



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 51 - 1

Enero 2025 - Junio 2025

**El rompecabezas familiar: fragmentación y repetición en
Quiénes somos ahora, de Katya Adaui**

Jesús Adalberto Campaña Fimbres

Campaña Fimbres, J. A. (2025). El rompecabezas familiar: fragmentación y repetición en *Quiénes somos ahora*, de Katya Adaui. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 51(1), e63506.



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v51i1.63506>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

El rompecabezas familiar: fragmentación y repetición en *Quiénes somos ahora*, de Katya Adaui

Family Puzzle: Fragmentation and Repetition in *Quiénes somos ahora*, by Katya Adaui

Jesús Adalberto Campaña Fimbres

Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora, México

a216213946@unison.mx

<https://orcid.org/0000-0002-6258-8204>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v51i1.63506>

Recepción: 05-06-2024

Aprobación: 23-08-2024

RESUMEN

La obra narrativa de Katya Adaui (1977) posee varios aspectos en común, tales como la fragmentación formal y la temática en sintonía con las relaciones familiares complejas. *Quiénes somos ahora* (2022), su novela más reciente, no es la excepción a las tendencias estéticas de la autora peruana. La escritora despliega una construcción sumamente interesante que se cimienta en la hibridación mediante la instrumentalización constante de dos recursos principales: la fragmentación y la repetición que reorienta repetidamente las temáticas de lo familiar con un lenguaje cercano a la poesía. Este artículo pretende indagar en las implicaciones de la fragmentación y de la repetición, cuya utilización representa de maneras diferentes la difícil relación del personaje principal con su madre. Se analizan escenas con énfasis en los recursos que se disponen en la narración, cuya preocupación por las formas supone un pilar dentro del tejido narrativo, además de que reconstruyen una relación fracturada. Dicha reconstrucción reúne los escombros que quedan entre madre e hija con la que carga la narradora y el personaje principal de *Quiénes somos ahora*.

Palabras clave: fragmentación; relaciones familiares; madre; repetición; duelo.

ABSTRACT

Katya Adaui's (1977) narrative work has some common aspects, such as both formal and thematic fragmentation in tune with complex family relationships. *Quiénes somos ahora* (2022), her most recent novel, is no exception to the Peruvian author's aesthetic tendencies. The writer deploys an extremely interesting construction that is oriented towards hybridization with the axes of family relationships, through the constant instrumentalization of two main resources: fragmentation and repetition that repeatedly reorients the suggested themes with a language in continuous dialogue with poetry. This article aims to investigate the implications of fragmentation and repetition, whose use represents in different ways the complex relationship of the main character with her mother. Scenes will be analyzed with emphasis on the resources available in the narrative, whose concern for forms is a pillar within the narrative fabric, in addition to reconstructing a complex and fractured relationship. This reconstruction brings together the rubble in the relationship between mother and daughter that the narrator and main character of *Quiénes somos ahora* carries with them.

Keywords: fragmentation; family relationship; mother; repetition; grief.

1. Introducción

En la corta pero significativa carrera de la escritora peruana Katya Adaui (1977) sobresalen cuatro publicaciones, todas pertenecientes al género narrativo: la novela *Nunca sabré lo que entiendo* (2014), sus libros de cuentos *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021) y, su obra más reciente, *Quiénes somos ahora* (2022). Su recepción en la literatura latinoamericana contemporánea llevó a la autora a ser considerada como parte de un nuevo «Boom Femenino»¹, donde se agrupan escritoras cuyo impacto editorial posee cierta relevancia en la última década,² como Fernanda Melchor, Mariana Enríquez, Guadalupe Nettel, María Fernanda Ampuero, Camila Sosa Villada, Mónica Ojeda, Cristina Rivera Garza, entre otras figuras bien recibidas tanto por la crítica académica como por el público lector de los últimos años.

Algunos de los rasgos en común de la obra narrativa de Adaui son la destreza estilística, a través de un manejo del lenguaje calculado y sobrio, la fragmentación y la preferencia por lo implícito más que por una descripción detallada de alguna situación. Además, en cuestiones de contenido, la relación con la figura de la madre en *Aquí hay icebergs* (2017) y *Nunca sabré lo que entiendo* (2018) y con la del padre en *Geografía de la oscuridad* (2022), encuentra en *Quiénes somos ahora* (2023) una síntesis cuyo desarrollo lleva al extremo sus previos ejercicios lingüísticos y formales, además de plantear una narración abocada a desentrañar la construcción de la madre, como en *Aquí hay icebergs*. La manera en que se busca indagar en la figura materna se lleva a cabo a través de recursos narrativos como la fragmentación descriptiva y del lenguaje y la repetición reorientada a través del diálogo con la poesía. Estos puntos conforman algunos de los pilares sobre los que se cimenta la narración, dirigiendo la obra hacia una especie de ajuste de cuentas con la madre, cuya figura, tanto nebulosa como materializada, aparece en la vida de la hija de distintas maneras.

Si bien es cierto que se considera a Katya Adaui como parte de un fenómeno editorial³ contemporáneo, la academia no ofrece una base crítica sólida sobre *Quiénes somos ahora*, en lo particular ni su obra en lo general, más allá de un par de trabajos aislados donde se pretende agrupar dentro de las tendencias estético-literarias peruanas sus textos *Aquí hay icebergs*,⁴ *Geografía de la oscuridad* y *Nunca sabré lo que entiendo*. El escaso material bibliográfico relacionado con la

¹ Véase el polémico texto “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo” de Fabiana Scherer publicado por el diario argentino *La Nación* en 2021, donde se recogen testimonios de diferentes protagonistas de la literatura latinoamericana contemporánea, cuyas obras han encontrado un lugar privilegiado en la crítica literaria, tanto académica como la que se encuentra en las revistas culturales. Sobresale, por ejemplo, el testimonio de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero, donde explica las razones por las que le resulta injusta la comparación, debido a que el Boom Latinoamericano fue un fenómeno más bien de marketing editorial, donde “no necesariamente primaba el valor de las obras, sino otra cosa: crear una imagen de América Latina que fuera vendible” (párr. 3).

² Como respuesta al término “boom femenino”, que ha tomado cierta importancia en la crítica académica, ya sea para legitimar su pertinencia como para refutarla, como lo hacen Ampuero, Fernanda Trías, Jazmina Barrera o Giovanna Rivero, entre otras autoras latinoamericanas, resulta relevante el texto “El término «boom femenino» es inadecuado e insuficiente” de Adriana Pacheco Roldán, publicado en la revista *Letras Libres* en 2023, donde además de recoger diferentes testimonios, elabora una serie de razones por las que no cree conveniente el término. Pacheco (2023) concluye de manera determinante su artículo de la siguiente manera: “el término *boom* no es solo inadecuado, sino insuficiente para describir un movimiento a tantos niveles que tiene el potencial de cambiar el estado de las cosas. O, mejor dicho, de poner las cosas en su lugar” (párr. 12).

³ Fabiana Scherer (2021) en su texto dedicado a recoger los testimonios de diferentes autoras latinoamericanas partícipes de dicho fenómeno editorial, incluye las palabras de Adaui, donde explica la importancia de la red de apoyo fundamental que sostienen las mujeres que forman parte del proceso tanto escritural, como editorial en su difusión. Adaui afirma que hubo un cambio de paradigmas en la reflexión sobre el predominio de la publicación literaria masculina y, como respuesta, se fortaleció una red de escritoras y editoras que se dieron difusión entre sí.

⁴ Para ahondar en el estilo de Adaui, específicamente relacionado con su obra cuentística, véase el libro *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. En el capítulo dedicado al cuento, titulado “El cuento peruano del siglo XXI tiene firma femenina”, Agustín Prado (2021) detecta algunas de las principales características estético-temáticas de la narradora peruana como los saltos temporales, la complejidad formal y las temáticas que inciden en las relaciones familiares complejas.

producción literaria de Aduai se podría justificar, más allá del interés que pueda despertar dentro de la crítica, con la reciente publicación de sus obras más importantes. En ese contexto, este artículo, además de profundizar en las implicaciones estéticas de ciertos recursos utilizados de manera dialogada con la imagen de la madre y del vínculo con su hija, pretende también contribuir desde la crítica a los estudios literarios sobre la obra de Aduai, cuya producción literaria se abre paso de manera paulatina dentro del sistema literario latinoamericano contemporáneo.

Mónica Cárdenas Moreno (2019), a raíz de *Nunca sabré lo que entiendo*, primera novela de Katya Aduai, aborda uno de los tópicos clave dentro de la producción literaria de la autora peruana: la relación madre-hija, donde el espectro de la madre atormenta a una escritora, personaje principal. A propósito de las características formales, la fragmentación se asoma como uno de sus rasgos característicos:

El viaje está presente a lo largo de todo el relato y los tiempos en que estos han ocurrido se mezclan constantemente, ya que la narración parece reconstruir todos estos instantes y experiencias desordenadamente. Esta fragmentación está presente desde el título de la novela que no solo alude a una fisura en la capacidad de representación del lenguaje (nunca sabré lo que escribo), sino a una más profunda a nivel cognitivo que nos sugiere la alienación del sujeto. (Cárdenas Moreno, 2019, p. 46)

Uno de los elementos más importantes que Aduai reconstruye y perfecciona en *Quiénes somos ahora* es el recurso de fracturar tanto la temporalidad, como las descripciones de la madre e incluso el propio texto, intervenido por la poesía en diferentes circunstancias. Para Aduai, la forma se vuelve una de sus principales aliadas estéticas, debido a que, de manera constante instrumentaliza los tópicos de las relaciones familiares tanto en sus libros de cuentos como en su propia obra novelesca. En ese sentido, la autora despliega, a través de la fragmentación y de la reutilización de temas, una construcción literaria que supone, quizá, uno de los objetos estéticos centrales dentro de su obra artística. En su artículo con pretensiones compilatorias sobre la desesperanza en la narrativa escrita por mujeres en el siglo XXI, Bianchi (2023) incluye, de manera panorámica, *Quiénes somos ahora* en conjunto con la obra de Gabriela Alemán, *Humo*:

Desde los *baldíos afectivos* la novela de la peruana Katya Aduai (1977), *Quiénes somos ahora* y *Humo* (2018) de la ecuatoriana Gabriela Alemán (1968) astillan los restos de la memoria en los pasillos, recovecos y laberintos dimensionando la importancia de la desigualdad de género ... la necesidad del amor o la caída en el desamor. (pp. 96-97)

La autora le dedica escasas líneas al comentario sobre la obra y lo hace, además, enfatizando las características que comparte con el libro de Alemán. Sin embargo, resulta interesante su inclusión dentro de las expresiones artístico-verbales de la desesperanza, como comenta la propia Bianchi (2023), específicamente desde el terreno de lo afectivo.

A pesar de que la publicación de Aduai no toma una postura explícita en contra de los discursos sobre la desigualdad de género, y es cierto que lo toca en un algún episodio en la narración, no profundiza en dichos derroteros discursivos, aunque se pueda inferir una postura progresista a lo largo de la obra. No se descarta el área de oportunidad de analizar la narración con la perspectiva que propone Bianchi; sin embargo, el desacuerdo de algunas escritoras de no considerarse parte de un «Boom femenino» evita la homogenización de su trabajo artístico, agrupando cualquier construcción escrita por mujeres dentro de las tendencias que tratan las desigualdades de género. Si bien es cierto que son tópicos que se trabajan de manera constante en cierto sector escritural latinoamericano contemporáneo,

no toda su escritura se clasifica dentro de lo que podríamos asociar con un apéndice de la literatura comprometida, relacionada con la emancipación tanto femenina como de género en general. Además, tomando en cuenta que el Boom tuvo una profunda relevancia en el contexto sociocultural en que se inserta, en el de la segunda mitad del siglo XX, las temáticas tienen poco o nada que ver con las nuevas escrituras de mujeres en el siglo XXI.

El tópico central de *Quiénes somos ahora* es la relación del personaje principal con su madre. Una de las maneras más representativas en las que la narradora ahonda en dichas representaciones es, como se analizará más adelante, mediante la forma de la narración. La vulnerabilidad económica, la violencia entre sus padres y de su madre hacia sus hijas, se representa a través de la fragmentación y de la repetición de escenas que después se reorientan de manera poética a través del lenguaje, cuyo papel resulta fundamental en la narración. La palabra, entonces, se vuelve un pilar tanto de la obra como de los personajes. Aداui, en una entrevista realizada por la periodista cultural argentina Hinde Pomeraniec para *Infobae*, comenta algunas de las razones por las que la forma literaria se vuelve clave en su obra, a raíz de un cuestionamiento sobre la pobreza ocasional en la que se encontraba su familia, sobre todo en la infancia del personaje principal:

Vivíamos con ese miedo porque, además, cuando yo era chica vinieron a llevarse la aspiradora de mi abuela y le dijeron ¿y sus letras dónde están? Y yo decía: ¿qué letras se están llevando de mi abuela? Yo creo que todo eso me hizo nacer a la escritura porque todo tenía que ver con lenguaje y con la forma ingeniosa de defenderte de la situación doméstica, incluso. Todo era lenguaje. Era como te defendías cuando no había dinero: postergando. (Pomeraniec, 2023, párr. 16)

En la obra de Aداui, tomando en cuenta las estrategias estético-narrativas empleadas, la memoria y el rencor se funden en la voz narrativa, encarnada en un personaje homólogo a la autora, cuyo resultado desemboca en una obra híbrida, por su diálogo constante con la poesía. El objetivo de este artículo es indagar en la representación de la madre y en su nexos con su hija, Katya, a través de los recursos literarios empleados, y explorar, a través de la difícil comunicación entre diferentes estrategias estéticas, sus posibles implicaciones discursivas en la obra para representar uno de los principales problemas planteados en *Quiénes somos ahora*.

2. Precisiones teórico-metodológicas

Para llevar a cabo el análisis de las implicaciones tanto de la fragmentación como de la repetición, se presenta la investigación en dos apartados. El primero se dedica a la fragmentación analizada en diferentes escenas de *Quiénes somos ahora*, principalmente en el caso de algunos poemas intercalados en la narración, en donde se acentúa la manera en que la figura de la madre es representada a través de la óptica poética de la hija-escritora. Dicha faceta escritural que se inserta en la narración opera en un segundo plano, sobre el universo representado, en el que se fragmenta, mediante los recursos poéticos, la imagen de la madre, tanto en la forma en que se recuerda, como en los juegos relacionados con el manejo del tiempo. En el segundo apartado, se analizan las funciones que posee la repetición de diferentes escenas narradas que, posteriormente, se retoman y apuntalan las posibles implicaciones semánticas que se habían sugerido en primera instancia. El manejo de la isotopía por parte de Aداui se puede ver en algunas partes de poemas que regresan a detalles que, aparentemente, no poseen importancia para potenciar su significación. En ambas partes, debido a la presencia del género poético

dentro de la narración, se entiende la hibridez genérica como una herramienta de Adauí para fortalecer la fragmentación y las repeticiones que se presentan en la obra.

El término “rompecabezas familiar” se entiende dentro de los límites del artículo como un ejercicio de asociación que ayuda a entender la manera en que la obra acude a diversos recursos tanto temporales como representativos de la fragmentación. Dando continuidad a una idea que implica un todo con sus partes divididas, el rompecabezas supone que sus piezas se encuentran distantes entre sí. Sin embargo, preexiste una unidad dentro del aparente desorden que implica el todo distanciado, que se busca explicar a lo largo del artículo. Adauí reúne las piezas aisladas del juego de representaciones de su familia en general y de la figura de la madre en particular en *Quiénes somos ahora* desde la fragmentación en sintonía con la repetición. De esa manera, ofrece una obra que simula un aparente laberinto de representaciones y estilos para conjugarlos en una unidad totalizante dentro de la narración.

Sobre la hibridez, la académica Rita De Grandis (1997) señala, en su artículo dedicado a establecer relaciones entre las aportaciones sociales y culturales de Néstor García Canclini y las del teórico ruso Mijaíl Bajtín, que los supuestos de Bajtín podrían complementar el vacío que deja García Canclini en torno a la hibridación desde la teoría literaria. Para De Grandis (1997), el crítico argentino:

No extiende su análisis de hibridación a la literatura en tanto objeto estético –que sí hace Bajtín– sino que señala el proceso de ‘bestsellerización’ de que es objeto, el reciclaje de géneros populares y registros lingüísticos que se inscriben en el proceso de ‘reconversión cultural’ del cual no puede escapar la literatura. Su punto de vista no es exactamente el de analizar el discurso de textos literarios, y las transformaciones en la naturaleza del material estético. (p. 42)

La concepción de hibridación de García Canclini no resulta del todo adecuada para las necesidades del presente artículo, pues, siguiendo a De Grandis (1997): “[García Canclini] está más bien interesado en los autores y escritores como artistas que lo que hacen con sus textos” (p. 42). Sin embargo, García Canclini, que en 2016 publicó el artículo “Noticias recientes sobre la hibridación” reconoce el crecimiento del concepto, extendiéndolo a otras disciplinas, entre las cuales menciona la teoría bajtiniana, específicamente la de la hibridación entre lo popular y lo culto, aspecto característico de los estudios del teórico ruso sobre el lenguaje novelesco. No obstante, el autor no profundiza en sus aportaciones. Tomando en cuenta que Bajtín es de gran ayuda para entender la forma en que el lenguaje novelesco se asocia con géneros discursivos que resultan en una construcción híbrida, se entenderá hibridez dentro de los límites de la poética narrativa, específicamente lo que tiene que ver con la hibridación genérica. Retomando a Bajtín, una forma de establecer diferentes lenguajes, de distinta naturaleza y orígenes dentro de un mismo enunciado se da al establecer una distancia entre las intenciones del autor, que denomina plurilingüismo. En su clásico libro *Teoría y estética de la novela* (1989), Bajtín entiende como plurilingüismo los registros ajenos que se refractan y distancian de las intenciones del autor:

El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. (1989, p. 142)

Otra de las formas en que se puede entender dicha concepción es a través de la intercalación de géneros dentro de la construcción novelesca, como se puede ver en el siguiente fragmento:

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.) En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística. (Bajtín, 1989 p. 138)

En ese sentido, se entenderá hibridez como la intercalación de géneros literarios, específicamente la que se da entre la narración y el uso intermitente de la poesía en *Quiénes somos ahora*, características esenciales de la novela dentro de la óptica bajtiniana. Las implicaciones, como se verán en el texto, poseen una importancia fundamental en la elaboración de una propuesta estética que, a pesar de no ser novedosa, encuentra en la narración y en la poesía un oportuno hueco de enunciación.

Eduardo Ramos Izquierdo (2005), en “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual”, realiza un panorama de la hibridez en la literatura. En sintonía con De Grandis, Ramos Izquierdo (2005) encuentra en la teoría bajtiniana una de las principales propuestas teóricas:

El teórico ruso ha sido uno de los grandes pioneros e impulsores de la conceptualización de lo híbrido en los estudios lingüístico-literarios contemporáneos. Es claro que Bajtín no concibe al lenguaje como un sistema unitario y homogéneo, ya que para él, la *heterología*, la coexistencia en una sociedad dada de una multitud de dialectos, estilos y géneros literarios, resulta la esencia misma del lenguaje y de la literatura. En particular, el *dialogismo* (o «dialogización» interna opuesta a la externa o diálogo) muestra que todo discurso (*slovo*) es el de otros. (p. 75)

Dentro de los estudios relacionados con la fragmentación en la literatura latinoamericana, resulta imprescindible la conferencia transcrita de Myrna Solotorevsky (1995), titulada “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy”, donde, además de presentar algunas características esenciales de los autores, reflexiona sobre algunas formas de fragmentación posibles en su literatura. En ese sentido, Katya Adauí pone en práctica principalmente dos formas de fragmentación mencionadas por Solotorevsky (1995), la primera forma y la quinta:

El desborde metonímico o diseminación, es decir, el juego incesante de los significantes, que obstruyen el anclaje en significados, provocando un efecto de inestabilidad, indecidibilidad, indeterminación 5) Configuración de imágenes fracturadas, fragmentadas, que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto. (p. 275)

Como se podrá ver en la primera parte del análisis, ambas formas de fragmentación están presentes en la poesía que la hija, como narradora y poeta, emprende en el juego de representaciones fragmentadas de la imagen de la madre.

En la segunda parte del análisis, la cual está dedicada a las formas de repetición que se resignifican poéticamente en el texto de Adauí, se percibe la utilización de la isotopía como brújula de significación en algunos pasajes que aparecen de manera constante. Se entiende isotopía, recordando a A. J. Greimas (1973), como el “conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades” (p. 222). Las isotopías de Adauí, tomadas de un lenguaje poético, que en primera instancia fue propuesto como una narración y después como un poema insertado, se

encuentran en estrecha relación tanto con las temáticas utilizadas que vuelven a aparecer de manera resignificada, como con el mismo mecanismo formal con el que se busca exhibir el interior estilizado del que se encuentra conformado el artificio literario.⁵

3. La fragmentación de la madre: imágenes del recuerdo y del tiempo discontinuos

La representación de la madre es fundamental, ya que se muestran su carácter y las violencias en diferentes etapas del crecimiento del personaje de Katya, quien cumple también la función de narradora. En ese sentido, el vínculo que mantiene con su madre se muestra sumamente complicado desde su infancia, debido a su negligencia y a sus constantes periodos fuera de Perú. La fractura y la separación se mantienen en la forma en que Katya reconstruye la figura de la madre, pues la lejanía que mantiene con sus hijas y su esposo, padre de Katya, representa una de las primeras formas en que la unión madre-hija se resquebraja. Lo interesante no solo es la distancia entre las hijas, posible primer indicio del rencor con el que se recuerda a la madre, sino también la forma en que Katya la representa en su recuerdo: por partes, fragmentada, como si su madre no pudiera venirse en el recuerdo de manera integral:

La vería por partes, como siempre la vi. Nunca el cuerpo completo. Primero el penacho rubio, los ojos azules, las pestañas gruesas delineadas, las cejas espesas y negras, la nariz. Tuvo un accidente de auto a los dieciocho, las vueltas de campana se la rompieron, la operaron y de frente parecía perfilada. En este respingo, en este artificio, su altanería. Dientes color papel. Dentadura postiza arriba y abajo por el mismo motivo (tardé mucho tiempo en saberlo, creía en la excepcionalidad inmaculada de sus dientes). El cuello largo. Las manos, también largas y con anillos, dos en cada una. (Adaui, 2023, p. 10)

Es interesante cómo se hace énfasis en los comportamientos que conforman a la madre: su carácter fuerte y su altanería. La narradora acentúa en sus recuerdos una corporalidad caleidoscópica, fracturada entre los ademanes, la sonrisa postiza y sus cicatrices, que supo aprovechar para recuperar la honra y la dignidad que la caracterizan al perfilar su nariz tras la operación. Se representa a la madre, a través de la hibridación de lo natural y lo artificial, haciendo hincapié en sus cualidades presuntuosas, como lo dejan claro sus anillos, que parecen un sello de personalidad, y su dentadura postiza. El recuerdo se ve atravesado por la voz de la hija, como si, tras una descripción por partes del cuerpo, los afectos y la experiencia importaran más que la persona representada.

No se busca realizar un retrato fiel o realista, sino impregnar la descripción sumamente fragmentada de la madre de la experiencia de Katya, a partir de las palabras utilizadas, enfatizando sus ademanes altivos y su tendencia a ocultar lo artificial. El rencor de la hija, que espera a su madre en el aeropuerto y no llega, de la adolescente que sufre sus regaños y recibe sus miedos infundados, y de la adulta que discierne entre lo natural y lo artificial de su madre, se asoman a lo largo de la imagen sumamente cuidada, que se fragmenta en manos, pelo, dientes y nariz, como si no hubiera un solo recuerdo nítido, sino muchos. Los recuerdos se ven impregnados por el sesgo alejado de la hija, que exhibe la relación con su madre en una descripción fracturada en la memoria.

Uno de los puntos más importantes es justamente su construcción fragmentada, que quiebra la narración, al mismo tiempo que busca sustituirla, en ciertos momentos, por las imágenes narrativas

⁵ Pozuelo Yvancos (2003) entiende que la isotopía se presenta en la repetición de contenido semántico en la que se jerarquiza una lectura del texto. Pozuelo Yvancos aclara, además, que no es que la totalidad del texto posea solamente una isotopía, sino que hay una línea de conexión semántica en su multiplicidad, estableciendo un proyecto de lectura asociado a dicha línea de sentido.

que abrevan más de un lenguaje poético entreverado en la prosa, como también echando mano de la misma poesía al pausar las narraciones para presentar de manera itinerante partes de poemas de la narradora. En ese sentido, la narración se fragmenta y entra en contacto con la poesía, en una especie de hibridación de representaciones, donde Katya y la madre poseen un lugar central. Sin embargo, no solo se busca representar a la madre resaltando las principales características corporales que la narradora asocia con la altanería y su carácter, sino que se hace evidente la fractura en la unión entre madre e hija, como se puede ver en el siguiente poema presente en la obra:

Dijiste:

Si comes pimienta se instalará granulada en tus pulmones,

El molinillo giraba, yo le temía,

Una guillotina llovía tripas sobre el plato,

Dijiste:

Si duermes bocabajo

No te crecerán los pechos

—y no crecieron, son hermosos—,

dijiste:

Mejor no tener hijos,

El mundo es un lugar muy cruel, cuesta estar vivo, esta generación hipercontada deprimida empastillada, triste,

Los hijos nunca son como los esperas,

Siempre hay uno al que se quiere más,

...

¿Quién sabe cómo vas a terminar?

No he terminado, madre,

Cállate

Estoy viva

Eso es bastante. (Adaui, 2023, p. 109)

Una de las características que sobresale en el poema es la representación de la madre en sintonía con el manejo del tiempo y el contraste con su hija. Las diferentes interpelaciones de la madre parecen sugerir que, a lo largo de los años, no hay una evolución de pensamiento; es decir, las órdenes y comentarios hirientes relacionados con la manera en que la hija tiene que ser, se mantienen estancados en un mismo tono, orillando una lectura temporal que podría considerarse detenida en la memoria del yo poético. Al contrario, y es justamente aquí donde se acentúa el estatismo de la madre, la imagen de la hija-voz poética se presenta contrastante: en primer lugar, la hija parece crecer a lo largo del poema, pues se ve cómo entiende los comentarios de su madre con respecto a diferentes etapas de la maduración del sujeto, que recibe distintos juicios de valor sumamente sesgados en cada etapa de su vida hasta el presente.

La voz poética exhibe el engaño manipulador de la madre con respecto al miedo que le infunde a su hija por consumir pimienta, por ejemplo. Aunque ese comentario se entienda en tiempo presente, en realidad actúa en un pasado, pues la única forma en que el yo lírico se vea verdaderamente persuadido es a través de los miedos de la inocencia de la infancia y de la falta de capacidad para distinguir entre la verdad y la mentira cuando dichos juicios vienen de parte de una figura de autoridad, como la madre.

En segunda instancia, aparecen otro tipo de juicios infundados, que buscan convencer a través del miedo, el regaño de la madre hacia la hija por dormir boca abajo, evitando el crecimiento de los pechos. De nuevo, parece enfatizarse la temporalidad, a pesar de que se enuncie en presente, como en

el ejemplo pasado. La etapa de desarrollo corporal a la que se refiere es la pubertad, en la que se busca infundir miedo y controlar la corporalidad de la hija con un rasgo que supuestamente podría preocuparle, como su propio desarrollo corporal.

Posteriormente, en el poema, la madre lanza otro juicio de valor negativo, referente a otra etapa de la vida: la adultez y las preocupaciones por tener o no tener hijos. Como se puede ver, uno de los elementos que sobresale en el poema entreverado en el texto es la temporalidad. No es un único tiempo, sino que se desdobra en, por lo menos, dos tiempos distintos: el de la madre, estancado en los juicios sesgados, en el miedo y en la injuria violenta, y el de la hija, que avanza conforme a las etapas de crecimiento del ser humano. Es decir, mientras que la hija parece crecer de manera escalonada y responde a las injurias y miedos infundados de su propia madre con los que busca controlar su corporalidad de diferentes maneras, la madre parece quedarse en el mismo tiempo-espacio del terror y miedo como tecnologías de control. El rencor de la hija-voz poética se enfatiza, pues parece responder a los comentarios negativos a través de cualquier recurso estético-discursivo que se le presente, realizando un ejercicio de memoria en el que la escritora, en el juego de representaciones que supone su poema, construye a una madre estancada en sus prejuicios y sus violencias en contraste con un yo-poético que desarrolla su capacidad crítica en torno a la figura de autoridad.

Es importante aclarar que no es que la madre haya permanecido con la misma mentalidad y prácticas violentas toda su vida, sino que, al menos en la temporalidad representada en los escritos pertenecientes a otros géneros literarios, como la poesía, por ejemplo, se presenta una nueva espacio-temporalidad, que acentúa el control de representaciones mediante la autoría de la hija-escritora y no por medio de la hija-personaje, necesariamente. La madre se vuelve un personaje, pero en el poema, por ejemplo, sus características ya sugeridas en la narración tienden a enfatizarse a través de los recursos estéticos que podrían brindarle las características de los géneros discursivos empleados, como la poesía. La madre representada en el poema es una hipérbole de la madre de la narración y la hija se representa mediante el tiempo como una mujer madura que reúne las herramientas necesarias para poder hacerle frente a la violencia. En ese sentido, resultan sumamente relevantes dos versos sueltos que unas cuantas páginas atrás, con motivo de un viaje familiar, la narradora entrevera en la narración: “eso era otra Pucusana, mi tía cambió y yo/ Tal vez solo mi madre era la misma” (Adaui, 2023, p. 102). Ese cambio, a través de la maduración de la voz poética-narradora-personaje se muestra, a raíz del manejo del tiempo en sus poemas, como una de sus venganzas más significativas en torno a la figura de su madre, pues se acentúa el cambio, tanto corporal como intelectual, que le ofrecen, justamente, las herramientas para emanciparse. Adaui se independiza, en el ámbito del universo representado de la narración conforme se va de la casa de sus padres, de manera material, y lo representa en el proceso escritural a través de la fractura de las temporalidades y la tendencia prosística de las páginas intercalándolas con poesía. La fragmentación potencia de manera exclamativa el tiempo que se divide discursivamente entre madre e hija.

La representación de Katya del poema va transformándose: deviene hija, por la posición de otredad que supone la condición de subalterna ante su madre, presentada en el poema como un ente casi monolítico, estático y autoritario. Al contrario, la hija que cambia sus concepciones sobre su madre a lo largo del tiempo podría cumplir con algunas de las consideraciones que Rossi Braidotti (2002), en su libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, explica al hablar sobre el devenir:

El devenir opera en una secuencia temporal que no es lineal ni secuencial En otras palabras, los procesos de devenir no se predicen partiendo de un yo estable y centralizado que supervisa su desdoblamiento. Más

exactamente, se apoya en un sujeto no unitario, multiestratificado y dinámico. Devenir-mujer/animal/insecto es un afecto que fluye, como en la escritura; es una composición, una localización que necesita ser construida junto, es decir, en el encuentro con los otros.... Todos los devenires son minoritarios, es decir, se mueven inevitable y necesariamente en la dirección de los «otros», del dualismo clásico. Desplazándolos y reterritorializándolos en el proceso, pero siempre, y únicamente, sobre una base temporal. (pp. 148-149)

La hija representada por Katya-escritora se transforma de manera lineal con el paso del tiempo. Sin embargo, en el plano del universo representado fuera de los poemas en los que la autora juega con otros tiempos y posibilidades, se podría considerar considerablemente diferente a lo lineal y continuo, pues regresa constantemente, a través de la narración, a esos traumas que suponen ser la hija de su madre, rememorando los procesos de violencia tanto física como discursiva en los que se ve sometida en su condición de otredad, jerárquicamente inferior a sus padres. La condición de subalternidad de la hija no posee un trazo necesariamente marcado o una metamorfosis subversiva cuyos niveles puedan reconocerse materialmente fuera del poema, sino que se refiere a la trascendencia del significante, que opera más en potencia que en términos materiales o codificables. Desde su posición, la transformación del personaje ante su madre supone una nueva delimitación jerárquica. Atendiendo a Braidotti (2002):

El proceso de devenir mujer/animal no tiene que ver con la significación, sino, más bien, con lo contrario, con la trascendencia del significante lingüístico. Lo que se afirma es la potencia de la expresión. La expresión está relacionada con la afirmación sin codificar lingüísticamente de una afectividad cuyo grado, velocidad, extensión e intensidad únicamente pueden medirse de modo material, pragmático, caso por caso. Las diferentes etapas o niveles de devenir trazan un itinerario que consiste en borrar y recomponer las antiguas fronteras entre el yo y los otros (p. 149)

El devenir hija supone una fuga, que utiliza los recursos de la poesía ante la reproducción violenta de sus experiencias.

4. La resignificación del pasado a través de la repetición

Así como la fragmentación posee una relevancia fundamental para representar las formas en que la relación madre-hija se vuelve un eje central dentro de la narración, en *Quiénes somos ahora* se desarrolla otro recurso relacionado con la manera en que se repiten diferentes episodios, retomando lo dicho y dotándolo de un nuevo sentido a través de la hibridación del lenguaje novelesco con el poético. Es decir, a través de la reiteración de ciertos pasajes, a veces clave, otras veces aparentemente irrelevantes, se busca retomar lo dicho para resignificarlo, como un palimpsesto en el que se escribe sobre lo ya escrito anteriormente. No es que se busque anular lo narrado, sino que se pretende, mediante una mirada reunificadora y fragmentada a la vez, reunir el rompecabezas, entendido de manera metafórica como una imagen que representa la construcción novelística fragmentada que se reúne a través del ejercicio escritural de *Quiénes somos ahora*.

Uno de los ejemplos donde aparece dicha forma de reescribir por medio de los recuerdos planteados anteriormente se da cuando la narradora describe la tormentosa infancia que padeció a raíz de las constantes peleas de sus padres:

Mundos de displacer y de tristeza: los cigarros, los cafés, los tránsitos, los fracasos de los matrimonios anteriores y el del presente, los trabajos extenuantes, las demandas de dos hijas, los fantasmas del hijo muerto y del hijo ido, los besos de buenos días y de buenas noches.

También es cierto que cuando reían, cómo.⁶

Las risas de los fumadores se calcan, son gorjeos, son voces graves y espesas, sin género.

Yo me aferraba a esta alegría, la vampirizaba, me acompañaba a dormir, inauguraba la mañana, la estiraba, un chicle infinito, cruzaba la puerta del colegio en espíritu de tregua, durante las clases conseguía olvidar, incluso: hoy todo será diferente. (Adaui, 2023, p. 29)

El deseo de alargar los momentos felices simbolizados en la acción de estirar y masticar el chicle se vuelve, unas cuantas páginas después, una obsesión que busca retomar la sensorialidad de dichos momentos felices, en los que la narradora, cuando niña, escapaba de la violencia a la que la exponían sus padres. En el siguiente fragmento se puede ver cómo se retoma un elemento aparentemente irrelevante como el chicle de manera intensificada a través de la obsesión:

Mi búsqueda del tesoro: despegarlos de los postes, del revés de las carpetas, de los recodos, de las patas de las sillas, de las esquinas de las mesas, de la arena, chuparlos y morderlos. ¿No te da asco? No.

Les devuelvo la esencia, les recupero la textura de goma, el sople a uva, a plátano, a piña, a fresa.

Mi viaje al sabor inverso, los chicles, los regalos que otros abandonan a medio usar, nunca tan corroídos, incoloros ni insípidos que no puedan resucitar en mi boca.

Al fondo de la refrigeradora, en un pote con agua, los mantengo remojados. Sostienen las mordidas de otros. Moldes rosados y violetas de odontología que fosforescen invertebrados en su éter mágico. Mi colección de medusas comestibles flota sin pegotarse. Escojo uno al azar. Si puedo inflarlo y reventarlo contra mi cara, el rescate ha funcionado.

¿Qué quieres para tu cumpleaños?

Ya dije.

¿Chicles?

Sí.

¿No te cansas de pedir chicles?

No. (Adaui, 2023, p. 35)

Lo que parece un hecho sin importancia más allá de un símil con el que se busca aclarar cómo, asociado a la niñez, el chicle tiene relevancia en los pensamientos de la niña, se reescribe en el texto, volviéndolo un tótem que representa la comprometedor dinámica entre padres, hijos y los momentos felices. La narradora siembra elementos clave que desarrolla posteriormente con los que busca dar un nuevo sentido de lo que aparentemente es una expresión comparativa en primera instancia, creando un campo semántico-metafórico a raíz del objeto que busca retomar poéticamente, como su repulsiva obsesión con los chicles. La goma de mascar se vuelve, en ese sentido, un pretexto para hablar de la traumática infancia repleta de peleas, insultos entre padres y de sus propios problemas emocionales.

El difícil matrimonio de los padres es tan repulsivo para el personaje de Katya en su infancia como su obsesión por masticar chicles, que hace durar de manera excesiva, sin importarle si fueron desechados ni cuánto tiempo tienen en el espacio en el que se encuentran. Es decir, ambas acciones establecen un paralelismo sensorial en la manera en que la niña busca refugiarse en el momento feliz, que busca estirar justamente como el frasco de chicles usados que va coleccionando con agua, donde los puede observar de manera detenida y reutilizarlos, estableciendo una cercanía simbólica con el acto de atesorar momentos felices que relata de manera sutil anteriormente. Lo que se enfatiza en este tipo de situaciones no es tanto lo que la niña hace para somatizar el trauma de su infancia, haciendo de la lectura un ejercicio psicoanalítico, sino la organización del material narrativo en el que aparecen los

⁶ Nótese como se utiliza el hipérbaton para sugerir una fractura tanto de la tendencia de la prosa, aproximándose al lenguaje poético, como de la propia temática de la violencia-felicidad, tópicos diseminados en la obra de manera repetitiva.

recuerdos, cuidadosamente; es decir, la forma en que se narran y el orden de aparición de los hechos se exhibe no como un desliz accidental, sino como un trabajado ejercicio compositivo cuyos señalamientos fueron previamente sembrados. El hecho de que vuelva a aparecer el elemento simbólico del chicle resignifica poéticamente su posible lectura previa, estableciendo un juego tanto de reescritura como de relectura. La repetición se vuelve, entonces, uno de los principales recursos narrativos con el que se refleja e indaga en el complicado lazo parental con el que lidia el personaje.

A raíz de la repetición y la estilización de diferentes momentos análogos que dialogan entre sí a partir de la rectificación formal en diferentes fragmentos de la obra, además del constante uso de la poesía que Adauí estiliza como parte fundamental de la obra, entra en contacto no solo en apariencia y formato con la poesía, sino también a través de uno de sus principales mecanismos de aprehensión crítica: la isotopía, concepto que acuñó el semiólogo A. J Greimas, explicado previamente en las primeras páginas de este artículo.

Se puede observar un ejemplo similar al de la obsesión de la niña por masticar chicles en una escena en la que Katya va a una competencia de atletismo y, como un comentario aparentemente insignificante más allá de ser simultáneo a la época en la que asistía a competencias, explica que su madre desarrolla una obsesión por los periquitos australianos, como se puede ver en el siguiente fragmento: “por esa época mi madre poco dada al reino animal, desarrolló una obsesión por los periquitos australianos. Instaló jaulas en la jardinera. Decía que debían ir en pareja pues morían en soledad. Llegaban de dos en dos” (Adauí, 2023, p. 68). La narradora no desarrolla más dicho relato, pues aborda la historia del asalto a su madre y los golpes que recibió por parte de los asaltantes.

Unos cuantos párrafos después, retoma la narración de los periquitos australianos; sin embargo, no lo menciona explícitamente, sino que lo sugiere: “corríamos la tarde en que los vimos surgir, explosión amarilla y azul, del volcán de nuestra casa. Nos detuvimos a contemplarlos. Surcaron el cielo, aletearon verdes sobre nosotras y alcanzamos las copas. Se fugaron, dijimos. Los liberó” (Adauí, 2023, p. 69). Como se puede ver, la narradora vuelve al tópico de las obsesiones; su madre se había de los pericos, debido a que no pueden coexistir en el entorno en el que ella les había adaptado en su casa (Adauí, 2023). Vuelve a aplicar un recurso estético similar: retoma, como se comentó, la isotopía de la obsesión, ahora con los pericos y su madre. Sin embargo, lo que resulta interesante es que no lo enuncia en la propia página, sino que se abreva estéticamente de los recursos estilísticos que se tienen al alcance, poniendo en práctica un paralelismo⁷ que se asocia con lo cromático, los colores amarillo y azul de los pericos, y con las características propias del animal, en este caso la acción de aletear.

El hecho de que se narren las obsesiones de la madre con los animales no tendría ninguna relevancia a no ser por el hecho de que, al liberarlos, parece más bien abandonarlos, pues deja a una especie que, al estar cautiva en una jaula, no posee las herramientas necesarias para coexistir con otras especies de manera natural, pues fue sacada de su hábitat. Se podría establecer una analogía entre la

⁷ Nótese como los recursos narrativos se mantienen en constante diálogo con el lenguaje poético. El paralelismo utilizado en la novela posee reminiscencias de los paralelismos emblemáticos de la poesía del Siglo de Oro. Un ejemplo por antonomasia podrían ser los tercetos de Francisco de Quevedo (2014) en su poema “Amor constante más allá de la muerte”:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado. (pp. 255-256)

En los tercetos quevedianos se establece una relación semántica entre el primer verso del terceto y el cuarto, el segundo con el quinto y el tercero con el sexto. Adauí despliega estéticamente un recurso similar, jugando con el color y las características propias de las aves páginas después de haber mencionado la breve obsesión de su madre con los pericos.

manera en que cuida de los periquitos y cómo, de manera a veces desinteresada y negligente, abandonaba a sus hijas, a tal grado que su madrina cuidaba de las niñas mientras la madre de ellas no estaba.

La isotopía relacionada con las obsesiones, tanto de la hija como de la madre, establece una cercanía semántica interesante; sin embargo, si no fuera por la resolución estética que Adaui despliega con lo explícito y lo implícito, y de su constante comunicación con la tradición poética no tendría el mismo peso discursivo. Es mediante los recursos formales donde lo narrado se vuelve una sucesión de imágenes que adquiere sentido a través de los ejes isotópicos. La organización del material narrativo se establece, más que con una sucesión de acciones, con recursos poéticos que se representan con imágenes sensoriales y paralelismos que se recogen del material narrativo previamente dispuesto. De manera paulatina, la novela resuelve los conflictos propuestos gracias a las formas que la componen.

Tanto la muerte de los padres de Katya como la de Mara, su mascota, se vuelven uno de los ejes centrales, pues representan hitos en su propia vida. A raíz de sus muertes, la voz elabora una especie de centro narrativo en el que, a pesar de que se relaten diferentes escenas, tanto de la vida de sus padres, de su mascota o de Katya, dichos episodios vuelven, constantemente, hacia el eje de la muerte en la escritura, que dejan rastros, pese a que se presenten episodios alejados, de un punto en común, relacionado con el complejo duelo triangular —madre, padre y mascota—, que Katya atraviesa a lo largo de la narración. En ese sentido, la narradora detecta el sentimiento, a través de las palabras, buscándole un origen y tratando de ubicarla, a tal grado de crear una especie de cartografía del dolor y la muerte, una de las principales isotopías:

Las veces anteriores y ahora, la muerte en el estómago. Un poco más abajo, a la altura del vientre. Ahí encaja, no en la cabeza. La muerte es uterina. En mi lengua materna, la muerte es femenina y es masculina en otro idioma que conozco, el alemán: Der Tod. Duele como un cólico menstrual. También es natalicia, sale del ombligo como una raíz y se irradia.

No podía ponerlos al mismo nivel pero sucedía.

Los huesos de mis padres y los de Mara iban formando un esqueleto nuevo, una misma osamenta, la estructura de mi memoria afectiva. (Adaui, 2023, p. 25)

La narradora une tanto la isotopía como la propia fragmentación, presentes a lo largo de la obra y necesarias dentro del despliegue de los recursos estético-discursivos de la obra. Katya, a través de un ejercicio retórico materializa las muertes en osamentas fundidas, que representan fragmentos de los principales personajes fundamentales en su vida, como sus padres y su perra. Logra localizar el dolor y elabora una materialización fragmentada e híbrida. La reificación del duelo se vuelve parte de su propia identidad de manera contundente, como si estuviera conectada a esa osamenta de diferentes muertes, que aparecen en la narración y la somatiza en su propia corporalidad, ubicándola a través del dolor con el que carga en el útero. En sintonía con la materialización del dolor que atraviesa la corporalidad del sujeto, Sara Ahmed (2015), al hablar del proceso en los signos que deja en la corporalidad, ubica al dolor no solo en la sensación del presente, sino cómo dicha experiencia expresa las impresiones del pasado, que potencian lo sensible y se acentúan en lo actual:

No se trata solo de que interpretemos nuestro dolor como signo de algo, sino que el dolor que sentimos en primer lugar es un efecto de impresiones pasadas, que a menudo están ocultas. Las mismas palabras que después usamos para contar la historia de nuestro dolor también funcionan dando nueva forma a nuestros cuerpos, creando nuevas impresiones. (pp. 55-56)

El cuerpo de Katya personaje se vuelve el receptáculo de diversas corporalidades y de fragmentos que se materializan también en las propias formas en que se elige narrar, interviniendo la escritura en constante contacto con otros lenguajes, como el de las imágenes poéticas a las que se recurre reiteradamente. A raíz de las formas, de la memoria, del discurso y del dolor, la escritura se resquebraja en diferentes partes de un caleidoscopio que atraviesa de distintas maneras el duelo del personaje principal, además de volverla la pieza que une, por la corporalidad misma que supone el dolor, el eje central y unificador de las partes que se diseminan en la fragmentación de la obra. El dolor de la narradora se vuelve la pieza necesaria para reunir el rompecabezas metafórico y roto de la figura de la madre, cuyo vínculo con Katya se fractura y se reunifica a través de la memoria, de la escritura y del duelo tanto en forma como en fondo.

Este tipo de recursos se repiten ocasionalmente en la obra, a través de las formas de la narración. Sobresale, por ejemplo, un fragmento en que la narradora cuenta un pasaje de su infancia: su afición por los libros. La importancia de este episodio se encuentra en la forma en que se narra. Parece ser descrito a través de una hibridación de voces, de la madre y de la narradora, que se unifican a través de las personas gramaticales que se superponen en la narración:

En casa teníamos pocos libros. Rellenaban un anaquel. Las enciclopedias, las colecciones de aventuras, las novelas de misterio, a ras del suelo, en el primer piso de un mueble negro, frente a la entrada, bajo llave. Pero la llave siempre puesta en la cerradura. De bebé gateabas hacia la puerta y jugabas a dar vueltas a la llave. Sacabas los libros que caían pesados a tus pies, abiertos al azar, pasabas las páginas y nos mirabas preguntándonos: ¿Qué dice aquí? Te encantaban los dibujos, los delineabas con los dedos y nos mirabas y volvías a las letras y querías saber. (Adaui, 2023, p. 67)

Resulta interesante la importancia que se le otorga a las formas en la novela, pues se retuercen y se transgreden tanto las tendencias de la prosa, las personas gramaticales y la forma fragmentada de representar a la madre, priorizando a través del cuidado del lenguaje, un despliegue de los recursos literarios que pone a la forma al servicio del complejo y problemático tópico madre-hija, uniendo tanto las isotopías como las fragmentaciones.

Así como la obra repite y agrega capas de significado a diferentes pasajes de la vida de los personajes, como la manera en que se resignifican los chicles a raíz del planteamiento previo y de su posterior reorientación semántico-poética, por mencionar un ejemplo previo, hay dos escenas que comparten elementos en común, cuya representación adquiere capas de significación conforme se repite: las pesadillas de la narradora. Además de la nueva orientación poética que Adaui instrumentaliza, lo interesante, en contraste con los ejemplos anteriores es la lejanía entre una y otra escena, que comparten semánticamente la pesadilla como una bisagra poética que aparece tiempo después:

Durante muchos años, repito una pesadilla:

Estoy durmiendo sobre un colchón en una habitación blanca, me levanto acorralada por la angustia. A mi lado, un charco de sangre a punto de rozar las sábanas.

Comprendo que he matado. Sé también que la policía está yendo a buscarme. Indago, se me acaba el tiempo.

No hay rastros. No hay cadáver. No me pueden declarar culpable. Que no me detengan ni encarcelen me alivia.

Despierto.

Ah, qué alegría, tan solo un sueño. Me golpea la turbación, muy vívida, he matado, no hay cuerpo, no habrá acusación. Algunas horas posteriores de culpa y consuelo.

¿A quién estoy matando simbólicamente?

¿Por qué persiste el miedo al asesinato si ya desperté?

...

Despierto en un colchón en una habitación blanca, me levanto acorralada de angustia. El charco de sangre, a punto de rozar las sábanas. ¿He matado?

Un solo cuerpo, el mío.

Vivo y sangrante.

Un cuerpo capaz de alumbrar.

En el espacio onírico me estoy matando a mis padres.

Me autorizo por fin a dejar de ser hija. (Adaui, 2023, pp. 80, 219)

Como se puede ver en los fragmentos anteriores, hay una diferencia entre la manera en que se efectúa la repetición resignificada poéticamente. En las primeras estilizaciones de la repetición, hay pocas páginas entre ellas que separan los referentes a partir de palabras claves, como el ejemplo de los pájaros de la madre, que a través de los colores mencionados antes se retoman posteriormente, como si fuera un distintivo que le da continuidad a través del propio color. Siguiendo a Pozuelo Yvancos (2003), tanto las temáticas como las formas se vuelven redundantes, pues trabajan de manera simultánea con consideraciones afines y estrategias estético-discursivas similares. La ardua construcción narrativo-poética de Adaui establece un juego de cajas chinas en donde, a través de las isotopías, busca asir tanto el dolor, el rencor y la felicidad de haber sido hija, al mismo tiempo que celebra su emancipación enfatizada a lo largo de toda la narración. A través de diferentes estrategias, la narradora le da vueltas a un mismo tema y a una misma forma, que es, al mismo tiempo, el paralelismo entre el duelo y la felicidad de la emancipación, como se pudo ver a lo largo del texto.

El mecanismo utilizado en la pesadilla posee una especie de síntesis de los ejemplos anteriores, debido a que estiliza ambos lenguajes dirigidos a la poesía en prosa de manera evidente. Lo interesante es que, más allá de desarrollar una continuidad narrativa a su pesadilla, la narradora establece un punto de reconocimiento que sería de nuevo su sueño y el despertar en el colchón. A diferencia de sus anteriores trabajos de repetición, sus recursos se aminoran y se reducen solamente a imágenes, aminorando la cantidad de palabras utilizadas. Es decir, a raíz de la parquedad hay una imagen que predomina por su contraste: los vacíos tanto de las palabras como el de la propia página en que se muestra el texto.

Se retoma, entonces, el referente, relacionado con la muerte simbólica que ejerce la protagonista a sus padres para liberarse de ellos y del yugo de ser su hija; sin embargo, prevalece un vacío. La emancipación posee una implicación que se puede ver en la obra de manera tanto material como simbólica: las palabras se van acabando, pues la libertad alcanzada logra su esplendor en los vacíos de la poesía, que resultan gráficos en la propia escritura y se incrementan de manera inversamente proporcional a la potencia escritural: entre menos texto aparezca en las páginas, dichos silencios, pausas e imágenes representadas a través de la propia escritura de la narradora, como si fueran balbuceos, poseen una relevancia totalizante en cuestiones estéticas en la obra. El vacío, la falta y la ausencia podrían leerse, también, bajo la perspectiva de Julia Kristeva (1989) y su concepción de la abyección de sí, propuesta en *Los poderes de la perversión*. Se abre un área de oportunidad que supone una enriquecedora lectura de las posibles relaciones semánticas que establecen los vacíos de Adaui, que se representa en parquedad y elipsis con la falta y el miedo que implica la abyección según la teórica francesa:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que

siendo abyecto. [...] Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. En general se pasa por alto demasiado rápidamente esta palabra, falta. (Kristeva, 1989, pp. 12-13)

Se podría, además de establecer relaciones con el lenguaje y el vacío, asociar dichos balbuceos a una emoción estrechamente relacionada con el dolor. Siguiendo a Kristeva (1989), el miedo que implica la abyección de sí proporciona un espacio en relación con lo referente a lo expulsado o “vomitado (...) Aquello que ha tragado en lugar del amor materno, o más bien en lugar de un odio materno sin palabra para la palabra del padre, es un vacío (p. 13)”. El cuerpo y sus campos de significado, como el dolor, la abyección de sí y la falta suponen una línea de análisis enriquecedora dentro de los estudios literarios sobre Katya Aduai, pues es posible aproximarse a su obra desde dichas concepciones teóricas que representan un área de oportunidad como un tema de una investigación integral y propositivo para próximas interpretaciones.

El silencio entrecortado a través de las imágenes poéticas de Aduai se asemejan a los sollozos del llanto ambivalente: por un lado, da un paso hacia el fin del duelo y, por otro, hay un dolor presente en las páginas que se resisten al abandono del recuerdo y del rencor, quizá los aspectos que la mantienen atada a la figura de sus padres. El ajuste de cuentas que tanto desea la hija es un arma de doble filo, pues, como se comentó anteriormente, su liberación implica soltar las ataduras cargadas de dolor.

5. Conclusión

A manera de conclusión, resulta representativa una escena en la que la narradora, estableciendo un guiño a su infancia, describe el descubrimiento de la lectura en su niñez. En su recuerdo, Katya presenta una comparación entre los libros abiertos como si fueran grama, de tan tupidos de letras:

El encuentro a ciegas, el deseo de entender algo que se me escapaba y a otros no, este campo de grama crecida que se partía en dos en cuanto yo me adentraba y que se cerraba detrás de mí, la suerte de tenerlo al alcance de mis manos. (Aduai, 2023, p. 67)

Uno de los aspectos que resulta más importante de las cuidadosas repeticiones es justamente el contraste. En su texto, Aduai reconoce la lectura como esa grama crecida, en la abundancia de palabras que quería acaparar para poder entender y evitar que el conocimiento se le escapara. En su adultez, con duelos y rencores a cuestas, que representa literariamente de distintas formas, encuentra en la poesía y su lenguaje entrecortado de imágenes más que de narraciones, el entendimiento que le otorga su libertad; se establece un paralelismo esta vez antitético, que guiña a su infancia.

La narración, que coexiste con la parquedad en las páginas finales y la fragmentación de la escritura, apegados a un lenguaje poético y en estrecho contacto con el vacío, se vuelve una de las principales estrategias estéticas en la obra. Ambos aspectos se subliman en la narración, que se asume híbrida entre la narración y la poesía, donde todo se recoge, se repite y se resignifica estéticamente hacia la liberación de su propia narradora-personaje. Si bien ya no es más hija y eso es motivo de celebración, debido a los traumas ocasionados por sus padres, esa misma afirmación posee una nueva dirección en sí misma: se acepta asesina a través de la pesadilla, carga con el duelo y al mismo tiempo se libera del yugo de rencor, aunque eso posea ambivalencias de dolor y de liberación simultáneas.

En ese sentido, Adai, como artífice de un crisol de recursos, mezcla los elementos más representativos de la narrativa y de la poesía en sus construcciones poéticas, ambivalentes y representativos de la memoria. Los paralelismos e isotopías, que se van fragmentando a lo largo de toda la narración, buscan reconstruir la complicada relación con su madre, al mismo tiempo que indagan sobre las posibles razones de sus acciones. La reconstrucción encuentra en el lenguaje literario una posible resolución estética a uno de los principales hitos en la corta, pero significativa trayectoria literaria de la escritora peruana, que reúne los escombros del terreno entre madre e hija con la que carga la narradora y personaje principal de *Quiénes somos ahora*.

Bibliografía

- Adai, K. (2023). *Quiénes somos ahora*. Literatura Random House.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bianchi, P. D. (2023). Escritoras Latinoamericanas: Ficciones De (des) Esperanzas Del Siglo XXI. *Paralelo 31*, 1(20), 80-103. doi:10.15210/p31.v1i20.26444.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- Cárdenas Moreno, M. (2019). Filiación y memoria femenina en la novela peruana escrita por mujeres de la última década. *América sin Nombre*, (24), 41-51. 10.14198/AMESN.2019.24-1.03.hal-02406084
- De Grandis, R. (1997). Incursiones en torno a hibridación: una propuesta para discusión de la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de García Canclini. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (46), 37-51.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (7), 0.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Fragua.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Pacheco Roldan, A. (2023). *El término "boom femenino" es inadecuado e insuficiente*. Letras Libres. <https://letraslibres.com/literatura/adriana-pacheco-boom-femenino-escritoras-debate/>
- Pomenaric, H. (2023, 12 de agosto). *Duelo y ajuste de cuentas familiar, en la novela de Katya Adai: "¿Cómo puede ser cruel alguien tan hermoso?"* Infobae. <https://www.infobae.com/leamos/2023/08/13/duelo-y-ajuste-de-cuentas-familiar-en-la-novela-de-katya-adai-como-puede-ser-cruel-alguien-tan-hermoso/>
- Pozuelo Yvancos, J. (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.

- Prado, Agustín. (2021). El cuento peruano del siglo XXI tiene firma femenina. En A. Galletto Cuiñas (Ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 177- 193). Iberoamericana Veruvert.
- Quevedo, F. (2014). *Poesía Varia*. Ediciones Cátedra.
- Ramos-Izquierdo, E. (2005). De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual. En Milagros Ezquerro (Ed.), *L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines* (pp. 59-104). Indigo & côté-femmes éditions.
- Scherer, F. (2021). *El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo*. La nación. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>
- Solotarevsky, M. (1995, 21-26 agosto). *Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy* [Presentación de escrito]. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, UK.