

Modernidad líquida en *La Troupe Samsonite* de Francisco Font Acevedo

Kattia Chico Morales
Departamento de Español
Universidad de Puerto Rico en Ponce

Resumen

En este artículo se identifican las características de la modernidad líquida, según fue descrita por el sociólogo polaco Zigmunt Bauman, en la novela *La troupe Samsonite* del puertorriqueño Francisco Font Acevedo. La modernidad líquida se refiere a la fase actual de la modernidad, en contraposición con la fase sólida propia del capitalismo industrial que precede la globalización. La metáfora de solidez/liquidez se entiende a grandes rasgos como permanencia/transitoriedad, estabilidad/inestabilidad, certeza/incertidumbre, confianza/desconfianza... aplicada todos los aspectos de la vida. En *La troupe Samsonite* se representan la pobreza, la inestabilidad y la precariedad del trabajo como consecuencia del fracaso del proyecto de modernidad en Puerto Rico, a partir de lo cual se produce una desconexión y colapso de la confianza entre individuo e instituciones como la escuela, la iglesia, las entidades médicas y policiales, y la desvinculación de los personajes con la historia y el pasado. Este sentido de separación y escaso compromiso se manifiesta también en las relaciones comunitarias, de amistad, familiares y románticas de los personajes. Asimismo, la forma de la novela refleja la inestabilidad e incertidumbre líquidas por su carácter fragmentario y ambiguo.

Palabras clave: *La troupe Samsonite*, Francisco Font Acevedo, novela puertorriqueña, modernidad líquida, literatura puertorriqueña

Abstract

This article identifies the characteristics of liquid modernity, as described by the Polish sociologist Zigmunt Bauman, in the novel *La troupe Samsonite* by Puerto Rican author Francisco Font Acevedo. Liquid modernity refers to the current phase of modernity, as opposed to the solid phase of industrial capitalism that precedes globalization. The liquid/solid metaphor is broadly understood as permanence/transience, stability/instability, certainty/uncertainty, trust/distrust... regarding every aspect of life. *La troupe Samsonite* presents poverty, instability and precarious work as consequences of the failure of the modernity project in Puerto Rico, from which stems a collapse of trust between the characters and institutions such as schools, churches, medical and police entities, as well as a disconnection from history. This sense of separation and low commitment is also present in community, friendship, family and romantic relationships. Likewise, the form of the novel reflects the liquid instability and uncertainty due to its fragmentary and ambiguous character.

Keywords: *La troupe Samsonite*, Francisco Font Acevedo, Puerto Rican Novel, Liquid Modernity, Puerto Rican literature

A nivel global, los años ochenta “fueron el umbral de una época: el momento en que todo un mundo (socialdemócrata, fordista, industrial) se volvió obsoleto, y en el que los contornos de un nuevo mundo (neoliberal, consumista, informático) empezaron a mostrarse” (Fisher 87). Esos dos mundos corresponden a las fases de la modernidad que el sociólogo Zygmunt Bauman describió con las metáforas de lo sólido y lo líquido para explicar el contraste entre el carácter flexible, transitorio y ambivalente que todos los aspectos de la vida han ido adquiriendo a raíz de los cambios económicos y tecnológicos de la época actual, en contraste con la rigidez, permanencia y certeza de la época precedente. El escalpelo analítico de Bauman ponderó la licuefacción progresiva del amor, la identidad y el sentido de pertenencia a espacios de trabajo y vivienda a partir de la Segunda Guerra Mundial y hasta fenómenos tecnológicos muy recientes como el trabajo a distancia, las redes sociales, los “chats” y las aplicaciones para conseguir parejas instantáneas que permean los modos de relacionarse. Bauman explicó el debilitamiento de lo nacional frente a lo global y el individualismo exacerbado del sujeto consumidor como efectos de la globalización neoliberal. Las repercusiones de estos cambios, cada vez más rápidos y abarcadores, inciden sobre la concepción de mundo de los escritores, de manera que, aunque sus obras se ubiquen en el pasado, llevan tanto la huella de la época que retratan como la de aquella en que fueron escritas.

El historiador Mario Cancel identifica los años ochenta y noventa como un periodo de profundas transformaciones en las condiciones económicas, políticas y culturales en Puerto Rico. En su ensayo “El discurso histórico y literario de la postmodernidad”, refiere la crisis del Estado Libre Asociado y la desilusión respecto al

proyecto industrializador que al fin y al cabo no resolvió los problemas de desempleo y subempleo ni trajo el progreso prometido. Ofrece como ejemplo el dato de que, en 1976, cuando se crea el programa de cupones para alimentos, “[m]ás de la mitad de las familias puertorriqueñas terminaron dentro de las estadísticas de los escasos recursos” (27). Cancel identifica esta época con la pérdida de fe en ideales políticos o religiosos y la desconfianza en todo discurso totalizante nacional y universal. Afirma que su generación creció “dentro de lo que Jean François Lyotard ha llamado *la caída de los relatos* ... [h]emos visto ... la desutopización del modelo democrático capitalista del estado intervención y el estado providencia. El mito de la democracia liberal y tolerante, ha sido desmentido por los duros episodios del Cerro Maravilla en el 1978” (30).

Los acontecimientos narrados en *La troupe Samsonite* (Editorial Folium 2016), primera novela del narrador Francisco Font Acevedo, se ubican precisamente en esta época que podemos identificar con la fase líquida de la modernidad. La acción comienza alrededor de 1978, según puede inferirse por alusiones a los asesinatos del Cerro Maravilla, la canción “Pedro Navaja” de Rubén Blades y el huracán David de 1979, y termina en mayo de 1990. La mayor parte de los personajes llevan vidas líquidas, marcadas por la inestabilidad de viviendas y trabajo, la desconfianza en instituciones e ideologías, la precariedad económica y afectiva, la incertidumbre y el individualismo.

Truco y artificio

La palabra ‘troupe’ es voz francesa utilizada para referirse a un “grupo de artistas, especialmente de teatro, danza, cine o circo que trabajan juntos, desplazándose de un lugar a otro” (rae.es), mientras que *Samsonite* es una marca de maletas y

maletines; ambos términos evocan la idea de traslado. *La troupe Samsonite* es el título de la novela y también el nombre dado al conjunto de los cuatro personajes principales: una familia compuesta por la madre y sus tres hijos que se desplazan a través de sectores del área oeste de Puerto Rico. Estos personajes son nombrados con oficios propios del arte circense. Gradva, la madre, se caracteriza por sus rutinas de tragafuegos y actos de funambulismo extremo y todos le llaman “la directora”. De mayor a menor, sus hijos son: Tanya, la contorsionista, Mirko, el escapista y Xenia, la domadora de animales. A las acciones se les llama trucos, funciones, pasos de carnaval, actos, o escenas; a las muchas casas que habitan (catorce en una década) se les llama carpas.

La terminología circense convoca asociaciones relacionadas con diversión, fantasía y maravilla, pues el circo es un lugar donde normalmente los niños son felices. Sin embargo, en esta novela se trata de un subterfugio eufemístico que recubre, sin invisibilizarlo para el lector, un mundo marcado por la pobreza y la violencia cuyo énfasis reside en las carencias emocionales y materiales sufridas durante la niñez, adolescencia y temprana adultez de los tres hijos. A través del eufemismo, se suavizan las asperezas de lo vivido para hacerlo más digestible: las denominadas rutinas de tragafuegos en realidad son andanadas de insultos procaces y el funambulismo es la inclinación hacia una vida de riesgo y precariedad; el escapismo se refiere a los mecanismos para evadir lo real, el contorsionismo a la sensualidad y la doma de animales a la capacidad para lidiar con los aspectos irracionales de otros.

Las carpas suelen presentarse como espacios reducidos y pestilentes donde los niños sufren hambre, miedo y abandono, pero los sobrellevan a través de juegos en

los que pueden, como dicen a través de la novela, “ser otros”. La idea de la vida misma (o la memoria que se tiene de ella) como representación arroja toda la obra, pues según afirma el autor en una entrevista “esa historia contada sin la malla metafórica que es el circo sería insoportable – un melodrama, un culebrón” (*Literaturas del desastre* 12:25). La narración empieza y termina con el entierro de la madre, que es el punto de partida para comenzar a recordar los eventos que la conforman.

La novela se compone de cuatro partes que, a su vez, se subdividen en capítulos. Cada una se refiere a un periodo específico que no se distingue por fechas, sino por los espacios habitados: “hacia carpa y media que...”, “hacia varias carpas que venía haciendo...”, como si las carpas mismas fueran la medida del tiempo (159, 113). Las cuatro partes se ordenan según un tiempo casi siempre cronológico que comienza cuando Mirko tiene diez años y termina diez años después, pero los capítulos que las integran no siguen un orden lineal. En ellos hay saltos temporales que remiten al pasado o anticipan sucesos por venir, así como silencios cargados de sugerencias que no llegan a revelarse plenamente y dejan al lector en el terreno de la sospecha. El uso de prolepsis, analepsis y elipsis aparta al texto de la temporalidad lineal; el tratamiento del tiempo es episódico y fragmentado. En la obra se emplean además otras técnicas de la novela contemporánea como la focalización múltiple, el fluir de conciencia, el contrapunto y la ambigüedad, factores todos que exigen una mayor participación del lector y que logran una perfecta coincidencia entre fondo y forma en la creación de un mundo fragmentado e incierto.

Al igual que la vida de los personajes, la novela cambia de forma constantemente. Hay capítulos narrados a

través del monólogo interior de un solo personaje, como “El desfiladero” y “Los dientes perdidos”, contados por la voz de Tanya y de Gradva, respectivamente; mientras hay otros capítulos cargados de diálogo. En “Carpa diem” se alternan las voces en rápida sucesión; en los capítulos “Hibachi, el forzudo” y “El hombre orquesta” aparecen enumeraciones de objetos; en otros la prosa se fragmenta a la manera del verso. “La nota invisible” consiste de una sola y perfectamente fluida oración, en contraste con otros capítulos compuestos por una sucesión de fragmentos. El tiempo y el espacio se intersecan en contrapuntos a veces desconcertantes, en que las palabras dichas por cierto personaje en un espacio y contexto son retomadas por otro en otro espacio y contexto. La idea de discontinuidad se enfatiza separando párrafos con puntos entrecortados; los párrafos así separados tratan sobre temas, tiempos y espacios distintos. En otras ocasiones, no hay un marcador que divida los saltos entre voces, tiempos o espacios, sino que sorprenden al desprevenido lector cuando aparecen mezclados en un mismo párrafo u oración.

Todos estos recursos hacen que el lector no pueda olvidar que está ante un artificio y lo obligan a prestar una atención no muy distinta a la del público durante un espectáculo de circo, pendiente a los trucos en que se mezclan lo ilusorio y lo real. Sacudidos por la inestabilidad, ni el lector ni los personajes pueden alcanzar el sosiego reconfortante de un hábito o una certeza. Algo tan predecible como colocar el título del capítulo en la parte superior de la página es un patrón que se rompe en la última parte, en que los títulos son destacados en negritas en medio de una oración en cualquier lugar de la página. Esta conciencia de artificio, reforzada por alusiones metanarrativas, lo lleva a sospechar que la novela dice más de lo que dice, a sospechar hechos tras

bastidores que nunca llegan a revelarse. La incertidumbre inoculada en el lector a través de los silencios, la incompletitud u oscuridad de ciertos pasajes a veces resulta insalvable y se asemeja a la confusión de los niños que no tienen el conocimiento necesario para comprender cabalmente lo que ocurre a su alrededor. En ocasiones el lector sí puede discernir hechos terribles tras el velo inocente de la percepción infantil, como cuando Xenia dice que su madre “se veía fea: ... los ojos hinchados, los labios gruesos-gruesos, la cara toda manchada, más manchada que nunca” (18) sin saber que describe los efectos de una paliza propinada por Hibachi.

Pobreza, inestabilidad y precariedad del trabajo

La pobreza es uno de los temas predominantes de esta novela y se constituye como el motor principal de las acciones y desplazamientos de la familia. Asimismo, es el factor determinante de las identidades y la visión de mundo de los personajes principales, quienes se ven obligados a desarrollar estrategias materiales y emocionales para enfrentarla. A fin de lidiar con el hambre, los niños aprenden a quedarse quietos para ahorrar calorías, ducharse o tomar agua; a escribir notas para “pedir fiao” (técnica del ilusionismo) o pedir ayuda a otros y, en el caso de Mirko, incluso negar que la sufre: “Tener hambre, sed, frío o calor es lo mismo. Es mental” (12). Muchos de los juegos infantiles reflejan sus necesidades, como los sugerentemente llamados “el carnicero loco” y “asalto al colmado” o el triste “no veo no-veo” en que “Xenia no vio un televisor. Mirko no vio una bicicleta. Yo no vi unos patines. Los tres, obviamente, no vimos comida” (12). Aun cuando crecen, sus mecanismos de sobrevivencia resultan insuficientes e inseguros y no parece haber expectativas de alcanzar una solidez laboral que posibilite

una vida plena y estable. La inestabilidad y el azar son la norma caótica a la que parecen haberse acostumbrado. En palabras de Mirko, la troupe se fraguó

de desahucio en desahucio, de carnaval en carnaval, con o sin trabajo, entre el mantengo, el truco, de hospital en hospital, a imagen y semejanza de ella, la directora: siempre inquieta, como el lunar de su cara, según Tea, algo fuera de lugar; asimismo el resto de ellos en la troupe, ya juntos, ya separados, serían igual de incapaces de asentarse y echar raíces en un mismo sitio, la mayoría de las veces sin tiempo para imaginarlo siquiera, como siempre habíamos estado y estaríamos después: pendientes al próximo desplazamiento, a la próxima fuga, inciertos y errabundos. (115)

La incapacidad de asentarse responde a una falta de centro que, como se aprecia en la cita anterior, ha permeado los modos actuales de ver y estar en el mundo, y de planificar el futuro. En la fase sólida de la modernidad, el trabajo constituía ese centro. De acuerdo con Berger et al, “for most people, the principal institutional vector of life planning is the labor market and one’s relation to it... all or most of this planning is long-range. It therefore requires a high capacity for delayed gratification” (72-73). El trabajo solía ser el factor determinante a la hora de tomar decisiones mayores, las personas se ataban a su lugar de empleo, comunidades de trabajo y vecindarios, lo cual les proporcionaba un sentido de pertenencia y una base para definir su ética, rol social e identidad pública. Esta durabilidad propiciaba el cultivo de relaciones con sus compañeros de trabajo y vecinos, los cuales podían percibirse como una segunda familia. Sin embargo, en la fase

líquida de la modernidad, el trabajo está

divorciado del grandioso diseño de la misión común y universal de la humanidad y del no menos grandioso diseño de la vocación de vida ... ha perdido la centralidad que le fue asignada en la galaxia de los valores dominantes de la era de la modernidad sólida y el capitalismo pesado. El trabajo ya no puede ofrecer un huso seguro en el cual enrollar y fijar definiciones del yo, identidades y proyectos de vida. Tampoco puede ser pensado como fundamento ético de la sociedad, ni como eje ético de la vida individual. (Bauman, *Modernidad* 149)

Especialmente durante la juventud, la meta predefinida solía ser la preparación para el rol laboral: el descubrimiento y desarrollo de una vocación cuyos frutos se cosecharían a lo largo de la vida. La transformación de productores a consumidores y la precariedad de los empleos ha dado al traste con la idea de planificar la vida al cambiar la concepción respecto al tiempo, visto ahora como una serie de episodios (laborales, amorosos, identitarios) y no como una línea progresiva que a través de la planificación, la disciplina y la paciencia conduce a un destino estable y seguro. El ser humano líquido, el *homo consumens*, sabiendo que el futuro no ofrece garantías, se concentra en la gratificación instantánea. Lo predecible y lo permanente, es decir, lo sólido, no solo ha dejado de ser alcanzable sino también deseable en la medida que el ser humano adopta los valores del mercado, los cuales requieren el estímulo de la novedad y una constante renovación de los deseos. El apego a espacios, roles y personas se reemplaza por una levedad más apropiada para enfrentar la transitoriedad en todos los aspectos de la vida. Según Bauman,

[l]os familiares, los compañeros de trabajo, los miembros de la misma clase y los vecinos son demasiado fluidos como para suponerlos permanentes y conferirles la categoría de marcos de referencia confiables. La esperanza de que "volveremos a encontrarnos mañana", esa convicción que solía proporcionar todas las razones necesarias para pensar hacia adelante, para actuar a largo plazo y para dar, uno a uno, los pasos del trayecto -cuidadosamente planificado- de esta vida temporaria e incurablemente mortal, ha perdido gran parte de su credibilidad. (*Modernidad* 193-94)

En *La troupe...*, la improvisación y el desapego forman parte de una existencia que se rige más por el azar que por una planificación o visión de futuro. Nunca se sabe cuánto tiempo pasarán en una casa, vecindario, o empleo, ni cuánto durarán las relaciones de amor o amistad. Esto engendra una visión pesimista en la que resulta emocionalmente más sabio no tener expectativas, como se refleja en la técnica de "desear al revés" aprendida por los niños desde muy temprana edad, que consiste en aplicar a situaciones inciertas la fórmula estoica de evitar los deseos y con ellos el sufrimiento de no obtenerlos. Ahora bien, esta actitud no deja de ser ambivalente, pues los anhelos siguen reflejándose en su propia negación. Lo mismo sucede con la idea de permanecer en un lugar, pues se plasma una actitud ambivalente hacia la inestabilidad: a veces se celebra como si fuera intencional, pero a la vez se reconocen sus desventajas y asoma el deseo de permanencia. En palabras de Tanya:

Tal vez tuviera razón la directora cuando decía que a la troupe *no le gustaba* echar raíces en ningún lugar

y que nuestra carpa había sido y sería siempre itinerante. Lo que no decía, lo que no nos decíamos, era que *tampoco había otra alternativa*: mal que bien la troupe no podía asentarse permanentemente en ningún sitio. Por fortuna, aunque las circunstancias obligaban, en nosotros el nomadismo ya era un gusto adquirido, una cualidad propia del oficio. Cierto es que Chino y Ñoño, los mejores amigos que dejaba en la calle Nueva, *vivirían mejor que yo ...* pero en el fondo no les envidiaba su predecible estabilidad: siempre en las mismas calles, con la misma gente ... Nosotros en la troupe no; tarde o temprano nos tocaba mudar la carpa y comenzar de nuevo en otro lugar, y esa novedad, ahora que éramos más grandes, resultaba tan *excitante* como cometer por primera vez un acto prohibido (67, énfasis suplido).

En la cita puede advertirse una actitud semejante a la del viejo zorro de la fábula de Esopo que renuncia a las uvas diciendo que estaban verdes, y las huellas del juego de "desear al revés" aprendido en la infancia. Dos razones impiden la permanencia de la troupe en un lugar: la necesidad de huir del marido maltratante y la ausencia de un ingreso suficiente y seguro. Gradva está desempleada la mayor parte del tiempo. En la primera parte, es despedida cuando Hibachi forma escándalos en sus lugares de trabajo. Su aislamiento en el cuarto oscuro es frecuentemente motivado por las consecuencias físicas y emocionales de la violencia doméstica: la depresión, el miedo y el rostro desfigurado impiden la búsqueda de empleo. En la tercera parte se le ve feliz por primera y única vez tras obtener un empleo a tiempo completo y no tener que depender de hombres, huéspedes o

ayudas de gobierno. Atiende una boutique, pero su vanidad y anhelo de gratificación instantánea pueden más que su sentido de responsabilidad o previsión de consecuencias: es despedida por usar la ropa a escondidas de la dueña. A pesar de lo esporádico y breve de sus empleos, Gradva expresa el deseo de ganarse la vida, a diferencia de Dally, quien “no entendía por qué yo quería volver a trabajar si con mi lunar podía hacer que otro trabajara para mí ... ¿Ella trabajar? Ni aunque pudiera lo haría” (119).

La ausencia de un fundamento ético resulta patente en el personaje de Dally, el “hospital deluxe”, quien vive con privilegios que contrastan por mucho con la pobreza de la troupe. Llaman a su casa “el reino de la faraona” debido a sus lujos y a su actitud de superioridad. Todo está immaculado gracias al trabajo de Rosita, la sirvienta a quien disfruta humillar. No por esfuerzo propio goza de un elevado estilo de vida, sino por medios deshonestos: recibe una pensión por fingirse ciega, tiene el hábito de robar artículos (sin necesidad) en tiendas y saca provecho de hombres adinerados; incluso roba a uno de ellos la tarjeta de crédito para invitar a la troupe a pasar unos días en un hotel. Utiliza a Xenia como “hija postiza” para que entretenga a los dependientes mientras ella lleva a cabo sus raterías o “actos de prestidigitación” en las tiendas del Mayagüez Mall. Su costumbre de andar completamente desnuda por la casa es otro modo en que demuestra que lo suyo es vivir al margen de las convenciones sociales. En resumen, Dally es una especie de pícara sin hambre, una persona astuta que manipula las circunstancias y personas a su alrededor para cumplir sus deseos, enemiga del trabajo y ajena a cualquier ética.

Para la mayor parte de los personajes, los empleos no son el producto de una planificación cuidadosa, sino del azar

y la urgencia económica. Por tanto, no se asumen como vocaciones, carreras a largo plazo o bases que proporcionen un anclaje social e identitario. Un ejemplo de cómo las circunstancias obligan a cambiar de empleo y con él de identidad puede apreciarse en el personaje de Narciso. En “los tiempos de Nínive”, su oficio estaba relacionado con el arte y era de naturaleza itinerante, como puede presumirse por sus burlas a la vida estable de Tea. Mirko lo imagina como un hombre que prefiere las emociones intensas a la seguridad: “Él era un acróbata callejero; para bien y para mal vivía de cruzar la cuerda floja. Los suyos eran hombres temerarios, atraídos a los abismos, igual de arriesgados que él” (179). Tuvo que cambiar su maletín de marionetas por un disfraz de payaso para entretener niños en fiestas de cumpleaños: “Era la degradación total; yo que había sido Narcisse, el juglar medieval, me veía reducido a una especie de payaso Cepillín”(96). Su trabajo posterior como propagandista médico tampoco le provee satisfacción y se engaña a medias al referirse a su maletín de medicamentos como “retablo de las maravillas” y a los doctores como público. En su confusa charla final con Mirko, se sugiere que fue despedido de este empleo por la pérdida de reputación, presumiblemente en referencia a su enfermedad (VIH) y el estigma que acarrea en los años ochenta.

A través del personaje de Rufo pueden apreciarse también los modos azarosos de generar dinero, bien sea en sus “comisiones de taxista” (tráfico humano), en la venta de prendas o en su ludopatía. El propio concepto de trabajo se parodia al describir su “oficina que rezumaba pereza y desaliño” en la llamada carpa solariega: un escritorio improvisado sobre el cual “había acumulado varias latas de Coca-Cola -cada una con un puñado de colillas dentro- junto a un viejo portafolio de vendedor de seguros y un reguero de periódicos, en su mayoría

abiertos en la sección de negocios, el resto en la página de las hípicas o en la del horóscopo” (154). En inmenso contraste con su paupérrima calidad de vida, se disfraza de ejecutivo unos días al mes para gastar dinero a manos llenas en los casinos.

En la novela se presentan además unos personajes que no tienen posibilidad de acceder al mundo del trabajo, aquejados por la locura o la insuficiencia mental: Flor, el juglar amaestrado, La Moñosa, mujer pestilente que tiene relaciones incestuosas con su hijo Joe Cuba, al cual lo caracteriza espiar por las ventanas; Eusebio “el elefante”, quien exhibe su “trompa” (falo) a cambio de una malta y Bienve, quien imaginariamente dirige el tránsito durante el funeral de Gradva y se suma al cortejo.

En un nivel de mayor precariedad aun -puesto que implica la ausencia de libertad- se menciona a los inmigrantes, particularmente a Belkis, quien tras un penoso viaje desde la República Dominicana fue “acuartelada en el barracón de una finca sembrada de caña, donde había sido forzada a trabajar a cambio de comida, albergue y un puñado de dólares al día. De allí es “rescatada” por Rufo y vendida bajo engaño, como otras jóvenes, a un prostíbulo. En ambos casos se trata de trabajo forzado y con muy escasas posibilidades de alcanzar algún progreso, dignidad o satisfacción personal.

Retomando la idea de la juventud como una etapa de preparación para el rol laboral, puede apreciarse que las niñas no expresan expectativas profesionales ni realizan actividades relacionadas con alguna vocación de trabajo. Están ocupadas con la supervivencia inmediata y las responsabilidades que su madre les asigna, aunque quedan claras las inclinaciones de una por el cuidado de los animales y de la otra por la seducción. La exigencia impuesta

sobre Xenia de mendigar dinero con una lata, vender chocolates de los cuales no percibe ganancia alguna y ocuparse de las tareas de limpieza la coloca en una posición de mayor desventaja frente a sus hermanos. Mirko, libre de responsabilidades económicas o domésticas, emplea su tiempo en leer e inventar historias. Así va alimentando su vocación literaria, aunque ello no se exprese como la voluntad explícita de convertirse en escritor, sino como un mecanismo de defensa contra la realidad. Hacia el final, Tanya y Xenia han conseguido empleo en agencias gubernamentales: la primera en la Oficina de Turismo y la segunda, a tiempo parcial, en el albergue municipal de animales. Sus salarios no alcanzan para una vida más allá de la subsistencia, como demuestra el hecho de que Tanya tenga que vivir con una *roommate* en la casucha del Cerro de los pobres y de que tienen que pedir dinero a sus conocidos para sufragar el entierro de Gradva.

En fin, la novela refleja un mundo en que el trabajo ha perdido solidez como centro o meta vital que ofrezca la posibilidad de permanencia y progreso. En las pocas ocasiones en que los personajes se proponen un proyecto, este es rápidamente derrotado por las circunstancias, como sucede con el quiosco de libros de Gradva, las ambiciones artísticas de Narciso o el negocio de limpiar casas de Xenia. Se refleja además cuán inútil puede resultar la planificación en un mundo sin garantías, lo cual conduce a personajes desalentados que ya no se molestan en soñar con mejorar su estado y se resignan a lo que el azar les traiga porque, en palabras de Bauman,

todos hemos aprendido por la fuerza que aun los planes más laboriosa y meticulosamente elaborados tienden a salir mal y arrojan resultados muy distintos de los esperados, que

nuestros celosos esfuerzos por “poner las cosas en orden” suelen terminar en más caos, inconformidad y confusión, y que nuestro denuedo por eliminar las contingencias y los accidentes es apenas más que un juego de azar. (*Modernidad* 145)

Aunque sí se presentan personajes que cuentan con empleo y estabilidad económica, no tienen tanta relevancia en las vidas de la troupe por tratarse de los hombres con quienes Gradva sostiene relaciones breves. Quizás “el secreto paria” que aduce como razón para no quererlos se refiere a la incapacidad de sentirse como uno de ellos y por ello prefiere unir su vida a Hibachi y Rufo, quienes tienen ocupaciones azarosas y una miseria paralela a la suya. La inmensa mayoría de los sobre cincuenta personajes mencionados en la obra pertenece al “ejército de parias y excluidos” de la modernidad líquida: “... los pobres, los indolentes, los mendigos, los sin techo, los parados, los drogadictos, los poco dotados, los inmigrantes ilegales, las madres solteras... (Arenas 117). A esta lista sumamos los que se dedican a la vida criminal, como Rufo, el Jefe, el “Cano” o el “hombre con botas”. Esta galería de marginados refleja la ineficacia de las instituciones sociales a la hora de formar individuos sanos y proveer oportunidades justas y dignas para toda la población.

Disolución de las instituciones

Amparándose en las ideas de Alain Peyrefitte, Bauman menciona la confianza como rasgo constitutivo de la sociedad moderna/capitalista: “confianza en uno mismo, en los demás y en las instituciones. Los tres depositarios de la confianza eran igualmente indispensables. Se condicionaban y sustentaban mutuamente” (*Modernidad* 176). En el marco de instituciones como la familia, la iglesia, el

estado o la medicina, se establecían pautas de control social que dictaban identidades y conductas; a cambio ofrecían ciertas recompensas tales como el orden, la pertenencia y la respetabilidad social. La incertidumbre del mundo líquido respecto al futuro ha ocasionado el colapso de esa confianza y por tanto de creencias y lealtades tradicionales, del compromiso político y de los intereses colectivos. Como resultado, los vínculos del ciudadano con las instituciones son cada vez más frágiles.

Durante la fase sólida de la modernidad, los parámetros del modelo económico que implicaba un compromiso mutuo a largo plazo entre una fuente de autoridad y sus subordinados se cumplían también en el seno de la familia a través del patriarcado. Los roles de los sexos estaban claramente delimitados en la relación matrimonial: el varón debía fungir como proveedor, protector y fuente de dirección y autoridad, mientras la mujer debía cumplir con los roles de madre, fiel esposa y ama de casa. En el artículo “Los cambios y transformaciones en la familia: Una paradoja entre lo sólido y lo líquido”, María Cristina Palacio Valencia explica que en la modernidad líquida surgen múltiples modelos familiares que se apartan de lo tradicional, pero sus funciones son las mismas que durante la etapa sólida de la modernidad, puesto que la familia

es señalada como el ámbito de socialización y formación temprana de los sujetos y garantiza la integración social. Institucionalizada desde el tejido parental por alianza (afinidad) y consanguinidad (nacimiento y adopción legal), se le asigna la legitimidad de una vinculación emocional y afectiva como sustrato de la pertenencia al tejido parental, la conformación de un ambiente familiar que otorga

garantías de confianza, seguridad y protección y se orienta bajo los valores altruistas de la solidaridad, la cooperación, la reciprocidad, la lealtad y la adhesión, impuestos desde la pertenencia parental. (50)

El ambiente familiar descrito por Palacio Valencia contrasta por mucho con el que se presenta en *La troupe...*, pues en la novela no se cumplen los roles tradicionales de padre y madre sobre quienes debía recaer la responsabilidad de procurar dicho ambiente. Los “socios” de Gradva no cumplen con el rol de figuras paternas, no hay mención del padre o padres biológicos de los menores, y la figura materna está presente solo a medias, frecuentemente encerrada en su cuarto: “aunque Gradva seguía bajo la carpa era como si no estuviera, como si la carpa se hubiera desdoblado, ella desaparecida en la suya, nosotros en la nuestra, solos e incomunicados” (8).

La disolución de la familia resulta patente desde el lenguaje mismo a través de la sustitución o supresión de términos relacionados con ella. Los personajes principales son una mujer y sus tres hijos, sin embargo, ello debe ser interpretado por el lector, pues la palabra “familia” no se usa en el texto para referirse a este conjunto de personas. Tampoco se alude a ellos con los términos madre, padre, hermana, hermano; ni se mencionan miembros de la familia extendida como abuelos, tíos o primos. Tanto los niños como el resto de los personajes se refieren a Gradva, la madre, como la “directora” y a los hombres con quienes convive no se les denomina como parejas, novios o maridos, sino “socios”, término de connotaciones más comerciales que íntimas.

El concepto familia se presenta de modo tan contrastante con el modelo

tradicional que la palabra sólo se utiliza dos veces en la novela y en ambas se relaciona con relaciones sexuales no normativas: incesto unido a promiscuidad precoz y prostitución. La primera vez se refiere a las familias de un sector que viven “unas encima de otras, cruzándose al garette entre sí ... eran bajitos y lujuriosamente procaces [sic], conducta cultivada desde la infancia bajo la tutela de papá y mamá (133). En la segunda ocasión, la palabra se usa de forma cruel cuando Belkis, inmigrante dominicana, es conducida a un burdel bajo el engaño de que trabajará en una “casa de familia”. Ni siquiera para anunciar el entierro de Gradva se nombra a sus parientes, fenómeno tan inhabitual que causa resistencia en el pregonero del pueblo: “La renuencia de don Juan se debió a que la nota no ofrecía detalles del servicio religioso, ni los nombres de los deudos de la difunta” (191).

La ausencia de un servicio religioso durante el velorio y entierro subraya el abandono de estructuras -casas y familias simbólicas- que tradicionalmente albergaban al individuo. Berger et al definen la religión como “a cognitive and normative structure that makes it possible for man to feel “at home” in the universe” (79). Los personajes no se presentan como creyentes ni procuran apoyo espiritual o material de la iglesia a la hora de enfrentar las crisis económicas, la enfermedad o la muerte. El único personaje creyente se presenta como un loco: se trata de Flor, el juglar amaestrado. Este deambulante acogido como amante provisional por Dally hechiza al público compuesto por Gradva y sus hijos con su don para cantar, tocar guitarra y sobre todo de hablar “como un diccionario”, hasta que sus creencias provocan la burla de la hija mayor:

Al final F mistificó todo, mezclando su historia errante con sueños y vaticinios de un futuro de amor

ecuménico

-a Jesús gracias, al Jesús que soy yo...

Al disparate mesiánico Tanya, socarrona, añadió:

-Sí, claro. Y yo soy la Virgen María. (122)

La iglesia católica del pueblo de Rincón resulta más bien una molestia para la troupe: “nos sentíamos hostilizados por el repiqueteo del campanario”, del cual Mirko y Gradva se defienden colocando cera en sus oídos para poder concentrarse en sus lecturas (14). Solo una vez dos miembros de la troupe entran allí, pero no con fines devotos. En una de las ocasiones en que la familia se queda sin hogar, Tea se lleva a los hijos mayores para que hubiera dos bocas menos que alimentar. Gradva y Xenia pasan la noche en un banco de la plaza, junto a las bolsas de basura que contienen su ropa, entre la iglesia presbiteriana y la católica. Al amanecer, la madre propone a su hija entrar a la segunda, pero no para buscar refugio, apoyo o sosiego espiritual, sino para maquillarse. Sale con la cara “blancuzca, con los labios color sangre y el lunar prieto-prieto de rímel” (101). Su aspecto vampírico o prostibulario sugiere un desafío o burla a ese espacio.

Al igual que la iglesia, el Estado tampoco inspira sentido de respeto o pertenencia. Cuando obtienen algún dinero, celebran “la oportunidad de desaparecernos del casco urbano, en especial de Rafucci, el hombre-torso, cuya odiosa presencia, aun de espaldas, era la de un centinela insomne” (101). La estatua, mencionada en más de diez ocasiones a través de la novela, resulta odiosa quizás porque representa el pasado, la inmovilidad y la indiferencia hacia la miseria. Se describe que el busto “inmutable e insensible, como el resto del pueblo, nos daba la espalda” (90). A través de la novela, los personajes se refieren al busto siempre

como “el hombre-torso”, con cierta burla o resentimiento en lugar de la admiración que se supone produzcan las estatuas erigidas en las plazas públicas para recordar las aportaciones de los hombres ilustres a sus pueblos. Ante su inmovilidad, Tanya baila; en uno de los juegos infantiles Mirko lo imita poniéndose en cuclillas y con los brazos metidos dentro de la camisa.

En conversación cibernética con el autor, este planteó que “Alfredo Rafucci fue alcalde-patriarca de Rincón desde 1917 más o menos. Se sentaba a tertuliar en la plaza sobre las bondades de la independencia (como nostalgia por la España ida y en oposición a la llegada de los gringos). Representa para mí el mundo de los hacendados” (F. Font, comunicación personal, 1 de marzo de 2018). El busto forma parte de un pasado que no tiene relevancia para los personajes, no solo porque representa visiones ya caducas, sino porque los personajes no sienten confianza en ideologías políticas o entidades gubernamentales. En el capítulo “El desfiladero”, la voz de Tanya describe la fila de personas que esperan ser atendidos en la oficina de Servicios Sociales como “una mancha larga y raquílica de setenta a ochenta indigentes” (56). La mitad de ellos espera bajo el sol, de pie y en silencio, hasta que unos recién llegados hablan del desfile municipal que hace años nadie ve y que Tanya sospecha sea imaginario. La conversación superficial e inútil respecto al desfile es una mera distracción que dura poco y siguen esperando “callados, resignados y mendicantes” (59). Aun junto a los demás, cada ciudadano está solo con su pasividad. Los actos públicos de naturaleza festiva o cívica parecen dejar solo residuos desagradables, como la carroza “tan fea y emperifollada que da dolor de ojo” estacionada frente a la alcaldía o la basura generada por la propaganda política que ensucia las calles después de las elecciones

(56, 19). Nunca se muestra identificación comunitaria o sentido de pertenencia; el colectivo sufre la misma desolación, pero cada uno por separado.

La falta de fe en las instituciones también se refleja en la actitud hacia la policía como entidad incapaz de ofrecer protección. El capítulo “La fuga” narra uno de los episodios más violentos de la obra: entre gritos y amenazas, Hibachi rompe una ventana para entrar por la fuerza ante la negativa de Gradva a recibirlo. La familia huye en el vehículo de Maty, quien se ha estado hospedando en la casa, y el hombre los persigue en el suyo. Aunque Maty propone ir al Cuartel de Policía que queda a cuadra y media, “la directora, testaruda, reacia a vincular uniformes con los asuntos de la troupe, otra vez se decantó porque nos refugiáramos en el fortín de Dally” (47). En el momento que retrata el texto, no existía aun la Ley 54 (se aprobó en 1989) o provisiones específicas para proteger a las víctimas de violencia doméstica y la actitud general de la sociedad es no intervenir en asuntos de pareja. Gradva solo puede confiar en el apoyo de sus amigas Tea y Dally, no en el de las instituciones oficiales o la comunidad: “Nos decía que los vecinos son como la policía: no se puede vivir sin ellos pero lo mejor es mantenerlos lejos” (16).

La desconfianza de Gradva hacia las instituciones es tal, que ni siquiera cuando su enfermedad empeora accede a ponerse en manos de la medicina: “Consideramos entonces llevarla al hospital municipal, se lo propusimos, pero ella se negó terminantemente a lidiar con uniformes aunque fueran blancos” (189). Cuando sufre el accidente automovilístico, imagina que dos mujeres vestidas de blanco “no como enfermeras sino como monjitas de la morbosidad” palpan su boca desdentada “atraídas, casi excitadas, por la morbosa pérdida de mi belleza”, pues las imagina

incapaces de sentir caridad hacia ella (141). En esa terrible imagen se une la aversión tanto hacia la institución médica como hacia la religiosa. A través de otros personajes también se manifiesta la desconfianza en la medicina o se le ridiculiza. El personaje que la ejerce, el doctor Salgado, se limita a ofrecer al joven Mirko una visita al prostíbulo como “cura contra el mal de amores” (134). Ante el crecimiento de una hernia que entorpece su capacidad sexual, Rufo se niega a operarse y opta por adquirir un “bolso de doctor” lleno de juguetes sexuales. Narciso, quien se dedica a visitar oficinas médicas para propagandear medicamentos, no solo detesta su oficio, sino que lo pierde tras enfermarse. De nada vale su cercanía con la profesión para salvar su vida o paliar sus dolencias. La palabra hospital se presenta bajo una luz positiva solo cuando no se refiere a un hospital, sino a personas que ofrecen apoyo: Tea, Narciso o Dally.

En suma, los personajes se encuentran desvinculados de la sociedad que alguna vez se presentara como gran familia: la escuela -inexistente en el texto- no se presenta como “segundo hogar”, ni la iglesia como “casa de Dios” cuyos asistentes son “hermanos” entre sí; no se concreta la vieja idea de que la maestra es una segunda madre y el cura es un padre. No se presenta la inspiración de próceres ni líderes, ni un pasado del cual enorgullecerse, ni el apoyo policial o médico cuando hace falta. En lugar de un trabajo digno y seguro, solo se ofrecen ocupaciones precarias y las migajas condicionadas de las ayudas federales.

Fragilidad de los vínculos humanos

Hemos examinado cómo el ser humano se presenta desvinculado de las instituciones que antes ofrecieran certezas epistemológicas, identitarias y materiales, así como la inestabilidad resultante de esa

separación a través de la novela. Para Bauman, “[e]l aspecto más notable del acto de desaparición de las antiguas seguridades es la nueva fragilidad de los vínculos humanos” (181). Esta fragilidad se manifiesta de varias maneras en *La troupe Samsonite*. En primer lugar, resulta patente la ausencia del sentido de pertenencia a una colectividad, bien sea de trabajo, de vecindario o de causas comunes debido a las continuas mudanzas que impiden el apego, o a la colectividad mayor que es la nación debido a la desconfianza en sus instituciones y las ideologías que las sustentan. En segundo lugar, el individualismo exacerbado del sujeto líquido, convertido en un consumidor y buscador de sensaciones, es un impedimento para la empatía y la solidaridad. Bauman explica que “[l]as precarias condiciones sociales y económicas entrenan a hombres y a mujeres (o los obligan a aprender por las malas) para percibir el mundo como un recipiente lleno de objetos desechables, objetos para usar y tirar; el mundo en su conjunto, incluidos los seres humanos (*Modernidad* 172).

El personaje de Gradva es el que mejor encarna el sujeto de la modernidad líquida consumidor e individualista; buscador de sensaciones intensas en el presente, desvinculado del pasado y despreocupado por el futuro sobre el cual no aspira a tener control alguno. A pesar de estar, por su precariedad económica, excluida de la posibilidad de adquirir objetos materiales para usar y descartar, el consumismo se manifiesta en su fumar constante (aun cuando no hay alimentos), en su carácter de lectora y en la mentalidad utilitaria con que asume las relaciones de amistad, de amor y de familia.

Gradva es sobre todo consumidora de personas; en sus relaciones, la solidaridad es unidireccional: es receptora de favores, objetos y beneficios sin agradecerlos o

reciprocarnos, como indican sus hijos: “la gratitud no era una cualidad de Gradva” (153). Ella misma lo reconoce: “Yo, la ingrata; yo, la oportunista” (143). Su insensibilidad es simbolizada por la privación sensorial. Gradva sufre de anosmia o falta de olfato, un sentido necesario para conectarse con el ambiente, así como para afianzar vínculos amorosos y materno-filiales.¹ Es una lectora voraz, pero este hábito solo parece servirle como una forma de escapar de la realidad. Se encierra a leer y fumar mientras los hijos sufren hambre, le sirve de escape también cuando abre el puesto de libros, en el que lee desenfadadamente para no aceptar el evidente desinterés del público hacia ese tipo de mercancía y por tanto el fracaso inminente de su proyecto. Estudios recientes han demostrado una conexión entre la lectura de ficciones y la empatía, pero ello no se cumple en el caso de este personaje que se muestra incapaz de ponerse en los zapatos de otro. El ejemplo más extremo de insensibilidad es el trato dado a su hija menor, a quien explota desde la preadolescencia exigiéndole que se ocupe de las tareas domésticas, pida dinero con una lata o venda chocolates aun cuando ello implique sufrir humillaciones e incluso arriesgar su vida. Ni siquiera cuando el miedo la hace encerrarse, aterrorizada por las amenazas de un cobrador del bajo mundo que se presentó armado a la casa buscando a Rufo, exime a su hija de la amarga tarea, a quien por toda protección ofrece un consejo:

me dejaba salir de la carpa, pero solo el tiempo suficiente para vender algunos chocolates y con el dinero de la venta comprar una cajetilla de cigarrillos, pan, latas de salchichas o cualquier otra cosa para comer -Sal y vuelve rápido - me decía la directora hecha un manojo de nervios-. Y recuerda: si ves al hombre con botas, deja lo que estés haciendo y huye. (165)

A pesar de que reciben el apoyo de los “hospitales”, el sentido de solidaridad de la troupe es escaso cuando se trata de ayudar a otras personas. La única ocasión en que “por primera y última vez fuimos, quisimos ser hospital de alguien” es cuando Gradva accede a que Belkis se quede en la casa una noche y cada uno le regala algo (160). Tras escuchar el aciago relato de su vida y la esperanza que pone en cambiarla con la ayuda de Rufo, a quien considera un dechado de bondad, “[n]uestra reacción ante tanta ingenuidad se trabó entre el sí y el no. Sí nos miramos; sí deliberamos; dudamos, sí. Pero al final, *por comodidad o desgano*, ninguno se avino a prevenirla” (161, énfasis mío). Otro ejemplo que muestra la limitada solidaridad puede apreciarse cuando la madre se enferma y ni los amigos o examantes la visitan. Los hijos asumen su cuidado como un fastidio y desean su muerte, al menos así lo expresan Tanya y Xenia, quienes retoman su vida inmediatamente después del entierro celebrado sin llantos ni lamentaciones. Xenia ya había deseado (consciente o inconscientemente) esta muerte, primero al escribir en su lata de mendiga que su madre sufría una enfermedad terminal y luego que los fondos recaudados eran para su funeral, años antes de que estas mentiras se hicieran realidad. Basten estos ejemplos para demostrar cómo los vínculos humanos, aun los obligatorios que presupone la consanguinidad, resultan frágiles. Esta levedad se recrudece aún más con los vínculos elegidos del amor.

Amor líquido

En su hermoso tratado *El arte de amar* (1956), Erich Fromm identifica las cualidades esenciales del amante: fe, responsabilidad y disciplina. Bauman se refiere a Fromm para apuntar que el sujeto líquido anda muy lejos de poseer esas cualidades: sumergido en la incertidumbre,

es descreído e individualista, adepto a la gratificación instantánea y a la mentalidad consumista de usar y desechar. Este sujeto practica

el "sexo plástico", el "amor confluyente" y las "relaciones puras", los aspectos consumistas de las relaciones humanas de pareja [que] fueron descritos por Anthony Giddens como vehículos de emancipación y garantía de una nueva felicidad ... una nueva escala, sin precedentes, de autonomía individual y libertad de elección. (*Modernidad* 96)

Sin embargo, la libertad de establecer y romper relaciones fácilmente implica que a la vez el sujeto se sabe desechable para los otros, lo cual genera incertidumbre y ansiedad. Por ello, Bauman explica que una buena estrategia es mantener un nivel superficial de los afectos y el compromiso, y concentrarse en las sensaciones. En lugar de vínculos para toda la vida, el sujeto líquido procura sostener lo que el autor define como “relaciones de bolsillo”: relaciones utilitarias que no implican esfuerzo o compromiso a largo plazo y que son producto de “una cultura de consumo como la nuestra, partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución del dinero” (*Amor* 15).

En la cultura de consumo, el individuo emancipado tiene la libertad de procurar cuanta experiencia sexual desee sin necesidad de legitimarla a través de instituciones ni atarla al amor o la reproducción. El sexo por el sexo se ha convertido en la nueva norma cultural y ha intercambiado con sus críticos el carácter de

anomalía: mientras la modernidad sólida relegaba la actividad sexual extramatrimonial, la prostitución y la pornografía a los márgenes de lo inaceptable, en la modernidad líquida quienes censuran estas actividades son percibidos como seres arcaicos e irrelevantes. (Bauman, “Uses” 21) Al desvincularse de pasado o futuro y regirse por la gratificación instantánea del presente, la relación sexual adquiere un carácter episódico que le confiere una levedad sin precedentes. La abundancia de opciones y posibilidades dentro del sexo por sí mismo resulta paradójica, puesto que ninguna parece colmar las expectativas de sus practicantes, a quienes Bauman describe como “huérfanos de Eros y desconsolados por el futuro”. El pensador afirma que Eros “ha sido condenado ... a merodear y deambular, a vagabundear por las calles en una búsqueda interminable, y por lo tanto vana, de refugio y cobijo. Ahora Eros puede ser hallado en cualquier parte, pero en ninguna se quedará por mucho tiempo” (*Amor* 39). Por tanto, los amantes líquidos quedan “sin el consuelo de la previsibilidad y el compromiso, que son propiedad legítima y monopólica del futuro” (*Amor* 39).

Toda la actividad sexual presentada en *La troupe...* se da fuera de los límites legitimados por la modernidad sólida; de hecho, ni la reproducción ni el amor son temas importantes para los implicados. Esto es particularmente notable en la representación de los personajes femeninos, cuyas motivaciones al relacionarse con hombres son la curiosidad, el alimento de su vanidad, la satisfacción sexual, el interés económico o la acumulación de sensaciones y experiencias. El uso de sobre una docena de adminículos sexuales entre Rufo y Gradva o las prácticas teatralizadas de sadomasoquismo entre Tanya y Padilla terminan produciendo en ellas aburrimiento y fastidio porque, despojada de su

conjunción con el amor, “the ultimate sexual experience remains forever a task ahead and no actual sexual experience is truly satisfying” (Bauman, “Uses” 24).

El matrimonio tradicional o las relaciones a largo plazo de la modernidad sólida no forman parte de las expectativas o deseos de ninguna de ellas, mientras que algunos de los pretendientes de Gradva sí lo desean. En la novela hay una excepción que resulta irónica, puesto que en ella se tergiversan los cimientos del matrimonio como contrato sexual que presupone mutua satisfacción y fidelidad: Lina, aun conociendo su homosexualidad y el avanzado estado de su enfermedad venérea, le propone matrimonio a Narciso. Él se niega con el argumento de que le envidiaría la multitud de hombres que esta “se echa al cuerpo” (98).

Aunque culturalmente suele asociarse más al varón con el aspecto sexual y a las mujeres con el romántico, de los tres jóvenes, Mirko es el único que alberga una ilusión amorosa. Esta ilusión se basa en una idea propia de la modernidad sólida y su fundamento patriarcal: que las mujeres dignas de ser amadas son aquellas que se abstienen de practicar su sexualidad: “le dio por enamorarse de la enana Mimí [quien] ante los ojos de su enamorado era un dechado de pureza, una mujercita de cofre, un tesoro digno de guardar en su corazón (132). Ella lo rechaza tildándolo de niño y Mirko sufre amargamente no solo el rechazo, sino el desengaño de que la “pureza” de Mimí no es tal: “Dura e impenetrable de corazón, la cangrejita supernumeraria no lo era en apareamiento, aunque, contrario a la tradición familiar, discriminaba contra los niños (133). Mirko olvida su ilusión de inmediato tras la cura prostibularia auspiciada por el doctor Salgado. A partir de ese momento no vuelve a mencionarse la idea del amor, pues de la

relación con La Turbida solo se dice que llega “apestoso a algas podridas” tras “revolcarse” con ella en la playa (147), y de los seis meses de convivencia con Lina, una prostituta envejecida, no se consignan detalles.

Al igual que Mimí, Dally, Gradva, Tanya, Lina y Tea se caracterizan por la multitud de pretendientes y amantes o clientes, pero no por enamorarse de ellos o establecer compromisos. Esto se manifiesta incluso en doña Soqui, la madre de Dally, aunque pertenece a una generación de valores “sólidos”. Declara que “[d]el hombre solo exigía lo que la calor pide y a cambio lo trataba a cuerpo de rey. No le aceptaba favores porque estos se cobran y a ella no le gustaba deberle nada a nadie” (86). Explica que “si tuvo muchos hombres fue ... porque casi todos le salieron flojos”. Se deshizo de ellos sin miramientos e incluso llega a insinuarse que mató a uno por “pasarse de bravo” y se lo dio a comer a un cerdo (87).

Aunque no esté regido por expectativas amorosas y en ocasiones ni siquiera por la atracción física, recibir atención del sexo opuesto parece ser el interés primordial de la mayor parte de los personajes femeninos. Rita, la sobrina de Dally que se hospeda un tiempo con la troupe en el campo rincoño al que llama “no man’s land”, al no encontrar otro varón abusa de Mirko cuando este es aun muy niño: “lo hacía meterse en la ducha con ella; o, lo más común, se le metía en la cama tarde en la noche para besarse y tocarse con él. Y el pobre que no sabía nada y era muy nene todavía, no se escapaba ni se quejaba y cuando más se le quedaba mirando sin susto ni ganas” (74). La misma actitud demuestra Dally cuando decide llevarse a Flor a su casa al no encontrar otro hombre, a pesar de que este es un deambulante reconociblemente loco. Un diálogo entre Tanya y Tea refiere

la levedad con que esta última asume las relaciones. Al hablar de “los peregrinos nocturnos de la B-11”, Tea le dice: “Yo soy la que se queda, ellos se van ... Naldy, Cándida, el arquitecto y los demás ... si vuelven los recibo; si no, no los extraño o los extraño pasajeraamente, casi por cortesía” (95). Por su parte, Tanya procura la atención masculina a través del truco de la cadera suelta y lleva a cabo sus “actos de contorsionismo” con muchachos y hombres a quienes considera feos y por quienes no alberga ilusiones románticas; sus relaciones son pasajeras y no se menciona que impliquen una conexión sentimental.

El personaje en quien se refleja de manera más acusada la condición líquida es Gradva, pues su inestabilidad y ambivalencia hacia las relaciones amorosas resultan patentes. Tea dice de ella que “nunca ha sabido asentarse en un mismo lugar, menos aun sola” (94), mientras ella declara despectivamente que “si me quedaba sin hombre, igual seguiría tranquila; total, es tan poco lo que se pierde” (140). Sus interacciones con los hombres se pueden clasificar en tres categorías: los “socios” (relaciones de convivencia), la “percha” y las relaciones de una noche para aliviar “la calor”. En esta última categoría se encuentran los hombres que conoce en hoteles a los cuales va “de cacería” con Dally. Despojados de su carácter integral, son vistos como objetos sexuales, formas de entretenimiento o seres de quienes sacar provecho económico. Aparecen despersonalizados con la metonimia “las corbatas”. La frecuencia de sus visitas al hotel, la capacidad de Dally para identificar a los hombres con dinero (“bolsillos perfumados”) y el uso de la frase “irse en blanco” cuando no se dan los encuentros sexuales parecen sugerir el ejercicio de la prostitución.

Los llamados hombres-percha son cuatro pretendientes que simultáneamente

“colgaron del granito de la directora”, su lunar (136). Se lo pinta de distintos colores dependiendo del visitante que recibirá en su dormitorio de la carpa diem: “con Ferdy se lo pintaba de anaranjado; con Salgado, de azul oscuro; con Martínez, de lila; y con Toky, de color ladrillo” (137). El cambio de color representa la intención de ajustar su identidad a la personalidad de los hombres, a quienes identifica con colores. La carpa diem, nombre de su vivienda durante la tercera parte en que se niega a comprometerse con un solo hombre, representa su anhelo de vivir el momento. Ante propuestas matrimoniales o de relaciones serias, Gradva reacciona con desdén. Toky le promete felicidad, viajes y mudarse juntos fuera del país, pero ella considera que “[s]u insistencia en una asociación formal, la palabra matrimonio, eran perversiones suficientes para el rechazo” (137). Los hijos observan cómo esta actitud se repite con otros: Martínez “fue el único que desde el principio mostró intenciones sanas con la directora y el resto de la troupe. Precisamente por esta razón yo sabía que el viudo no tenía la menor oportunidad” (136). En cuanto a Ferdy, Xenia observa que: “[a]lgún reparo hallaría Gradva a la asociación, alguna falla inventada por ella. La estabilidad que prometía el vínculo le restaría drama a su lunar, malacostumbrado al subibaja de las emociones extremas” (139). La liviandad con que asume la relación con Salgado se demuestra en su final, descrito como “cosa menor y risible” (138). Cuando Dally sorprende a Gradva con el doctor que ha sido también amante suyo, surge una agitada discusión entre ellas y él abandona el lugar. Las mujeres se reconcilian con una alusión burlesca al tamaño de su pene:

-¿Por un hombre? – dijo Gradva rompiendo el silencio.

-Peor que eso, mujer – comentó Dally-. ¡Por un pene! (138)

En cuanto a su convivencia con los socios, la relación con Hibachi y Rufo proporciona a Gradva el “subibaja de las emociones extremas” (139) que incluye el miedo, la inseguridad, la humillación y el dolor. Sin embargo, la estabilidad provista por Maxi la atormenta: “era como si acostumbrada a los espacios hacinados y a las ansiedades de la supervivencia, resintiera la provisión puntual de nuestras necesidades – incluidos sus cartones de cigarrillos- como una lenta y tediosa aniquilación de su voluntad” (107). Su llamado “corazón funambulista” se inclina más hacia los otros socios. Como el brasero portátil cuyo nombre lleva, Hibachi no tiene un lugar permanente, sino que va y viene a voluntad; también es duro como el hierro ante el dolor o espanto que produce en otros. A pesar de sus agresiones, durante los periodos de separación, “en cuanto se cansa de llorar [Gradva] espera y espera resignada a que vuelva Hibachi a la carpa para hacer perritos en el cuarto oscuro y fumar para él, de modo que este, asqueado, cumpla con su rutina de forzado y le manche la cara” (58).

Al igual que con Hibachi, la relación entre Gradva y Rufo es intermitente y de emociones intensas. Este personaje al que ella describe “como una excrescencia de mi monstruosidad” (144) funciona como un espejo para mostrar -y un instrumento para agravar- la degradación de Gradva. Ambos son individualistas y crueles, ninguno tiene empacho en humillar y sacar provecho de los demás. Los une no el amor, sino su inclinación al riesgo y la gratificación instantánea. Estos se manifiestan en Rufo tanto en su oficio de “taxista” de indocumentados (con el cual se arriesga doblemente al violar las leyes del país y los códigos del bajo mundo) como en su adicción al juego. Unos días al mes, vestidos con chaqueta y traje de gala, se quedan en el casino a darse “la gran vida”, a pesar de que su vida real es miserable y Xenia debe

vender chocolates para sufragar los cigarrillos, café y refrescos de los dos. Aunque no haya violencia física, las mutuas humillaciones y el odio entre ambos resulta patente. Cada uno se regodea en visiones de la muerte del otro, ella cuando lo buscan para matarlo “Ah, lo que diera yo por ver ese espectáculo ... Imaginate: un cano salvaje aplastando una garrapata” (176) y él en una de las notas crueles que le envía cuando sabe que tiene los días contados: “Te estás muriendo, te estás pudriendo, te veré vestida de cadáver” (190). El compromiso de apoyo mutuo en momentos difíciles, expectativa de tiempos sólidos, aparece reemplazado por una actitud radicalmente opuesta.

En términos generales, puede afirmarse que los personajes cumplen con la primera condición de las relaciones de bolsillo descritas por Bauman: Nada de *enamorarse*... Nada de esas súbitas mareas de emoción que lo dejan sin aliento: nada de esas emociones que llamamos «amor» (Amor 26). Carecen de la fe, responsabilidad y disciplina que Fromm identificara como cualidades esenciales para amar; no están dispuestos a comprometerse, pero procuran incesantemente experiencias amorosas como quien va de compras en busca de novedades que pronto pierden su lustre. Esta acumulación de experiencias superficiales coincide con la condición de los amantes líquidos descritos por Bauman, quienes no son más que buscadores y recolectores de sensaciones que nunca alcanzan el movedizo horizonte de la satisfacción.

A manera de conclusión

El mundo descrito en *La troupe Samsonite* refleja las características de la modernidad líquida identificadas por Zygmunt Bauman para describir el periodo histórico actual. Ello abarca no solo los temas y personajes, sino la forma del texto a

través de un discurso fragmentado y ambiguo. Al referirse a las ideas desarrolladas por Bauman respecto a la modernidad líquida, Luis Arenas ha dicho que

Si hubiera que resumir la idea nuclear que recorre todos estos análisis en una sola palabra, esta sería: *ambivalencia*. El paso de la fase sólida a la fase líquida de la modernidad se caracteriza por un proceso de constante y continua desregulación que afecta a todos los ámbitos de la vida (el trabajo, las relaciones personales, el compromiso político, las relaciones familiares, los marcos regulativos, las reglas del juego social a largo plazo, la propia identidad, etc.) (115).

A través de este artículo hemos descrito los efectos de la modernidad líquida sobre la sociedad, la familia y el individuo en *La troupe Samsonite*. Mostramos además el modo en que las marcas de un mundo líquido se manifiestan, como en la narrativa posmoderna en general, en la propia forma de la novela. Los cambios constantes de identidad de la voz narrativa, las ambigüedades y silencios contagian al lector de la sensación de incertidumbre e inestabilidad que sufren los personajes.

Aunque el retrato de ambientes miserables no es nada nuevo en la literatura puertorriqueña, el marco de la modernidad líquida nos permite apreciar la manera en que se asume esta pobreza en la época descrita. El ser humano no halla refugio en ideales religiosos o políticos que le ofrezcan esperanza a la hora de sobrellevar las vicisitudes de su miseria cotidiana. Los individuos ya no tienen fe en instituciones sociales como la familia, la iglesia, la ley, la medicina, la escuela, el matrimonio o el trabajo. Los personajes desarrollan una

conciencia de transitoriedad que les arrebató el asidero de lo permanente y con él la capacidad de tomar un rumbo determinado, de diseñar y ejecutar un plan de vida conducente a mejorar su estado. Esta conciencia de lo efímero hace que las relaciones de amor y de amistad resulten superficiales y fácilmente desechables; crea un ser individualista que, lejos de invertir sus afectos en relaciones a largo plazo, procura sensaciones momentáneas.

La “desregulación de todos los aspectos de la vida” que mencionara Arenas conduce a una liberación dudosa. Ciertamente que los personajes aparecen emancipados de antiguos imperativos que dictaban roles de género, restringían la actividad sexual o promulgaban una lealtad a toda prueba hacia el trabajo, pero no parece servir de mucho la flaca libertad de los pobres en un mundo que les provee escasas oportunidades para alcanzar una autonomía real. Al carecer de una conciencia o compromiso político y sentido de pertenencia a una colectividad, los personajes permanecen aislados e individualistas, impotentes ante las fuerzas económicas tras el presunto azar que los zarandea de un lugar a otro, resignados y huérfanos de cualquier idea que aspire a un cambio. Son el producto de la alienación y deshumanización de la modernidad líquida en que se formaron.

Referencias bibliográficas

- Arenas, Luis.** "Zygmunt Bauman: Paisajes de la modernidad líquida." **Daimon** Revista Internacional de Filosofía, vol. 54, 2011, pp. 111-124. Bauman amor
- Bauman, Zygmunt.** *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.* Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *Modernidad líquida.* Fondo de cultura económica, 2015.
- _____. "On postmodern uses of sex." *Theory,*

Culture & Society, vol.15, no.3-4, 1998, pp.19-33.

Berger, Peter L., Brigitte Berger, and Hansfried Kellner. *The homeless mind: Modernization and consciousness.* Vintage, 1973.

Cancel, Mario R. "El discurso histórico y literario de la postmodernidad". *Enfoques generacionales/Rumbos posmodernos.* Mario Cancel y Carmen Cazorro García de la Quintana, eds. Quality Printers, 2000, pp. 25- 36

Comstock, Lindsay. "A world without scent." **The Atlantic**, 12 sept., 2015,

www.theatlantic.com/health/archive/2015/09/world-without-scent-smell-anosmia/404749/Fisher

Font Acevedo, Francisco. *La Troupe Samsonite.* Folium, 2016.

Palacio Valencia, María Cristina. "Los cambios y transformaciones en la familia: Una paradoja entre lo sólido y lo líquido", *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, vol. 1, enero - diciembre 2009, pp. 46 – 60 revlatinofamilia.ucaldas.edu.co/downloads/Rlef1_3.pdf

Pérez Ortiz, Melanie y Vanessa Vilches. "Literaturas del desastre: entrevista a Francisco Font y Luis Othoniel Rosa." Radio Otra PAREs, 6 de julio de 2018, 12:25, <https://www.80grados.net/literaturas-del-desastre/>

Soudry, Y., et al. "Olfactory system and emotion: common substrates." *European annals of otorhinolaryngology*, vol. 128.1, 2011, pp.18-23.

Notas

¹ Soudry et al concluyen que "The close anatomic relations between the systems deployed for olfaction and for emotion account for the important links found between these two functions. Por su parte, Comsock afirma que "Anosmia sufferers often talk of feeling isolated and cut-off from the world around them and experiencing a 'blunting' of the emotions. Smell loss can affect one's ability to form and maintain close personal relationships and can lead to depression."