1881-1960) de origen judío. Sobrevivió a la exterminación debido a que su mujer era "aria". Dejó testimonio de esas vivencias en un Diario (*Quiero dar testimonio hasta el final*) escrito entre 1933 y 1945.

dora, quien no le deja saber al lector ni lo que pudo llevarla hacia él, ni tampoco quién es realmente. Algunas analepsis permiten evocar esa relación, también la dimensión judicial y policial está sesgadamente presente (“[No] quería mencionar el juicio y el hecho, entre absurdo y surrealista, de que en mi heladera [nevera] estuvieran pegados los teléfonos celulares de los patrulleros que hacían ronda por mi barrio.” [p.53]), dándole actualidad a este personaje y a lo vivido (el “incidente” que da lugar a “la denuncia anónima de un vecino”, p.53: judicialización de la experiencia personal a través de la elección de ciertos términos que contrasta con la elección de ese mote que se le da al agresor). La presencia ominosa de la Rata se manifiesta sobre todo en los miedos, inquietudes, angustias de una joven que trata de construirse *otra* Buenos Aires, más cercana a la que conoció siendo niña (la de los viajes turísticos en familia) o a la de los libros, una Buenos Aires *desratizada*. La escritura (como la terapia, la intervención de la Justicia, el alcohol o la amnesia voluntaria) formará parte de ese proceso.

29. Resulta evidente la voluntad de negarle protagonismo a “la Rata”; incluso de negarle el estatuto de personaje, con nombre y apellido, con rasgos físicos y psicológicos, con una personalidad y una historia. La estrategia escritural de Fernanda Trías es aquí (como ya lo era en su primera novela, *La azotea*), contar sin decir, contar de manera sesgada¹², en particular las escenas marcadas por la violencia. Es así como “la Rata” resulta un personaje “secundario”: es alguien que difícilmente toma cuerpo, que sólo nos es presentado a través de algunas escenas rememoradas por la narradora, pero las más de las veces a través de alusiones o de manera implícita. Es él con quien se relaciona la narradora a su llegada a Buenos Aires (“la Rata (a quien por entonces no llamaba así)”, p.19); se lo presenta como “auxiliar” o “ayudante” (según la terminología de Greimas) pero el mote (que inevitablemente aparece a posteriori, tras la separación) revela de entrada su naturaleza de “oponente”. En efecto, para la joven recién llegada, la Rata aparece en esa primera etapa como “el eslabón perdido en casi todos [sus] intentos por conseguir casa en Buenos Aires” (p.22), alguien que le da contactos para poder alojarse pero al mismo tiempo resulta un impedimento para que le den el anhelado sésamo de un alquiler compartido. La

12 Esta dimensión « sesgada » de la nueva narrativa uruguaya ha sido explorada por Fernando Aínsa en varios textos, por ejemplo en un artículo sobre Mario Levrero (mentor de Fernanda Trías), en el cual califica su escritura de « visión sesgada del mundo » (Aínsa, 2012; 73).

expresión “eslabón perdido” resulta significativa, porque al igual que el mote “Rata” deshumaniza al personaje.

30. En las escasas referencias directas al personaje, este queda caracterizado como un desequilibrado, marcado por ciertas concepciones o traumas machistas y patriarcales (Segato, 2018). Véase por ejemplo esta cita, que corresponde a la referencia más detallada de la Rata:

Por entonces yo vivía con miedo. La Rata me había advertido que usara pantalones porque a las mujeres con polleras las violaban por las calles. También debía sentarme detrás del asiento del taxista, para que el tipo no me mirara las piernas por el espejo (y me violara a continuación). Una vez, durante una pelea, llegó a secuestrarme dentro de su casa mientras gritaba que, por mi propio bien, porque me quería más que a su vida, nunca me dejaría salir sola a la noche de Buenos Aires. Decía esto mientras caminaba con los pies sangrantes -se había cortado con una vasija que él mismo se partió en la cabeza- sobre la ropa desperdigada en el suelo (p.23-24).

31. La escena -de las pocas en que aparece la Rata- es presentada mediante una estética grotesca que transforma a este personaje en un enfermo mental obsesivo y bastante ridículo. Despojado de su esencia, de lo que lo mueve a ser lo que es, solo queda de él lo que nos presenta la narradora: un despojo, un ser vil y despreciable, una caricatura, un neurótico (o sicótico). Al personaje se lo mira retrospectivamente, el sobrenombre no solo lo animaliza sino que también sitúa la perspectiva en un después, la enunciación se da forzosamente cuando la relación ya ha quedado definitivamente atrás.

3. Violencias urbanas

*En Buenos Aires casi todo ya ha pasado
de generación en degeneración
(Fito Páez, "Buenos Aires" [canción])*

32. Más allá de la dimensión puramente personal, el texto se sitúa en un contexto preciso. La Rata, como dijimos, es denunciado por la narradora tras la separación, pero el texto deja entender que luego (tal vez por las amenazas recibidas), la protagonista prefiere retirar la denuncia. Sin

embargo, esto ya no es posible; la Fiscalía le recuerda que mantenga o no la denuncia la investigación continuará a pesar de todo. Conviene recordar que estamos en un contexto de visibilización de la violencia de género -en particular intrafamiliar- y de los feminicidios en América latina. Los datos sobre feminicidios en Argentina resultan ilustrativos a este respecto. Como apunta un estudio publicado en 2021, desde inicios del siglo XXI se producen en Argentina “[unos] 270 femicidios por año, lo que representa el 4,1% de las defunciones de mujeres por causas externas. La tasa agregada de femicidios indica que se producen 2,2 muertes de este tipo por cada 100.000 mujeres de entre 15 y 64 años.”¹³

33. Las cifras varían poco de un año a otro, pero lo que sí se ha modificado en los últimos años es el *umbral de aceptabilidad* de lo que antes se denominaba “crimen pasional”¹⁴. Y es así como gracias a las reivindicaciones de movimientos feministas, al trabajo de jueces y legisladores, se va forjando todo un arsenal para combatir estas violencias. En abril de 2009 es sancionada la “Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales”, la cual prevé entre otras cosas la creación de un “Observatorio de la Violencia contra las mujeres”. En febrero de 2011 es creada por resolución del Ministerio de Justicia la Comisión Nacional Coordinadora de Acciones para la Elaboración de Sanciones de Violencia de Género (CONSAVIG) y ya después de los hechos narrados en *La ciudad invencible*, en 2012, se crea el Programa del Ministerio Público Fiscal sobre Políticas de Género que dará a su vez nacimiento en junio de 2015 a la Unidad Fiscal Especializada en Violencia contra las mujeres (UFEM).
34. Se trata de una verdadera mutación jurídica en Argentina, en el marco de la llamada “tercera ola feminista”, y que va de la mano de un cambio sociocultural y en el imaginario porteño en particular, ese imaginario que se nutrió con el tango, y personajes como el “compadrito”, el “cafisho”, el

13 Kohan, 2019. En 2022, según datos oficiales, hubo un “femicidio” cada 35 horas (<https://www.csjn.gov.ar/novedades/detalle/7204>).

14 El “crimen pasional” queda resumido en el soneto-milonga “Amablemente”, con letra de Iván Diez y música de Edmundo Rivero. El protagonista, descubre en su propia casa a su mujer con otro hombre; con gran tranquilidad, deja ir al amante “[...] Puede rajarse [irse];/ el hombre no es culpable en estos casos”), se hace cebar un mate por su compañera, Catalina, y luego “con gran tranquilidad, amablemente,/ le fajó treinta y cuatro puñaladas”.

cuchillero, la pizpireta, la griseta..., escenarios como el arrabal, la zona portuaria, la milonga, el cafetín, etc.

35. La Rata es factor desencadenante de mucho de lo que le sucede a la narradora en Buenos Aires: es la violencia de la que es víctima la que la lleva a ir a una psicóloga que la convoca en el marco de una investigación judicial; es él quien aparece “en negativo” en la visita al Juzgado (el “asunto tenebroso de los juzgados”, p.71) y en la convocación a la Policía Técnica (durante la entrevista, uno de los policías le dice: “¿Cómo pudiste meterte con un tipo así?” [p.56]). Tras acosar a la narradora con mensajes enviados desde distintos buzones de correo electrónico, una vez iniciado el proceso judicial la única *aparición* de “la Rata”, si puede considerarse como tal, es un mensaje que le envía a la narradora (“El primer mensaje de la Rata en cinco meses”, p.88), mensaje que probablemente formaba parte de una obligación judicial tras la condena, y en el cual “aceptaba la propuesta de la fiscalía” (p.89). Pero incluso aquí la narradora se niega a darle protagonismo, introduce su mensaje en discurso indirecto para dar cuenta de las informaciones que le transmite (la Rata tendría que hacer “[trabajo] comunitario, terapia grupal, indemnización y no [contactarla] por ningún medio”, p.89) y solo cita una frase (“se despedía diciendo: ‘Las mujeres son todas unas abusadoras protegidas por la justicia.’”, p.89), en la cual queda claro que la Rata sigue siendo una “persona despreciable” (tal es la definición que la RAE da de “rata” en su acepción coloquial). Hay, como bien se ve, una reflexión a la vez narrativa (la manera de presentar los hechos, la perspectiva elegida) y subjetiva (el texto no busca ser *equilibrado*, es un *testimonio* si se quiere, pero en la medida en que se entiende este término en el ámbito judicial, un relato que da la versión, en este caso, de la víctima).

36. En resumen, el hecho central de este relato-crónica-nouvelle queda prácticamente *fuera de campo* (como el otro hecho importante ya citado, el fallecimiento del padre). Resulta significativo que los “protagonistas” carezcan de nombre: tanto la narradora, que permanece innominada, como su excompañero y agresor. La historia de esta relación complicada y violenta es, podríamos decir, **el** tema principal de este relato, pero más que la historia en sí misma, lo que cuenta *La ciudad invencible* es la historia de los momentos vividos por la narradora tras la separación, momentos marcados por una fuerte inestabilidad emocional, síquica (que se traduce en noches de borrachera que pueden terminar en caídas y accidentes [p.45]) y tam-

bién económica (varias mudanzas sucesivas en apartamentos semivacíos, sin muebles). Se trata pues de la historia de una reconstrucción, de un duelo, y también una exploración de las huellas de esa violencia en la narradora. De hecho, puede decirse que el título es engañoso, porque sugiere que el protagonista de este relato es Buenos Aires, y da a entender que este libro es una crónica en la que importa más la ciudad que quienes por ella pasan. Pero la elección del título no es obviamente fortuita: en primer lugar, recordemos que el libro se publica por primera vez, con otro título (“Bienes muebles”) en 2013. Tomado del vocabulario del derecho de la propiedad, el primer título subrayaba la dimensión inestable, voluntaria o involuntariamente nómada de la protagonista (los “bienes muebles”, como lo recuerda la definición de la RAE, “se caracterizan por su movilidad y posibilidad de traslación”, y en eso se oponen a los “bienes inmuebles” que se asocian con “tierras, edificios”, etc.). El cambio de título puede tener varias explicaciones. *La ciudad* es uno de los primeros opus de Mario Levrero (novela fechada en 1966, publicada en 1970), a cuyo taller de escritura acudiera Fernanda Trías. Como bien recuerda Hugo Verani, en lo que el propio Levrero llama “Trilogía involuntaria” (que incluye a *La ciudad*, *El lugar* y *París*), la médula del relato levreriano la constituye “la búsqueda de una ciudad, que descubre, asimismo, una búsqueda interior” (Verani, 1996; 159). Esta caracterización entra perfectamente en resonancia con este texto de Trías, donde la “búsqueda interior” es central y va en paralelo, más que con la búsqueda de una ciudad, con la invención (o reinención) de una ciudad por parte de una “forastera” (término que permite caracterizar mejor el lugar de los uruguayos en la vecina Buenos Aires, donde no son del todo “extranjeros”).

37. La ciudad es también, como ya fue dicho, la de Borges, presente desde el epígrafe, formado por los cuatro versos finales del poema “Arrabal”, de *Fervor de Buenos Aires*. Este poemario fue publicado en 1921, cuando Borges se preparaba para irse a Europa por un año¹⁵. Pero los versos citados son agregados más tardíamente, en una reedición de 1943 [*Poemas (1922-1943)*]. Allí se suprimen unos versos y se agregan estos, que dan cuenta de su relación con la ciudad y se cierran con el famoso verso: “yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”. Este nuevo explicita da cuenta también, nos parece, del proyecto escritural de Fernanda Trías: Buenos Aires forma

15 Véase “Lectura genética de ‘Arrabal’” de Jorge Luis Ricardo Alcantarilla Martínez. Lamentablemente no hemos encontrado las referencias bibliográficas de este artículo disponible en línea: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/lectura-genc3a9tica-de-arrabal.pdf>

parte del pasado de la narradora cuando escribe este libro, pero queda para siempre dentro de ella, y también queda en las páginas de este libro.

38. En cuanto al adjetivo “invencible”, las interpretaciones pueden ser también múltiples. Observamos que transforma a la ciudad en un organismo vivo, da a entender que la ciudad (lo urbano) resiste a quien busca enfrentarse a ella, que la ciudad persiste en su propio ser, que tiene una suerte de “alma” o “esencia” propia. Buenos Aires es la ciudad construida por todos los que en ella viven o quienes por ella pasan, cada individuo aporta algo pero también la ciudad lo modifica, a veces lo fascina, en ocasiones lo hiere o lo destruye.
39. Este título puede verse también como una especie de hipálage *in absentiae*: la *invencibilidad* es, sobre todo, la de la narradora-personaje, que parece extraer sus fuerzas de esa ciudad que, como el dios romano Jano, presenta dos caras, en este caso, muy diferentes una de otra (una amable, otra agresiva y poco hospitalaria).

4. La escritura sensible de la ciudad invencible¹⁶

*Aunque me des la espalda de cemento, me mires transcurrir indiferente;
ite quiero!.... Buenos Aires [...]
(Eladia Blázquez, "Mi ciudad y mi gente" [tango])*

40. Como en un palimpsesto Buenos Aires resulta un espacio en el que se proyectan muy diferentes imaginarios y sensibilidades. Por un lado, la imagen construida en la infancia: Buenos Aires es la ciudad a la que los padres viajaban de tanto en tanto para comprarse ropa, cuando las recurrentes devaluaciones argentinas favorecían a las clases medias uruguayas (p.16).

16 Algunas de las reflexiones presentes aquí pueden aparecer en la tesis de Luz Stella Valencia Galvis, *Cartografías humanas: reconceptualizando la idea de ciudad y espacio urbano en la narrativa latinoamericana en los siglos XX y XXI* (Universidad de Nebraska, 2022), en particular en dos subcapítulos que exploran las dimensiones subjetiva e íntima ("La subjetividad espacial femenina en *La ciudad invencible*" y "*La ciudad invencible*: Buenos Aires una ciudad inabarcable", situados respectivamente en los capítulos 2 y 3). Lamentablemente en el momento de la redacción de este artículo solo hemos tenido acceso a la tabla de materias de dicho trabajo.

También es la ciudad en que había nacido su abuela paterna, donde había vivido apenas un mes y que formaba parte de su mito original (la abuela se enorgullecía de conocer el himno argentino y lo cantaba de memoria, pero cometiendo de entrada un error (a menos que fuera un error de interpretación de la niña): “Oíd mortales” se transforma en “Oh, inmortales” p.16).

41. Buenos Aires es después la imagen fantasmática entrevista desde la otra orilla del Río de la Plata, una imagen que parece asociarse con una forma de actitud o percepción adolescente: “Alguna vez, desde Colonia, pensé que las luces en el horizonte eran el resplandor de un gigantesco incendio” (p.11).

42. Con los años, Buenos Aires es la ciudad de Borges, de Onetti, de Macedonio Fernández, de Néstor Perlongher y de tantos otros escritores que la recorrieron, la inmortalizaron, la combatieron. Y también la de músicos, en particular del escenario del rock, como Miguel Abuelo (p.14) o Palo Pandolfo (p.12). Una ciudad muy personal, pues (la banda de sonido podría haber sido otra: los televisores y radios siempre encendidos, con partidos de fútbol, reggatón o cumbia villera, por solo dar un ejemplo).

43. Buenos Aires es después la ciudad inquietante, más amenazante que violenta, la ciudad de los contrastes (gente durmiendo en puestos de flores, o en edificios ocupados en pleno centro, etc.). Es sobre todo la ciudad modificada por la experiencia doblemente traumática, que hace que cuando sale precipitadamente a Montevideo, la narradora se/nos diga que: “estoy segura de que nunca volveré a esta ciudad, porque cuando regrese habré visto el cuerpo de mi padre sin vida y ya no seré yo sino otra quien regrese a Buenos Aires.” (p.59). Reflexión que recuerda la de Fernando Pessoa en “Là-bas, je ne sais où” (in *Poesías de Alvaro de Campos, 1944*):

O lugar a que se volta é sempre outro,
A gare a que se volta é outra.
Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia.

44. El inicio de *La ciudad invencible* se sitúa a finales del recorrido espacio-temporal y vivencial por Buenos Aires; allí, la ciudad aparece mediante un “picado” cinematográfico que permite tomar distancia, materializar el paso de lo vivido a lo narrado. La escena subraya este *cambio de foco* (en el sentido que se le da en fotografía) que separa y une a la vez a la protagonista con la ciudad. Ambas han quedado para siempre imbricadas, la ciudad (lo en ella vivido) se ha grabado en la mente y el cuerpo de la narradora: “Res-

piro: catorce pisos sobre la avenida *pero aún dentro de Buenos Aires*, que también existe hacia arriba, en su cielo de cúpulas y luces artificiales.” (p.11, subrayado nuestro). Además de la posición dominante que permite la altura y la perspectiva en picado¹⁷, esta visión hace de la ciudad una metáfora del proceso de escritura. La descripción de lo que la narradora ve desde ese balcón, ya cerca de la madrugada, resulta significativa: la avenida Scalabrini¹⁸ es “una franja negra y vacía”, una especie de página en blanco (al revés), sobre la que podrán asentarse las palabras que constituirán el relato, el cual se construye a partir de cruces, desvíos, errancias diversas (espaciales, sexuales, emocionales...). Algo que parecen remedar esos taxis que la protagonista observa desde el balcón y que se deslizan por la avenida desierta mientras los “semáforos indiferentes siguen cambiando de color” (p.11), dando el ritmo y la puntuación de este relato. En ese transcurrir, la voz narrativa desgrana historias mínimas, cuenta paso a paso (no sin tropezones y caídas, aunque siempre volviendo a levantarse) la historia de una resiliencia y de un duelo, de una metamorfosis íntima. Esa transformación surge a partir de la relación compleja y cambiante entre una subjetividad y un espacio; Buenos Aires es ese *milhojas* en el que se superponen recuerdos dolorosos y amables, “tranche de vie” (para volver a la definición recordada por Benedetti) donde se percibe la violencia de esa “tajada” (acción que supone tajo, herida, cicatrización). El libro está escrito desde una espacialidad imprecisa (dentro y fuera de la ciudad) y desde una temporalidad que difumina las fronteras entre pasado y presente (algo perceptible en la alternancia de presente y pretérito). Desde esa perspectiva borrosa/barrosa, el texto es el testimonio vivo de esas fricciones, de ese combate en el que el *yo* no queda invicto pero tampoco es derrotado por la ciudad invencible. La experiencia urbana deviene experiencia sensible que la creación vuelve compartible. En cierta medida, este pequeño libro parece ser una respuesta

17 A propósito de *Bienes muebles* (primera versión de *La ciudad invisible*), Nora Domínguez apunta que este texto “va diseñando recorridos urbanos en los que predominan las perspectivas desde arriba (“pasaba la mayor parte del tiempo en la terraza”, “Igual que en la casa de La Paternal pasaba las tardes en la terraza”, “Ahí agarré la costumbre de mirar techos, de acceder a las vidas ajenas a través de las pistas que dejaban en sus azoteas...). Terrazas y balcones desatan en ella una imaginación desde donde descubrir vidas ajenas y calibrar perspectivas” (Domínguez, 2019).

18 Recuérdese que Scalabrini Ortiz es el autor de *El hombre que está solo y espera*, ensayo en el que se planta imaginariamente en la esquina de Corrientes y Esmeralda para pensar la ciudad y el país, escribiendo así su “Biblia porteña”: “Este libro, que compendia los sentimientos que yo he soñado y proferido durante mucho años en las redacciones, cafés y calles de Buenos Aires, fue vivido durante los treinta y tres años del autor y escrito en un mes, septiembre de 1931 [...]”

a unos versos del poema “Amanecer” (*Fervor de Buenos Aires*), en el cual Jorge Luis Borges evoca la hora incierta de la madrugada. En esos instantes previos al inicio del ajetreo cotidiano, la ciudad se descubre de otra manera, sin la diurna febrilidad, y la imaginación sensible parece ejercer su majestad sobre ese espacio. Escribe Borges:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa Buenos Aires no es más que un sueño que erigen en com-
partida magia las almas,
hay un instante
en que pélagra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan,
cenicienta y apenas bosquejada,
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.

45. Definir las calles, establecer recorridos, resignificar los espacios, proyectarse en fachadas y arquitecturas, mostrar lo visible y lo oculto, lo sublime y lo sórdido... Y a partir de ahí hacer surgir una voz propia, a la vez porteña y foránea, sombría y luminosa, personal y compartida. Tal es la tarea que se propone Fernanda Trías en este librito que también podríamos definir, sintéticamente, como una *radiografía de la cabeza de Goliat*¹⁹.

Bibliografía

ADAM J.-M. & HEIDMANN, U., "Six propositions pour l'étude de la généricité", in Baroni R., Macé M., *Le savoir des genres*, Presses universitaires de Rennes, La licorne n° 79, 2007, p. 21-34.

AINSA Fernando, "Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad", in MONTOYA SUAREZ, Jesús et Angel ESTEBAN (éds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

_____, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 35-50.

19 Asociamos en este sintagma dos títulos del pensador y ensayista Ezequiel Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa* (1933) y *La cabeza de Goliat* (1940).

BENEDETTI Mario, "Cuento, *Nouvelle y Novela: tres géneros narrativos*" *Sobre artes y oficios*, Montevideo, Editorial Alfa, 1968 (p.14 sq). [citado a partir de: www.literatura.us/benedetti/cuento.html. Consultado el 27/05/2024]

CAPLAN Raúl, "Anatomie (et autopsie) de la famille dans deux romans uruguayens récents", *Les Langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes*, 2011. <https://shs.hal.science/halshs-02067363>. Consultado el 27/05/2024.

CAPLAN Raúl, HERNÁNDEZ MONET-DESCOMBEY Sandra y REMÓN-RAILLARD Margarita (coord.), "Escrituras nómadas en el mundo hispánico contemporáneo", *ILCEA*, n°4, 2020. URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/10761>. Consultado el 27/05/2024.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Le témoin jusqu'au bout*, Paris, Éditions de Minuit, 2022.

DOMINGUEZ Nora, « Desposiciones. La narrativa de Fernanda Trías », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20 | 2019, consultado el 27/03/2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/8512> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.8512>. Consultado el 27/05/2024.

FRESSIA Alfredo, *Ciudades de papel. Crónicas en movimiento*, Montevideo, Trilce, 2009.

FUGUET Alberto y GOMEZ Sergio, *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

GILMAN Claudia, « Luis Harss y su coda a *Los nuestros* (1969) », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 15 | 2016. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2747>. Consultado el 14/03/2024.

KOHAN Jimena, "Femicidios en la Argentina en el período 2002-2018: ¿fenómeno en alza o visibilización de un antiguo problema?", in *Notas de población*, CEPAL. URL: <https://www.cepal.org/es/publicaciones/47026-femicidios-la-argentina-periodo-2002-2018-fenomeno-alza-o-visibilizacion-un>. Consultado el 27/05/2024.

SEGATO Rita Laura, "Manifiesto en cuatro temas", *Critical times* (Berkeley, California), 2018, p. 212-225.
<https://read.dukeupress.edu/critical-times/article/1/1/212/139311/Manifiesto-en-cuatro-temas?searchresult=1>. Consultado el 27/05/2024.

TOZZI Liliana, "Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI", *Visitas al patio*, n°11, 2017, p. 69-87.

TRIAS Fernanda, *La ciudad invencible*, Montevideo, HUM, 2015 (1a. ed: 2014).

_____, «¿Acaso existe la libertad?», entrevista con Winston Manrique Sabogal, *WMagazine*, 4/2/2019. URL: <https://wmagazin.com/fernanda-trias-acaso-existe-la-libertad/>. Consultado el 27/05/2024.

VARGAS LLOSA Mario, *La novela*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, Colección "Cuadernos de Literatura" n°2, 1968.

_____, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

VERANI Hugo J., *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, Linardi y Risso, 1996.