

Corporalidad y conciencia de sí.

Acercamiento a ‘La alemana’ de Gustavo Escanlar¹

Corporality and self awareness.

An approach to Gustavo Escanlar’s “La Alemana”

Diana Carolina Gutiérrez Ramírez
Universidad Iberoamericana, México

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.30.2019.2546>

Recibido: Febrero 8 de 2018 * **Aprobado:** Marzo 27 de 2018



¹ El siguiente documento corresponde a un artículo que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

Cómo citar este artículo:

Gutiérrez Ramírez, D. (2020). Corporalidad y conciencia de sí. Acercamiento a ‘La alemana’ de Gustavo Escanlar. *Cuadernos de Literatura*, (30), 151-162. DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.30.2019.2546>

Resumen

El presente documento explora lo que ha venido a denominarse como 'la nueva narrativa uruguaya' y rastrea, a largos trazos, las identidades, las voces, los contextos e imaginarios que, haciendo acopio de la tradición literaria atribuida a Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti, propende a la recuperación de los tugurios como plataforma de sentido narrativa y, con ella, a una marcada propensión a perfilar personajes cuya vitalidad degradada construye una atmosfera limítrofe. En el compendio de novelas a las que se alude se instaura una sensibilidad atípica cuya ambición estética se manifiesta en la transgresión y el desdibujamiento de lo oficial y lo legítimo. Es así que de manera concreta importa el rostro transgresor como metáfora de los espacios marginales: el personaje como entramado identitario en el que se conjugan la cotidianidad, el deseo, la violencia, la corporalidad y lo amoral. Para tal comprensión del personaje se realiza un acercamiento al femenino protagónico de la novela *La Alemana* (2009) del escritor uruguayo Gustavo Escanlar (1962-2010).

Palabras clave: corporalidad, conciencia de sí, narrativa uruguaya, personaje.

Abstract

This document explores what has come to be referred to as 'the new Uruguayan narrative' and traces the identities in long strokes, the voices, the contexts and imaginary that, gathering the literary tradition attributed to Felisberto Hernández and Juan Carlos Onetti, it tends to the recovery of slums as a platform of narrative sense and, with it, a marked propensity to profile characters whose degraded vitality builds a bordering atmosphere. In the compendium of novels referred to, an atypical sensibility is established whose aesthetic ambition is manifested in the transgression and blurring of the official and the legitimate. Thus, the transgressive face matters as a metaphor for marginal spaces: the character as an identity framework in which everyday life, desire, violence, corporality and amoral are combined. For such an understanding of the character, an approach is made to the leading female of the novel *La Alemana* (2009) by the uruguayan writer Gustavo Escanlar (1962-2010).

Keywords: corporality, self-awareness, uruguayan narrative, character.

Prevalece en la nueva narrativa uruguaya, sin duda, una postura claramente provocadora, recelosa de los horizontes oficiales de interés de lo *literario* e inclinada por explorar voces y dinámicas de contextos marginales, excluidos y excluyentes que, sobrevolando lo cotidiano a partir del exceso y el absurdo, está en diálogo con la ficción hispanoamericana proclive de la década de 1960 en adelante y, al mismo tiempo, se distancia de ella al no perder de vista las coordenadas de sentido fundadas por Felisberto Hernández (1902) y Juan Carlos Onetti (1909). La dialéctica entre las líneas maestras de la narrativa hispanoamericana: retornar a la esfera privada, desacralizar mitos, revitalizar subgéneros –neopolicial, ciencia ficción–, volver al individuo desde estéticas realistas que apuntan a cierto narcisismo, genera una particular y sugerente línea de sentido al articularse con la postura desencantada y existencial de Onetti, y, el realismo transversal, a medio camino entre lo absurdo y lo irreal, plasmado en la narrativa de Felisberto.

La semblanza de espacios tuguriales y realidades marginales, que compaginan con vidas degradadas, movilizadas por formas personalísimas de entender la existencia, develan una producción narrativa uruguaya esmerada no solo en pincelar personajes y paisajes desafiados de la normatividad o, lo presumiblemente formal, sino que se cristaliza en ella el empeño por construir atmósferas en las que se canaliza el borde, lo insólito, el progresivo desvanecimiento de juicios morales y el desalojamiento paulatino de certidumbres que dan paso a realidades *otras*; sensibilidades alternas. Refiriéndose al ‘desarraigo’ y el ‘desencanto’ que puebla a la nueva ficción uruguaya, acertadamente Fernando Aínsa ha señalado que el contexto histórico al que se remitieron los ‘escritores mayores’: la dictadura cívico-militar (1973-1985), cuyos repliegues en el campo social instauraron un clima generalizado de represión y censura en los medios de comunicación, partidos políticos, sindicatos y, en general, en el tránsito cotidiano de la sociedad uruguaya de aquellos días, terminaría influenciando la vida cultural, y específicamente la producción literaria, de escritores sitiados que plasmaron la desarticulación de lo social y la pérdida de antiguos vuelos libertarios de la opinión pública y la creación literaria. Hostil escenario para la narrativa que se intensifica en la posterior camada de escritores: nacidos en la segunda mitad del siglo XX, descreídos de las utopías de los sesenta, testigos del quiebre de la vida cultural del país a inicios de los setenta y la restauración de la democracia en 1985. Señala Aínsa: “[...] sensibilidad aguzada por un contexto que la empujó fuera del sistema y la hizo excéntrica, desajustada en relación a lo que eran las atribuciones que le asignaba el canon como misión secular, la ficción se ha instalado desde entonces y hasta ahora en la fragilidad de las zonas intermedias, donde se gesta tanto el impulso de la creación como su púdico repliegue” (Aínsa, Una narrativa

desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad, 2008, p.37). Así pues, se teje una narrativa que si bien no aspira encumbrarse como modelo oficial ni su tendencia estética ambiciona a presentarse como manifiesto, sí se generan hacia la década de 1990, en esta «nueva narrativa uruguaya», discursos marcadamente intimistas, exploraciones alternas para entender la relación del escritor con la tradición y, asimismo, se cristaliza el rechazo al realismo como corriente estética canónica y, a partir de allí, la apertura a discursividades e influencias vinculadas con la cultura estadounidense, la corriente pop/rock, los géneros denominados 'populares' y las tendencias estilísticas y temáticas de la posmodernidad.

Conviene no perder de vista que dicha 'camada' de escritores que corresponden a ese periodo pos-crisis en Uruguay no se remiten a una misma coordenada estética o temática por la cual se pueda crear un núcleo común y definido que los singularice como 'generación'. De tal manera que corresponde pensar en esas obras y escritores a partir de lo señalado por Ramiro Sanchiz en el 'Prólogo' que realiza a la *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*, como una 'promoción rizomática', es decir, una estructura compleja, múltiple, diferencial y, sin embargo, conectada a la unidad pues, debido a la dispersión de temas literarios que se abordan y a una serie de provincias pensables por este grupo de obras y escritores, no se deben conjuntar desde criterios de uniformidad sino desde la singularidad de cada propuesta (Sanchiz, 2015, p.43). Ciertamente es el caso de estilos, tópicos e inquietudes disímiles; empero, el tono en que se anuncia la realidad, los actores que circulan en él, algunos referentes sociales y su proclive desgarramiento, parecen conjuntarse y recrear una muy cercana forma de erigirse desde lo marginal.

En la narrativa de la *nueva/joven* se fijan escenarios en los que la transgresión interviene de forma intermitente pero no se enuncia como tal. Allí deambulan los personajes por experiencias límites en atmosferas normalizadas por la pesadumbre, por la ligereza del sinsentido y el remedo a la oficialidad. Se trata de realidades que se viven a pulso con un marcado tono intimista, que convierten en *natural* esa vorágine de hechos desmesurados en que deviene el espectro social que allí se muestra. La adecuación de lo excesivo de la realidad y de las acciones, en efecto, patentizan un interés por volcar la atención en fenómenos de la cultura popular y de sus intermediaciones; de retratar la cadencia, las articulaciones de sentido, los ritmos del diseño propio de lo subalterno, lo excluido y lo marginal. De hecho, en 'Impresiones impertinentes sobre la cultura en el Uruguay hacia el fin del milenio'; Abril Trigo expresa que la «cultura popular» es, lisa y llanamente, la cultura realmente existente en una sociedad y un momento histórico concretos, el entramado simbólico de objetos, acciones, comportamientos, creencias y deseos

en el que vive y actúa, consiente y resiste, adopta y se adapta la mayoría de la gente en una sociedad regulada por un particular modo de producción, deseo y placer, régimen del cual se desprenden, en permanentes y conflictivos procesos de aculturación y transculturación, las diversas formas y expresiones de lo que llamamos cultura (Trigo, 2016-2, p.215). Es así que, siguiendo lo que entiende Trigo por *cultura*, algunas novelas que conforman la promoción de la nueva/joven narrativa uruguaya, ensayan cartografías de su ciudad y realidades adversas de sus habitantes, reciclando imaginarios de vida que (de)generan en un panorama complejo de las vicisitudes y tensiones diarias a las que se afilian los escritores de esta temporalidad. De hecho, la ciudad que aparece demarcada presenta una superposición de planos que, generalmente, impiden establecer territorios o fronteras definidas. Tal situación conlleva a que fenómenos sociales como, por ejemplo, la violencia, se ‘desespacialicen’ y sean difícilmente ubicables. Adjunto a lo anterior se despliegan entornos caracterizados por el relajamiento moral y cierta propensión a los vicios. Bosquejando una cartografía de las interacciones urbanas, Rossana Reguillo, aludiendo a contextos similares como los referidos en la novelística uruguaya, indica que los transgresores empiezan a adquirir rostro en los espacios tuguriales: “Se trata fundamentalmente de las <criaturas de la noche>, los seres nocturnos, metáfora de los márgenes y de la irreductibilidad al discurso moral de la sociedad: drogadictos, borrachos, prostitutas, jóvenes que escapan a la definición normalizada, homosexuales, travestidos, pensado como los propagadores de los antivalores de la sociedad y propagadores del mal” (Reguillo-Cruz, 2002, p.56). Estos personajes, sin embargo, serán tratados de una manera ambivalente en tanto representan al tiempo peligro y amenaza, pero, también, deseo y seducción.

A ese escenario se remite Gustavo Escanlar (1962-2010) en la novela *La alemana* (2009). Allí presenta un cuadro social en que personajes tan contrariados como violentos, discurren en un tugurial barrio montevideano de los noventa. A un ritmo vertiginoso el autor relata los *ires y venires*, ascenso y desplome, de personajes dedicados al robo, prostitución o mafia, en un ambiente saturado de asesinatos, excesos y un individualismo corrosivo que linda con la deshumanización. Interesa de la propuesta de Escanlar, en un primer momento, los recursos o desplazamientos con los cuales el autor expone las inercias y los desequilibrios de una sociedad descompuesta con sus característicos personajes viciados y dinámicas que, en ese mismo rasero, retratan una sociedad que el autor parece denunciar. Sobre el particular Aínsa indica: “La alusión, la parodia, la ironía que habían sido los subterfugios con que la creación expresó el rechazo a la censura y la represión durante el periodo de la dictadura, se han convertido en eficaces

resortes de descomprensión y desdramatización de «la realidad sin sentido» del mundo situado de este «lado de la puerta» (Aínsa, Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad, 2008, p.38). Por ello el humor y la sátira figuran en *La alemana* al lado de situaciones abiertamente macabras con el fin, según parece, de evitar la oposición maniquea que derive en interpretaciones o juicios valorativos. El humor, entendido como recurso de la trama, viene a configurar una atmósfera que no se sobrecarga por lo escabroso de la violencia o lo tétrico de los asesinatos, sino que, al caricaturizar el suceso se bosqueja, al mismo tiempo, el sinsentido, el absurdo y lo irreal de los emplazamientos intelectuales que impulsan cada acción. De esa manera, entonces, se obvia la valoración maniqueísta para dar paso a una comprensión del fenómeno no desde el «afuera» de quien observa, sino desde el «adentro» de quien comprende «las lógicas del sinsentido» que gobiernan y rigen cada acción.

Paralelo al uso retórico del humor, se inaugura, asimismo, un tipo de organicidad vinculada directamente con la construcción del personaje de ficción. Al compás del vertiginoso ritmo narrativo de la novela en cuestión, figura una corporalidad que atañe a lo «matérico»: a lo magro, los nervios, la sangre, la carne misma. Es un cuerpo en el que la psique está supeditada, enjaulada como integrante no participe del acontecer del personaje. En el devenir narrativo de *La alemana*, el cuerpo decide sobre la mente y, los deseos de este arrastran a la segunda; el *continuum* que se presenta es un cuerpo potente, un cuerpo que puede, que sobrepasa sus propios límites y configura su subjetividad en la medida que se relaciona y/o superpone al cuerpo de los otros. Siguiendo a Jean-Luc Nancy, Jesús Fernando Monreal advierte que el cuerpo antes que ser un aparato semántico está expuesto al «con-tacto» con los otros cuerpos; el «contra» (en contra, al encuentro, «cerquita») es la principal categoría del cuerpo y lo que este puede en relación con el núcleo de una posibilidad es *le toucher*: tocar un límite (Ramírez, 2015, p.81). Ese cuerpo cárnico, señalado líneas atrás, no está, sin embargo, reducido a sus funciones fisiológicas o a formalismos funcionalistas, en él se recrea un cuerpo que es comprendido por su operatividad, su fulgurante capacidad de propiciar y conmovir en los *otros*. De hecho, el deambular de los personajes en la novela de Escanlar buscan hacer aparecer en el otro su cuerpo, su «carne», por ello el cuerpo del otro deviene situación, y los movimientos, por lo tanto, inducen una finalidad reactiva en el otro.

La carne, entonces, es presentada en todos sus alcances y capacidades pues, siendo la carne lo más primario del cuerpo también constituye lo más absoluto. Michel Henry en su *Filosofía de la carne* ha señalado que la carne está vinculada al Sí como a su más interna condición fenomenológica de posibilidad, hasta el

punto de identificarse con él, porque ella designa la efectuación fenomenológica de la auto-revelación de la Vida en la Ipsedia de la que extrae su posibilidad todo Sí trascendental, por ello insiste el autor, no se da un Sí (ni yo [*moi*], ni ego, ni «hombre») sin que se dé una carne, así como no se da una carne que no lleve en sí un Sí (Henry, 2001, p.163). Debido a lo anterior se valora que el cuerpo, en tanto carne, encierra un entramado de posibilidades y disposiciones, es decir, la revelación de poderes que agencia el en *sí* de la propia singularidad corporal. Por ello cabe destacar que en los cuerpos que transitan en *La alemana* –y sobre todo en los cuerpos femeninos: Michelle, Gladys y la misma ‘alemana’– se cristaliza la efectuación fenomenológica del impulso vital de la carne y la corporalidad en la que se encarna dicha acción implicada.

A consecuencia de lo anterior se vislumbra una corporalidad que es impulso, impulso cárnico que moviliza y genera expectativas en su periferia. Tal consideración se patentiza en la fisicalidad que se configura en el personaje de ‘la alemana’, una corporalidad que está en sintonía con el desborde y el aceleramiento que envuelve cada situación que se ejecuta en la novela. Ella, o sea su cuerpo, y el cauce en que transita a partir de los rezagos de su corporalidad, recuerdan esa corporalidad que describe Aínsa refiriéndose a la novelística de Teresa Porzecanski: “...sus personajes pueden decirse: ‘Yo, o sea mi cuerpo, mis venas latiendo, el endemoniado ritmo de la vida’ [...] toma de conciencia de la compleja riqueza de los fluidos corporales y las funciones fisiológicas ajustadas como un mecanismo de relojería, que solo hace más patente el equilibrio frágil proclive a la desarticulación y al desarreglo” (Aínsa, Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad, 2008, p.41). De similar manera el cuerpo que modela el personaje de ‘la alemana’ es uno trasgresor, venal y sicalíptico. Es un cuerpo consciente de sí, del poder que entraña y de sus posibilidades de capitalizarse. Cada uno de los movimientos de este personaje están justificados por la elemental razón de sobrevivir en una sociedad adversa y, para ello, debe lograrse cierta estabilidad económica. En dicho proceso descuella su corporalidad como capital erótico que contribuye al proceso de mejora económica buscado por la protagonista. Es bien sabido que la dialéctica de mujer y sexualidad tiene orígenes remotos, pero, la reflexión que considera que la mujer remite a la naturaleza y, por ende, a la sexualidad y al pecado, no colma las expectativas de análisis en este caso. Habría también que suponer que el binomio mujer/sexualidad atiende a la consideración histórica de la mujer a una servidumbre social. Así pues, la figura de la explotación logra redireccionarse cuando la mujer capitaliza el recurso represivo como aliento en el ascenso social. En el capital erótico se aúnan la belleza, el atractivo sexual y la vitalidad, el encanto y la competencia sexual.

Catherine Hakim insiste en que la sexualidad al volverse más importante en la vida moderna tuvo, como una de sus consecuencias, el incremento de valor del capital erótico femenino, aunque solo sea porque la demanda masculina de ocio sexual parece inagotable (Hakim, 2012, p.20).

Pese a la favorabilidad que supone esta capitalización erótica algunos autores señalan que del mismo modo en que la mujer y el cuerpo fueron solidarios en la servidumbre, la emancipación de la mujer y la emancipación del cuerpo están lógicamente e históricamente ligadas; y aún más: puesto que la mujer, ayer avasallada en cuanto sexo, hoy está «liberada» en cuanto sexo, hasta el punto que se profundiza, en todas sus formas, esta confusión actualmente casi irreversible pues precisamente *a medida que se libera, la mujer se confunde cada vez más con su propio cuerpo* (Baudrillard, 2007, p.167). Efectivamente, en el personaje de 'la alemana' se lleva a cabo un enfriamiento de las relaciones íntimas, ella expurga cualquier tensión emocional con la finalidad de cuidar su equilibrio interior y salvaguardar el estatus económico. En algún momento de la novela se constata lo anterior: "...a los hombres no hay que amarlos. Nunca. A ninguno. Eso también me lo enseñó la Alemana. Una *crack*, la Alemana" (Escanlar, 2009, p.39), más adelante:

La fidelidad pasa por la cabeza, no por la concha. No era cuestión de no coger con nadie: era cuestión de no querer a nadie, de no querer enamorarse, porque enamorarse es cuestión de voluntad y no de otra cosa [...] Eso es filosofía, que me van a hablar de Unamuno, Vaz Ferreira o Foucault [...] Y la Alemana, como buena alemana, además de estar buena era pragmática. (Escanlar, 2009, p.82)

Es por eso que conviene no perder de vista que en ella no es posible el develamiento espontáneo y público de sus emociones; ella ha dejado de lado sus intensidades afectivas y el melodrama que en algunas ocasiones suele acompañar al primero. Vive, al parecer, en un halo de indiferencia que, como señala Gilles Lipovetski, dejan en claro que el sentimentalismo ha sufrido el mismo destino que la muerte: resulta incómodo exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales (Lipovetski, 2000, p.77). Así, entonces, se reserva sus 'tragedias' o, en definitiva, al no detectar sus cargas emocionales las confina al desprecio y la inutilidad en pos de capitalizar otras experiencias que, al parecer, se le figuran más gratas.

Sea como fuere, lo cierto es que en el personaje de ‘la alemana’ la capitalización de la belleza y el atractivo sexual se integran; en algunos episodios es evidente no solo la consciencia sobre su atractivo sexual, sino la destreza, una cierta agilidad y manejo eficaz para resolver situaciones adversas y solventar conflictos propios o ajenos. De hecho su cuerpo es verbalizado por otros personajes en calidad de: “pedazo de mujer” (Escanlar, 2009, p.9), “pirado porque una mina con esas tetas y ese culo se lo quisiera coger justo a él” (Escanlar, 2009, p.47), “qué mujer, qué mujer” (Escanlar, 2009, p.48). Así entonces su cuerpo está atravesado por las múltiples intencionalidades de los otros que transitan en el relato; movimientos incesantes de los otros que se transfiguran desde la mirada detenida y atenta hasta la insinuación más procaz. De allí que todos los cuerpos que pululan en la narración están en tensión, por los estragos que ha dejado ‘la alemana’ en ellos, por los aplazamientos a los que han sido postergados o, en últimas, por la posibilidad que indica su sola presencia.

Debido a lo anterior, los cuerpos que allí se reúnen ostentan una peculiar vitalidad, aquella que deja claro que un cuerpo <abierto> es aquel que es, ante todo, tacto, oído, vista, olfato y gusto, que está presto a involucrarse, remitido inequívocamente a un ser que es sensible con su mundo y un cuerpo que está determinado por sus sentidos y, además, por la condición de posibilidad de sí mismo y de los otros, así pues, es una corporalidad que se erige como espacio propicio para la fruición. En diversas ocasiones a lo largo de la novela de Escanlar el cuerpo de ‘la alemana’ es acontecimiento, aparición. No solo será que ella ‘esté allí’, sino que ‘pase por allí’, su deambular supone expectativa e invariablemente hay un personaje atento a sus movimientos: “- ¿En qué pensás Doctor Muerte? – interrumpió el Seba que siempre se da cuenta cuando alguien le está junando la nuca a la Alemana pensando que nunca se la va a poder coger y qué ganas que le tiene” (Escanlar, 2009, p.9). Más adelante se relata: “Incapaz de bancarse la realidad, el tipo piró, no entendió nada. Quedó zombie. Paseaba solo por el barrio, daba vueltas por la esquina de la casa a ver si se la cruzaba. Se sentaba horas en el boliche, en la mesa que da a la ventana, mirando todo el tiempo a la puerta a ver si ella aparecía” (Escanlar, 2009, p.48). Se va generando, de esa manera, un trueque de los sentidos: el mirar corresponde a tocar con la mirada, tocar simula degustar y oír una melódica voz supone la entrada de la imaginación.

Es así que la cadencia corporal evidencia las valoraciones intrínsecas a la concepción utilitaria y materialista del cuerpo en el devenir narrativo; podría decirse, además, que la corporalidad de la protagonista se erige como articulador de momentos de sentido en la obra, no solo genera expectativas a su alrededor, sino que articula y moviliza la trama narrativa a través de los poderes sensitivos que

se aúnan en él. Tal constatación osa la siguiente variable: es probable que el ritmo y el acaecer corporal de 'la alemana' oriente y redirija los trayectos y recorridos que, a modo de espacios y temporalidades, convergen en la narración.

Así entonces la ubicación espacial, las 'cercanías' y, particularmente, los roces y distanciamientos entre los cuerpos, dejan en claro la articulación entre la intención, sentido de sí, de cada personaje y la pantalla corporal –faz expuesta– a través de la cual se condensa lo más íntimo de cada uno/a. Por ello cada cuerpo, y particularmente el de la protagonista, se presenta como cosa vital, su todo afectivo se deja manifestar en él. El cuerpo de 'la alemana' se presenta como espacio abierto, no disponible, pero sí en apertura al con-tacto con los demás; contacto si se comprende su corporalidad como lugar de existencia, expositor expuesto ya que al relacionarse con los demás –aunque sea solo visualmente– y exponerse, los demás devienen expuestos por el exceso de sentido al que remite la presencia de ella. Por ello su cuerpo empieza y termina con otro cuerpo, es el otro el que le singulariza.

Debe considerarse, asimismo, que la condición del «afuera» es, en efecto, una constante en 'la alemana'. No solo su corporalidad precisa exterioridad y estrategia, sino que su propia condición de extranjera conlleva dinámicas nómadas que trazan líneas de trayectoria hacia un *afuera* que invariablemente figura como posible, ese *afuera* como destino. La novela de Escanlar no solo reseña la ciudad como epítome de la confluencia multicultural en que los particularismos regionales se congregan favoreciendo una masa compleja de discursos, imaginarios y proyecciones, sino que sitúa a personajes extranjeros como ejes centrales a los que propone como encabezado o apartado interno: “Michelle, brasileña y escorpiana” (Escanlar, 2009, p.49). De esa manera, no solo se subraya la condición de extranjería que deambula en su narración, sino que, al mismo tiempo, parece agudizarse la naturaleza apátrida de sus personajes. Este pensar en el que está, pero viene de afuera, da coordenadas sobre el carácter efímero de su estancia y su disposición, es decir, sus acciones y verbalizaciones están signadas por una estela de transitoriedad, lo que otorga un grado de fugacidad a su presencia en la narración. Tal situación, además, está respaldada por el desvanecimiento de la escala de valores: lealtades que ceden a otras, compromisos que no se consolidan, relaciones amorosas premeditadas como plataforma social. Dichas acciones están notablemente favorecidas por lo inconcluso y la cortedad distintiva del ordenamiento actual de las relaciones. Fernando Aínsa, refiriéndose a la pérdida de los referentes nacionales y la eclosión migratoria que se ha generado en los últimos años, indica: “En las propias capitales de América Latina se da el surgimiento de nuevos mosaicos identitarios. En barrios y hasta en calles que

se pueden individualizar sin dificultad, se conservan fragmentos de las culturas de origen, ‘diasporizadas’ por la emigración masiva, pero reencontradas en las comunidades que se reconstruyen en la periferia del tejido urbano” (Aínsa, s.f., p.126). Los ‘mosaicos identitarios’ a los que se refiere Aínsa están permeados por el extrañamiento; los personajes de *La alemana* están movilizados interiormente por un ‘no lugar’; de hecho, no solo los extranjeros experimentan esa descolocación, sino que, los mismos nativos, sobrellevan cierto extravío, cierta desfamiliarización hacia su realidad y las formas en que el tejido humano se desenvuelve. Conviene aclarar que, aunque prevalece una aceptación intrínseca por el transcurrir, se termina configurando una atmósfera donde cada quien es un extraño para cada cual; el otro es misterio, zona gris de conocimiento. En algún momento, tratando de comprender a Seba, su amigo advierte:

El Seba nunca nos contó nada [...] El Seba estaba condenado de chico: a los quince o dieciséis años tuvo que ir a reconocer a la madre a la morgue [...] eso explicaba muchas cosas del tipo: cómo cambiaba de carácter veinte veces al día. Cómo pasaba, en un segundo, del llanto sensiblero a la violencia más hija de puta. (Escanlar, 2009, p.46)

En otro momento se narra que, ante la muerte de Otto, el alemán, se origina la sospecha de que ‘la alemana’ podría estar implicada en su desaparición. Tal aseveración, finalmente, evidencia el clima de incertidumbre que, desde el principio, ha girado en torno a la protagonista: “Dicen que la Alemana se quedó con el tesoro, que lo tenía escondido por las dudas [...] Hay quien dice que lo mató ella misma. No sé, no me parece. No tiene cara de asesina” (Escanlar, 2009, p.70). En definitiva, la condición de extraños de los personajes contribuye al ya mentado estado de perpetua ambigüedad entre el bien y el mal en que se desenvuelve la obra: “Todos ocultamos algo siniestro. Hasta los más normales” (Escanlar, 2009, p.26). Esos claroscuros delatan que los trasfondos de cada personaje están íntimamente ligados a acciones ininterrumpidas y diálogos breves que contribuyen, como lo ha señalado Daniel Noemí a la *velocidad* del texto y que, a su vez, delatan la construcción de múltiples microhistorias atravesadas por el exceso, la violencia y el vacío (Noemí, 2008, p.97). Habría que agregar que esa celeridad que detenta la narrativa de Gustavo Escanlar clarifica no solo la necesidad de plasmar realidades concretas por medio de un lenguaje despojado de ornamentos, sino también la abundancia de elipsis que ubican la acción como la extensión material, definitiva y definatoria, de los personajes que allí figuran, pero aún más: la insistencia en retratar personajes marginados y fatídicos, aludiendo a su forma

concreta de habitar y transitar su mundo, cristaliza el interés por llevar al campo literario registros sociales que, articulados a una voz que se percibe irreverente, permiten la recreación, en este caso de un personaje femenino que, dada la singularidad de su presentación, distiende valoraciones maniqueístas y posibilita horizontes de lectura donde lo corporal, lo sensorial y la conciencia femenina de sí misma, modulan y dan tonicidad a la narrativa.

Referencias Bibliográficas

- Aínsa, F. (2008). Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad. En J. Montoya, & Á. Esteban, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 35-50). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana.
- Aínsa, F. (s.f.). *The Journal*. Recuperado el 10 de Mayo de 2018.
- Baudrillard, J. (2007). El objeto de consumo más bello: el cuerpo. En J. Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. (pp. 155-185). Madrid: Siglo XXI.
- Escanlar, G. (2009). *La alemana*. Buenos Aires: Factotum ediciones.
- Hakim, C. (2012). *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Henry, M. (2001). *Encarnación. Filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
- Lipovetski, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Noemí, D. (2008). Y después de lo post ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy. En J. Montoya, & Á. Esteban, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006* (pp. 83-97). México: Iberoamericana Editorial.
- Ramírez, J. F. (2015). Las potencias del cuerpo: sensorium, medialidad tecnológica y subjetividad. En A. D. Zepeda, & F. Giménez Gatto, *Ficciones del cuerpo* (págs. 77-98). México: La cifra editorial.
- Reguillo-Cruz, R. (2002). ¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas. En M. M. editora, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (pp. 51-68). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Sanchiz, R. (2015). Prólogo. En *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya* (pp. 17-45). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Trigo, A. (2016-2). Impresiones impertinentes sobre la cultura en el Uruguay hacia el fin del milenio. *Cuadernos de L CLAEH*, 211-223.