



TIEMPOS LÍQUIDOS EN *CENIZA EN LA BOCA*, DE BRENDA NAVARRO

Liquid Times in Eating Ashes, by Brenda Navarro

KRISTINE VANDEN BERGHE
UNIVERSITÉ DE LIÈGE (BÉLGICA)
KRISTINE.VANDENBERGHE@ULIEGE.BE
ORCID : 0000-0002-8903-5642

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1166>
vol. 32 | julio 2025 | 51-62

Recibido: 27/02/2025 | Aceptado: 26/05/2025 | Publicado: 30/07/2025

Resumen

Analizamos la novela *Ceniza en la boca* (2022) de Brenda Navarro enfocando los vínculos íntimos entre los personajes de los hermanos y su madre. Con este propósito, primero exploramos cómo intentan comunicar entre ellos en un mundo donde es difícil amarrar lazos, para luego centrarnos en la representación de los espacios por los que transitan. Nos guiarán de forma especial, aunque no exclusiva, los análisis que hicieron sobre las sociedades posmodernas y sobre los afectos, Sara Ahmed (2014), Zygmunt Bauman (2000) y Marc Augé (1992, 2010). La novela evoca, de hecho, las ideas que estos autores propusieron respectivamente sobre la compasión, los tiempos líquidos y los no lugares.

Palabras clave

Literatura mexicana, Brenda Navarro, migración, afectos, no lugares, tiempos líquidos

Abstract

We study the novel *Ceniza en la boca* (2022) by Brenda Navarro, focusing on the intimate bonds between the three main characters, the siblings and their mother. To this end, we first explore how they try to communicate with each other in a world where it is difficult to forge



bonds, and then we focus on the representation of the spaces through which they transit. We will be guided by the analyses of affects and postmodern societies conducted by Sara Ahmed (2014), Zygmunt Bauman (2000) and Marc Augé (1992, 2010). Indeed, the novel evokes the ideas that these authors proposed respectively on compassion, liquid times and non-places.

Keywords

Mexican Literature, Brenda Navarro, Migration, Affects, Non-Places, Liquid Times

En su libro *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), Tamara Kamenszain se interroga sobre lo que constituye la especificidad de la literatura contemporánea. Entre otros rasgos, subraya la presencia de lo que llama un “post-yo” que sale de sí mismo hacia el mundo:

Nos encontramos, tanto en la poesía como en la narrativa, con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo del formalismo. Y lo que resulta es una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero no ya a la manera centralista y autoritaria de aquel cuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria. (2016: 11)

A *Ceniza en la boca* —novela que Brenda Navarro publicara en 2022 en Sexto Piso (tanto en Ciudad de México como Madrid, las ciudades donde nació y donde vive en la actualidad) sobre el suicidio de un adolescente migrante mexicano en Madrid—, no conviene aplicarle el adverbio “alegremente”, pues cuenta una historia triste sobre la dificultad de establecer vínculos interpersonales en los no lugares que se multiplican en las sociedades actuales.

En cambio, los otros rasgos que Kamenszain considera importantes en la narrativa y la poesía contemporáneas sí los encontramos en la novela. El yo narrador se encuentra en el centro del escenario y es, en realidad, una narradora autodiegética y anónima que, aunque no es la autora, hace pensar en ella. Ambas son migrantes mexicanas en España y algunos de los juicios de valor que emite la voz narradora, o que vehicula la trama, los ha formulado la autora en sus textos de no ficción.¹ Kamenszain también subraya que los actuales narradores en primera persona salen de sí mismos, apertura que *Ceniza en la boca* genera al menos de tres formas. En primer lugar, el relato está repleto de preguntas que formula la narradora en su fuero interno o que se hacen los personajes unos a otros. El texto demuestra así una apertura hacia la duda, con lo cual se evite que domine un tono aseverativo o, menos aún, reivindicativo. Luego, lejos de construir un discurso narcisista, aquel yo se interesa también por lo que hacen y sienten las personas a su alrededor, especialmente su familia. En tercer lugar, vincula de forma sistemática la vida privada y los afectos íntimos de los personajes con las estructuras sociales y los problemas económicos que trascienden el ámbito individual. En efecto, la narradora rememora los últimos años de su vida y reconstruye episodios de su historia familiar, ante todo de su madre y su hermanito Diego, y los sitúa dentro de un contexto social más amplio en el que destacan las dificultades relativas a la migración.

Hasta ahora, son estos últimos contenidos, los sociopolíticos relacionados con el (des)orden mundial global —la migración, el trabajo de cuidados, la herida colonial—, los que han llamado más la atención de los críticos.² En la presente contribución, y sin pretender que los temas privados y públicos se puedan separar,³ queremos sin embargo adoptar un punto de partida alternativo, partiendo de los vínculos entre los tres protagonistas, es decir, los dos hermanos y su madre. La forma delicada en la que Brenda Navarro representa las relaciones humanas y explora las contradicciones internas de los individuos es lo que convierte su texto en una genuina novela, género que se distingue de los demás géneros discursivos por cuanto su eje principal es la evocación de la vida interior (Jouve, 1992: 16) y en

¹ En la introducción que escribió para el libro de fotografías *Las mexicanas* (2024: 9-10), de Pablo Ortiz Monasterio, por ejemplo, Navarro es tan severa con las feministas de las clases sociales más acomodadas que supuestamente se identifican con las indígenas y las africanas en México, como la narradora de la novela (Navarro, 2023: 61).

² El perfil de intelectual comprometida y feminista de Brenda Navarro (que hizo estudios de sociología, economía y género en México y Barcelona) habrá estimulado que sus novelas sean a menudo leídas incluso como documentos ideológicos al servicio de un activismo social, más que como textos literarios. Álvaro Ceballos, en sus reflexiones sobre las modalidades de la lectura, señala que las formas de leer que son exclusivamente referenciales —es decir, aquellas que se centran principalmente en el contenido explícito o literal del texto—, como las que abundan en torno a *Ceniza en la boca*, funcionan sobre todo para revelar la visión del mundo que tienen quienes leen esa obra (2025: 122 y ss.).

³ Es imposible delimitar claramente entre las esferas. Una de las cuestiones importantes en la novela es la del feminicidio o del maltrato que los hombres hacen a sus esposas. La mentalidad patriarcal que comparten muchos mexicanos en la novela se traba estrechamente con la intimidad de las parejas.

la medida en que logra generar un efecto de “profunda intersubjetividad” entre los personajes y los lectores (Felski, 2008: 91). Con el propósito de analizar los modos de ser y de relacionarse de los distintos personajes, primero exploramos cómo intentan comunicar entre ellos en un mundo donde es difícil crear vínculos interpersonales, para, luego, enfocar la representación de los espacios por los que transitan. Nos basaremos, entre otros, en los estudios que hicieron sobre los afectos y las sociedades posmodernas la filósofa Sara Ahmed (2014), el sociólogo Zygmunt Bauman (2000) y el etnólogo Marc Augé (1992, 2010). La novela evoca en efecto las ideas que estos autores propusieron, respectivamente, sobre la compasión, los tiempos líquidos y los no lugares.

Formas de (no) hablarse

Desde el inicio hasta el final del texto, llama la atención la enorme cantidad de *verbi dicendi* y, especialmente, del verbo “decir”. Esto se explica en la medida en que lo que se nos cuenta son menos acciones que escenas de interacción verbal. El relato es un largo soliloquio o un monólogo interior sin narratario explícito en el que la narradora recuerda sus propias palabras, las palabras de los demás personajes y en el que reporta los diálogos que tuvieron entre ellos. Esta profusión de voces hace que se entrecrucen diferentes mundos socio-ideológicos, que se multipliquen las perspectivas incompatibles, también acerca de la migración, con lo cual la novela de Navarro es una buena ilustración de la polifonía social que, como argumentó Bakhtín (1978), caracteriza el género novelístico.

Paradójicamente, los *verbi dicendi* aparecen en escenas en las que la comunicación se cortocircuita. Los personajes se mienten, deciden no explicarse o no logran hacerlo, lo cual implica que dichos verbos aparezcan numerosas veces acompañados de la partícula de negación “no”. Diego no ve por qué explicaría ante su hermana los conflictos que tiene en la escuela: “¡Pero por qué, Diego, por qué! Y él diciendo que yo no entendería. Pero explícame, y él que *no*⁴” (Navarro, 2023: 37). La narradora a su vez ha decidido cortar todo intercambio con su madre: “A ella sí que *no* le hablaba nada, ni le respondía los mensajes por WhatsApp” (51), y después de una riña con su amiga Carlota, concluye: “yo sabía que tenían razón, pero mejor me mordía la lengua porque *no* les iba conceder [sic] que yo entendía. ¿Para qué?” (64). A Marina, la novia de Diego, este la bloqueó en todas sus redes, una señal de que algo iba muy mal con él. “¿Y por qué *no* me lo contaste antes?” le pregunta la narradora a Marina después del suicidio. “No sé, me dijo, discúlpame, no sé por qué *no* lo hice” (149). Y tras la muerte de su amiga Joana, la narradora especula que hubiera podido estar viva: “si todos sabíamos, ¿por qué *no* le dijimos nada?” (186). En otras muchas ocasiones los personajes se bloquean o deciden no hablar y, en vez de mejorar, la situación se degrada, de modo que al final de la novela, se instaura el silencio total, incluso entre la narradora y su tío más cercano: “Con el paso del tiempo, *tampoco* hablé mucho con él. Fue como si, desde aquella vez, toda mi familia se quedara en silencio honrando a sus muertos” (155).

Son diversos los motivos que causan estos atascos en la comunicación. Se relacionan en primer lugar con factores sociales. El racismo impide que los españoles y los hispanoamericanos logren hablarse, y con él se encuentran profundamente imbricadas las tensiones entre clases sociales que a su vez erigen barreras que obstaculizan el intercambio. A la incomunicación contribuyen asimismo factores de orden más individual, relacionados con el carácter de los personajes. La narradora, una chica que busca su identidad y que está desorientada en su nuevo entorno, se cierra ante los demás, y algo parecido pasa con su hermano Diego, que es simultáneamente un mexicano víctima del racismo en Madrid y un adolescente preso de los desequilibrios característicos de su edad. El fracaso de la comunicación entre ellos es total en su último encuentro antes del suicidio de él: “¿Qué? ¿De qué? Eso digo, ¿qué por qué me miras así? Nada. ¿Qué? En serio, ¿qué? Que nada, chingau. Dime. Nada. Dime.

⁴ Todas las cursivas son de la autora del artículo.

¿A eso viniste?, me preguntó. ¿Para eso te saliste de la casa? Pendejo, le dije. Pendeja. Pendejo tú. Pendeja” (Navarro, 2023: 95). La novela ilustra así lo que ha dicho Elaine Scarry en su libro *The Body in Pain*: que el dolor, aparte de ser un trauma físico, a menudo también destruye el lenguaje y acaba por hacer imposible la comunicación (1985: 5).⁵

En relación con su propio personaje y su hermano, la narradora hace hincapié en las barreras que impiden forjar una relación profunda mediante la comunicación al situar esas barreras no solo en el polo de la emisión sino también en el de la recepción del habla. Hacia el final del relato, alude a un problema de sordera, cuando confiesa en ese momento su déficit auditivo, que comenzó cuando su abuela le aventó la cabeza contra una pared (Navarro, 2023: 174).⁶ Con el tiempo, su problema de audición se ha ido agravando hasta el punto de requerir la consulta de un médico, quien finalmente le diagnostica una enfermedad congénita. La trama de la novela sugiere que interpretemos este impedimento físico como una manifestación de una dificultad psicológica, tanto de la protagonista como de su madre, para percibir el dolor ajeno, sobre todo el de Diego. A sus impedimentos para expresarse corresponden por lo tanto otros para escuchar. También el hermano adolescente sufre de sordera, en su caso, intencionada, pues se pone todo el tiempo audífonos para escuchar música. Por una parte, las canciones, casi siempre del grupo Vampire Weekend, le brindan la compañía que tanto necesita. Por otra parte, los audífonos hacen que se cierre ante los otros. De cómo responde a los intentos de su hermana por conectar con él, son significativas las múltiples escenas en las que, en vez de contestar, decide ponérselos: “cada vez ponía más alta la música para no escuchar” (37).

Cuando falta la capacidad o la voluntad de escuchar al otro o de hablar con él, los dos hermanos recurren a modos no verbales para comunicar y, especialmente, a la risa. A pesar de que la historia es trágica, abundan las escenas donde reír juntos forja complicidad e ilustra la connivencia que, a pesar de todo, sigue habiendo entre ellos. La madre lo percibe: “Tu risa y la de tu hermana. Siempre risas, ¿verdad, mijo?, le decía mi mamá a Diego cuando llegábamos a cenar juntos” (Navarro, 2023: 29). La risa es lo que queda cuando la conversación ha llegado a ser imposible entre la narradora y Diego — “adolescentes sin saber hablar” (51)—, y ayuda a hacer la vida llevadera:

Nos reíamos de la abuela, pero también de todo lo que nos ocurriera, escarbamos mucho en los recuerdos, como si los dos supiéramos que teníamos que aprovechar mucho el tiempo para reír, porque solos, es decir, el uno sin el otro, éramos más bien callados, sin ganas de hacer chistes, sin ganas de ser nosotros, los que nos reíamos a lo pendejo nada más de estar juntos. (94)

Los chistes, los memes, los emojis y la risa se convierten en la expresión de las cohibiciones y las asfixias internas de los dos chicos; es su forma juguetona para establecer un vínculo afectivo. La forma en la que aparece la risa en la novela evoca las ideas que al respecto presentara Gilles Lipovetsky sobre la sociedad contemporánea. En la “era del vacío”, dice el sociólogo, domina el humor “*teen-ager*”, sin pretensión, que evacúa el humor político satírico y caricaturesco de las sociedades fundadas en valores reconocidos (1983: 157).

De esta comunicación está excluida la figura materna. A veces se ríe con su hija, sin embargo, sobre todo se ríe de ella: “mi madre siempre riéndose de mí” (Navarro, 2023: 50) y reacciona con severidad cuando esta se echa a llorar: “No, no pongas esa cara, porque justo esa cara es la que no quiero que pongas. ¿De todo tienes que llorar?” (16). Su personaje es frío o fuerte, una evaluación que

⁵ Aparte de que deciden no hablar, arrestar la comunicación, o de que gritan para dar rienda suelta a su frustración y enojo, los personajes principales optan no pocas veces por mentir. La narradora miente ante su pareja Tom-Tomás y otra gente pretendiendo que es estudiante (Navarro, 2023: 59, 63, 66, 75) y Tom le dice mentiras acerca de su supuesto veganismo (75); las activistas universitarias feministas mienten ante las migrantes cuando les prometen un lugar prominente en su lucha; Diego miente ante su madre al decir que la ve una y otra vez en el cielo (27). Y la madre mintió a sus hijos cuando prometió que les iba a venir a buscar para reunirlos con ella (40).

⁶ Se trata de uno de los episodios marcados de mucha violencia al que, otra vez, sigue un silencio total: “Mi abuela y yo nunca hablamos de esto. Hicimos como si no hubiera pasado” (Navarro, 2023: 174).

puede variar según la perspectiva, las experiencias y los criterios que tenga cada lector. Algunos pensarán que es una mujer fría porque abandona a sus hijos cuando aún son pequeños sin que tenga necesidad de emigrar por motivos sociales o económicos, pues el relato más bien sugiere que se instala en Madrid con ganas de independizarse de su familia. Es parsimoniosa en mostrar su amor hacia sus hijos: “nunca se dejaba abrazar y no abrazaba” (23) y se olvida de su promesa de visitarlos en México (39). Cuando la consideramos en estos términos, su rasgo central es su egocentrismo, lo que la convierte en un buen ejemplo de una figura que Gilles Lipovetsky ha llamado el Narciso contemporáneo. Este, dice Lipovetsky, tiene relaciones con otras personas sin que haya en ellas una conexión profunda. Narciso tampoco se siente vulnerable y desarrolla su independencia en materia de afectos, lo cual se ve, por ejemplo, en su deseo de vivir solo (1983: 85).⁷

En cambio, también se puede ver en el personaje materno un ejemplo de mujer fuerte. Refiriéndose a Elizabeth V. Spelman, Sara Ahmed ha subrayado que la compasión, como otras formas del cuidado, puede reforzar los modelos de la subordinación económica y política que son responsables del sufrimiento (2014: 22). Por su parte, en el estudio que dedicara a analizar el llanto, Tom Lutz ha recordado que, en la medida en que las lágrimas se perciben como una forma de debilidad, pueden verse como cómplices de la opresión (1999: 180). Basándonos en tales consideraciones, podemos interpretar la reticencia que demuestra la madre a la hora de expresar sus emociones (o de aceptar que las exprese su hija) no como una ausencia de ellas, sino como una señal de que se resiste a ser considerada como una víctima, tanto de los hombres o del patriarcado (la abuela de la narradora piensa que esta es el fruto de una violación, algo que la madre nunca ha querido ni confirmar ni desmentir), como de las desigualdades sociales (en la migración). Puede que intuya que si se presentara como víctima o si se compadeciera de sus hijos como si ellos lo fueran, se volvería cómplice del sistema y generaría efectos no deseados de normatividad. Desde la perspectiva de Spelman, Ahmed y Lutz se pensaría que la madre no quiere entrar en el mercado que existe para el sufrimiento, un mercado en el que la victimización es transformada en mercancía, incluso en mercancía para el psicoanálisis. Cuando su hija le insiste en que le diga quién es su padre, no responde: “decía que no quería que usara su pasado para colgarle muertitos psicoanalíticos” (Navarro, 2023: 181). Sea como fuese, la madre tiene un carácter ambiguo, y ofrece una buena ilustración de cuán compleja es la vida interior de los personajes representados en la novela.

Tomados juntos, los hermanos y su madre integran dos “comunidades emocionales”, un término acuñado por Barbara Rosenwein para referirse a grupos cuyos modos de sentir y de expresar sus emociones son distintos: mientras que los hijos se expresan mediante la risa o el llanto, la madre integra lo que Rosenwein ha llamado una comunidad emocional seca (2016: 187). Si entre las dos comunidades la comunicación se complica, tampoco se vinculan fácilmente los dos hermanos entre sí. Como hemos dicho, esta dificultad de comunicarse se explica por una variedad de causas —sociales y relacionadas con su carácter—, pero tiene una sola consecuencia importante: la soledad. La realidad que se muestra en la novela es atomizada, muchos de los intentos por construir vínculos afectivos fracasan, de manera que *Ceniza en la boca* da una forma novelesca a algunos de los rasgos principales de los tiempos que el sociólogo anglo-polaco Zygmunt Bauman (2000) ha calificado de líquidos en varios libros suyos, es decir, tiempos que están marcados por la desarticulación y la fragmentación. La vida afectiva genera inseguridad y ansiedad, las relaciones humanas son frágiles, las personas anhelan autonomía, pero lo que les toca es soledad. De algunas de estas características también están imbuidos los espacios por los que transitan los personajes.

⁷ El cuidado que brinda a sus hijos se limita en gran medida a una ayuda financiera, mientras el cuidado emocional lo delega en su amiga cubana Jimena, especie de madre adoptiva de sus dos hijos y que hace las veces de intermediaria.

No lugares

Desde el título de la novela —en la boca— se resalta la importancia que reviste en ella la imaginación espacial. La narradora recuerda diferentes espacios de uso público en Madrid, Barcelona y México, y que tienen los principales rasgos de los “no lugares”, expresión usada por el etnólogo francés Marc Augé (1992, 2010) para referirse a los espacios de los que el individuo no se apropia y con los que, más bien, establece una relación de consumo: son espacios funcionales y transitorios (como aeropuertos y supermercados) donde las personas se cruzan sin construir vínculos duraderos. Contrastan con los que Augé llamó “lugares antropológicos”, que se caracterizan por manifestar indicios significativos de lazos sociales e historias colectivas.

En los espacios más abiertos y de uso público en la novela, los personajes tienen contactos fallidos debido a actitudes racistas o al hecho de que no comparten referencias sociales. Una escena en la puerta del edificio en el que vive la familia es significativa al respecto. Allí Diego es molestado por unos chicos sin que los otros inquilinos intervengan para ayudarlo (Navarro, 2023: 148). Pese a ser vecinos en el edificio, hacen como si no lo conocieran, de manera que la calle es representada como un no lugar donde el individuo se hunde en el anonimato. Diego también sufre de reacciones racistas en la escuela donde unos compañeros le roban un libro de texto (35), y a su hermana, le gritan “panchita” en la calle (33). Los cuerpos de los hermanos son reducidos a figuras oscuras que producen miedo y reprobación, a partir de lo cual se ilustra lo que afirmara Sara Ahmed sobre el extranjero. Por ser físicamente diferente, dice la filósofa, su cuerpo es repudiado: “*some bodies are recognised as strangers, as bodies out of place. To recognise somebody as a stranger is an affective judgement: a stranger is the one who seems suspicious; the one who lurks*” (2014: 211). En *Ceniza en la boca* los lugares públicos se transforman en no lugares, al menos para los “fuera de lugar” (*out of place*). Esto ilustra que el concepto de “no lugar”, lejos de poder vincularse siempre a lugares empíricos, depende esencialmente de la subjetividad inherente en la percepción y la experiencia que se tiene sobre los espacios, algo que han destacado numerosos estudiosos (véanse, por ejemplo, Lazzari, 2012; Lussault, 2017) en un diálogo crítico con Augé.

Se podría esperar de los espacios privados que tuvieran connotaciones más amables; que, al pasar el umbral de la puerta, se encontraran en ellos amparo y otros valores relacionados con el hogar. Gaston Bachelard, en un clásico estudio fenomenológico que dedicara a los espacios en la literatura (1957), demostró que los espacios privados, a menudo descritos con lujo de detalles en los textos literarios, son los diagramas de la psicología de los personajes. Argumenta igualmente que en la imaginación literaria la casa familiar suele estar cargada de bienestar emocional. También en *Ceniza en la boca* se crea una correspondencia entre la forma de ser y de vivir de los miembros de la familia y los espacios que habitan. Pero es significativo que casi no tengamos ninguna información sobre sus interiores. Sobre el cuarto de Diego, por ejemplo, la narradora casi solo dice que es “oscuro y pequeño” (Navarro, 2023: 36). Si no sabemos cómo organizan sus casas para convertirlos en su rincón en el mundo, es porque no lo son. En los pisos y los cuartos donde vemos a los personajes migrantes, dominan dos rasgos que Marc Augé destacó en los no lugares: emblemáticos de un mundo inauténtico y duro, por una parte, son propicios a que la gente pase por ellos sin estabilizarse; y, por otra parte, estimulan las transacciones financieras.

El piso donde la narradora pasa una breve temporada con su pareja Tom-Tomás es un buen ejemplo de esto. El vínculo que existe entre los dos es característico de la modernidad líquida, tal como la entiende Bauman. Se basa en mentiras sobre lo que son (una supuesta estudiante y un supuesto vegano) y en la necesidad de tener sexo sin promesa alguna de un compromiso duradero (Navarro, 2023: 63): “‘Solid’ modernity was an era of mutual engagement. ‘Fluid’ modernity is the epoch of disengagement, facile escape and hopeless chase” (Bauman, 2000: 120). Su decisión de vivir juntos asimismo tiene un aspecto financiero. La narradora debe pagarle a Tom-Tomás los días que vive con él “para el té, para el pan, para el zumo” (Navarro, 2023: 61), un arreglo que genera tensiones sobre quién paga qué gastos (73). También las casas de

las migrantes son objetos de negocios entre personas que las alquilan, subalquilan y comparten los gastos que supone habitarlas. Así la boliviana Martina montó un sistema en el que “alquilaba casas para después realquilarlas a varias personas más” (55). Las casas funcionan según criterios económicos y en una dinámica de relaciones personales pasajeras debido a un contexto social de escasez.

Esta dinámica se vincula con el hecho de que las migrantes se mueven constantemente entre su propia casa, los hoteles donde limpian y las casas ajenas donde pasan la mayor parte de su tiempo y donde se dedican a cuidar a ancianas o niños.⁸ Sin embargo, esa labor de cuidado no es considerada ni por los catalanes ni por las hispanoamericanas como una ocasión para proveer a estos lugares de un significado personal. En la primera casa donde la narradora trabaja de interna, la hija de la señora a la que debe cuidar le dice: “Mantén todo en orden, como si no estuvieras aquí” (Navarro, 2023: 48). Mientras las personas que se consideran a sí mismas “del lugar” dejan que las migrantes entren en sus casas a condición de que se invisibilicen, estas cuidan a los catalanes para ganar dinero y es significativo al respecto que la narradora los llame “clientes” (27). Las casas propias y las ajenas se convierten en no lugares, de pasaje, debido a que las migrantes, por motivos económicos, se mudan sin arraigarse, y porque van de un cliente a otro, siempre de prisa, por similares motivos de sobrevivencia. Tampoco las casas donde pasan la jornada laboral —y no pocas veces la noche— tienen pues los valores que Bachelard asocia con la casa-hogar o que Augé encuentra en los verdaderos lugares, imbuidos de relaciones humanas profundas.

En este sentido, la novela interviene en la configuración imaginaria de los espacios asociados a la migración. Distintos especialistas en migraciones han criticado a Augé porque les parece que establece un vínculo demasiado rápido entre movimiento o migración y no lugar, alegando que, al contrario, el proceso migratorio posibilita la creación de verdaderos lugares antropológicos, de convivencia y solidaridad (Korstanje, 2003; Fevry, 2014). Por su parte, la novela de Brenda Navarro implica otro desplazamiento conceptual, al sugerir cómo el mismo fenómeno migratorio puede llegar a transformar un espacio tradicionalmente percibido como un lugar o un hogar de intimidad (la casa, el piso, según la fenomenología de Bachelard), en un no lugar desprovisto de vínculos humanos profundos, de memoria y de afectos. En *Ceniza en la boca* la migración funciona así a la manera de otras experiencias que Augé ha aducido (la televisión, la computadora) para ilustrar lo que calificó de “extensión sin precedentes” de los no lugares (2010: 172).

Sin embargo, en la novela hay dos casas que son representadas como verdaderos lugares antropológicos. La primera es el piso de la señora Laura. Todo distingue a esta de la narradora: la última es joven mientras que la primera se acerca al final de su vida, esta es mexicana y esa catalana, y su relación es asimétrica, la una siendo empleada de la otra. A pesar de esas diferencias de edad, origen y estatuto social, logran construir una relación basada en el cariño: “Laura se volvió mi amiga o algo parecido” (Navarro, 2023: 81). La anciana llena el vacío dejado por la madre biológica de la narradora e intenta animarla para que no se hunda en la desidia. La narradora responde a este cuidado afectivo esforzándose para que los últimos meses de vida de Laura sean dignos. Después de que hubiera venido de repente el final, se culpa a sí misma por haber llamado a la ambulancia: provocó que la anciana muriera en el hospital, un no lugar anónimo, en vez de fallecer en el espacio lleno de historicidad de su propia casa: “Me sentí una mierda. Laura pudo morir en su casa, en paz, y sin embargo, yo la mandé a un estúpido hospital” (87). Al final, la narradora debe vaciar la casa de las pertenencias de la fallecida, con lo cual desaparece el primer hogar de la novela.

El segundo lugar “verdadero”, imbuido de afectos, es la casa de los abuelos en la Ciudad de México. Aunque no todo en ella sea positivo y pacífico (Navarro, 2023: 66, 108), los dos hijos la perciben como su verdadero rincón en el mundo. Tal percepción la generan más que nada la presencia de los abuelos que los cuidan (66, 114) y la comida, que tiene un sabor a comunidad (33, 40, 114). La narradora

⁸ Véase a Romero Polo (2024) para un análisis enfocado en la cuestión del cuidado en la novela.

la extraña mucho, especialmente “mi abuela haciéndome de comer” (67). Es la comida la que convierte a México en un hogar y que produce *saudade* (108), también en Diego, quien ha perdido el anclaje de los sabores y los olores al instalarse en España. El chico no deja de añorar su hogar mexicano, que concibe tanto en términos de familia como de nación. Pero al final de la novela, también este lugar pierde sus connotaciones positivas. La unidad habitacional donde se encuentra la casa de los abuelos se ha transformado en el escenario de un ajuste de cuentas entre narcos y la familia se ve obligada a huir a la casa de un pariente, más grande e impresionante pero carente de afectos, por lo cual la narradora no se siente bien allí: “Me sentí ajena a todo. No había nada que me hiciera sentir que quería quedarme” (150).⁹ El episodio sugiere que, con las formas de violencia más recientes en México, han desaparecido los últimos espacios que, antes, eran lugares antropológicos en el país. Obligan a la gente a desplazarse, les roban los vínculos con su historia personal y no es sorprendente que esta pérdida de las raíces resulte (una vez más) en la muerte. Poco después de mudarse fallece el abuelo y rápidamente le sigue la abuela.¹⁰

De esta manera, a la historia la afecta una clara degradación: aparte de que termina, como hemos visto antes, con el silencio en la familia, finaliza con la desaparición de los últimos hogares. Echar raíces y vivir una vida plena en un lugar/hogar ya no es una opción en el mundo representado por Brenda Navarro. Y de nuevo, ante esta realidad, la novela presenta dos actitudes, la primera encarnada en los dos hijos y la otra en su madre. Corresponden con las dos posibilidades de elección que, según Zygmunt Bauman, ofrece la modernidad líquida. Las personas, dice, podemos llevar una vida arraigada u otra más líquida, alejada de la idea de raíces: “The choice is not between different referents of belonging, but between belonging and rootlessness, home and homelessness, being and nothingness” (2000: 173). Para Bauman, la preferencia de algunos va hacia la ruta y, al revés, otros prefieren arraigarse. En *Ceniza en la boca* la madre de la familia aprecia el movimiento y disfruta de la falta de pertenencia que, para ella, significa libertad e independencia. Al contrario, sus hijos, y sobre todo Diego, tienen una necesidad de solidez. La búsqueda de identidad propia de su edad supone que quiere dar forma a lo que no la tiene y arraigarse en un hogar.

El hecho de que la narradora presente a su hermano como impotente ante las decisiones tomadas por su madre, que prefiere irse, y que la historia termine con su suicidio y con la muerte de los dos abuelos demuestra que *Ceniza en la boca* no celebra de forma indiscriminada el movimiento. Al contrario, el texto opone resistencia ante la idea de que migrar es siempre superior a quedarse en un lugar, ante cierto imperativo que manda preferir la ruta sobre las raíces. Ilustra lo que dijera Doreen Massey en su libro *For Space*: que son sobre todo las feministas las que advierten contra determinadas tendencias acriticas de alabar los *routes* y denigrar la estabilidad de los *roots* (2015: 101). Como feminista, Brenda Navarro invita a reflexionar acerca de esta tendencia y se manifiesta como una escritora que resiste, desde la migración, contra las aclamaciones sobreexcitadas del movimiento.

Descansar en el texto

Al final de la historia el proceso de descomposición parece haber llegado a su término. La comunicación, difícil desde el inicio, da lugar al silencio y la narradora renuncia a la idea de que el mundo podría ser una totalidad provista de sentido. Celebra entonces su sordera porque acabará produciendo aislamiento: “Nada de hostiazos, ni de zapes, sólo silencio, como el silencio que se apodera de mi oído derecho y, como dice el otorrinolaringólogo, también se apoderará tarde o temprano del izquierdo.

⁹ Hace pensar en lo que recordó Bachelard sobre la casa imponente que carece de centro: “Comme le dit Baudelaire: dans un palais, ‘il n’y a pas de coin pour l’intimité’” (1957: 44).

¹⁰ La propia autora se comprometió con las víctimas de la violencia en México, un compromiso que se refleja, por ejemplo, en su iniciativa de publicar testimonios de familiares de personas desaparecidas (véase *No hay lugar en este país*, 2021).

Silencio” (Navarro, 2023: 183). La misma degeneración afecta a los espacios. Los pocos lugares antropológicos que encontramos durante el curso de la historia han dejado de serlo y quienes los habitaban han muerto. Sin embargo, en tal panorama sombrío irrumpe un destello de esperanza, cierta luminosidad bajo la forma del propio texto que hemos leído. Deshace el silencio que se instaló en la trama y se transforma en un nuevo hogar de arraigo, tanto para la narradora y su hermano como para el lector.

El título de la novela se refiere a lo que hace la narradora con las cenizas de su hermano, que come poco a poco, de forma furtiva. El gesto da cuenta de un momento clave en su luto, de una etapa en la que se debate entre compartir el destino de Diego, la persona perdida (ceniza), y la tendencia contraria a optar por la vida (alimentarse). Aunque le sigue siendo difícil expresarse (tiene la boca llena), toma la palabra para tal vez, con ella, iniciar el trabajo de duelo en vista de un proceso de catarsis. Eugenia Díaz Facio Lince realza el carácter ritual que tiene la escritura en esas circunstancias y su significado tanto para los muertos como para quienes sobreviven: “al introducir la muerte en el discurso, desempeña la función de una ceremonia de entierro en la que se les otorga un lugar en el pasado a los muertos, mientras abre y ordena el espacio del presente para los vivos” (2019: 21).¹¹ El texto que leemos se convierte así en una memoria sobre lazos fracturados y espacios perdidos, pero también en un lugar que es capaz de contribuir a la reparación mental y afectiva de la narradora.

En cuanto a Diego, ni siquiera después de su muerte escapa del movimiento, ya que su hermana lleva sus cenizas a México, donde dispersará una parte de ellas. Al mismo tiempo, sin embargo, y en un acto contrario, mediante la acción de ingerir el resto de su ceniza, esta hermana convierte su propio cuerpo en una tumba, con lo cual le da simultáneamente a Diego el arraigo y la estabilidad que este buscaba. Al hablar de su hermano, incluso le creó una segunda tumba, bajo la forma del libro que el lector ha leído. Tal y como lo es para ella, el relato es por lo tanto un lugar de descanso para Diego y acaba por transformarse en el hogar que los dos hermanos tanto anhelaban, aunque sea *post mortem*. El texto deja de ser un documento para convertirse en un “monumento”, palabra cuya etimología latina, como recuerda Augé, es “la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración” (2008: 65). El etnólogo clasifica el monumento entre los lugares verdaderos precisamente por esto, porque no es avasallado por contingencias temporales. El relato/tumba es también una manera alternativa de reparar el defecto de transmisión generacional debido al silencio y a la incomunicación. La narradora asegura la continuidad entre los parientes al compartir su historia familiar, y construye de este modo una casa alternativa. Es, además, un hogar levantado con mucha delicadeza y con una gran preocupación estética.¹²

La tumba-texto que la narradora construyó para guardar la memoria de su hermano se singulariza en efecto por su belleza formal, lo cual nos devuelve a la cuestión del cuidado. Este asunto, fundamental en el texto por el trabajo principal de las migrantes, también constituye el centro de las preocupaciones finales de la narradora. Se pregunta entonces si hizo realmente todo lo posible por cuidar a su hermano y evitar que se suicidara. Es como si, por medio de la gran atención que dedica a la construcción formal del texto, mediante lo que Jorge Locane (2024) llamara una “estética del cuidado”, hubiera querido compensar las posibles deficiencias en las que incurrió en materia de ética del cuidado. De esta forma, su relato se convierte no solo en un lugar de descanso para los personajes, sino también

¹¹ La narradora imagina una y otra vez ante sus ojos y en sus oídos el ruido generado por la caída del cuerpo de Diego. Evoca la necesidad de repetir el acontecimiento, necesidad que subraya Roger Luckhurst en los relatos del duelo: “The compulsion to repeat, to dream or relive or relate the traumatic event over and over, is an attempt to bind this energy, to assimilate it, and return the psyche to a state of quiescence once more” (2008: 83).

¹² La calidad literaria de la novela merece que haya mayor interés por sus aspectos formales. Aunque no es el propósito del presente trabajo hacer un análisis estilístico del texto, podemos señalar que la atención hacia la forma se nota desde el heptasílabo del título, verso basado en una metáfora que expresa la impotencia que invade a la narradora a la hora de hablar. En el mismo cuerpo del texto, el cuidado se percibe en la gran cantidad de recursos narrativos sofisticados y en abundantes figuras de estilo, entre ellas las anáforas, las onomatopeyas, las analepsis y las prolepsis. Destaquemos asimismo la creación de un efecto de oralidad gracias al discurso indirecto libre, así como al registro altamente idiosincrático, de lengua desenfadado y a menudo violento usado por los dos hermanos.

en un espacio de reposo estético para los lectores, incluso o especialmente para aquellos que se han aproximado a él con sentimientos de zozobra y compasión.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2014), *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil.
- AUGÉ, Marc (2008), *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Margarita Mizraji (trad.). Barcelona, Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2010), “Retour sur les ‘non-lieux’. Les transformations du paysage urbain”, en *Communications*, vol. 2, n.º 87, pp. 171-178. DOI: <<https://doi.org/10.3917/commu.087.0171>>.
- BACHELARD, Gaston (1957), *La poétique de l'espace*. París, Les Presses Universitaires de France.
- BAKHTINE, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*. Daria Olivier (trad.). París, Gallimard.
- BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity.
- CEBALLOS, Álvaro (2025), *La lectura salvaje. Qué hacemos con la literatura y qué hace ella con nosotros*. Madrid, Alianza editorial.
- DÍAZ FACIO LINCE, Victoria Eugenia (2019), *La escritura del duelo*. Bogotá/Medellín, Universidad de los Andes/Universidad EAFIT.
- FELSKI, Rita (2018), *Uses of Literature*. Oxford/Malden, Blackwell.
- FEVRY, Sébastien (2014), “Immigration and Memory in Popular Contemporary French Cinema. The Film as ‘lieu d’entre-mémoire’” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, n.º 1, pp. 239-263. DOI: <<https://doi.org/10.1344/regac2014.1.13>>.
- JOUBE, Vincent (1992), *L'effet-personnage dans le roman*. París, Presses Universitaires de France.
- KAMENSZAIN, Tamara (2016), *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- KORSTANJE, Maxi (2006), “El viaje: una crítica al concepto de ‘no lugares’”, en *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, vol. 1, n.º 10, pp. 211–238. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n10.303>>.
- LAZZARI, Marco (2012), “The role of social networking services to shape the double virtual citizenship of young immigrants in Italy”, en Bradley, Gunilla, Whitehouse, Diane, Lin Angela (eds.), *Proceedings of the LADIS International Conference on ICT, Society and Human Beings 2012*. Lisbon, International Association for Development of the information society, pp. 11-18.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. París, Gallimard/Les essais.
- LOCANE, Jorge (2024), “(Est)ética del cuidado. Sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert”, en Del Valle Lattanzio, Camilo (ed.), *Las impertinencias de Fernando Vallejo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 105-118.
- LUCKHURST, Roger (2008), *The Trauma Question*. New York, Routledge.
- LUSSAULT, Michel (2017), *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris, Le Seuil.
- LUTZ, Tom (1999), *Crying. The Natural and Cultural History of Tears*. New York/London, W. W. Norton & Company.
- MASSEY, Doreen (2015), *For Space*. Los Angeles, Sage.
- NAVARRO, Brenda (2023), *Ceniza en la boca*. México/Madrid, Sexto Piso.
- NAVARRO, Brenda (2024), “Introducción”, en Ortiz Monasterio, Pablo, *Las mexicanas*. Barcelona, RM Verlag, pp. 7-11.

ROMERO POLO, Paula (2024), “Poner nombre a la violencia: cuidados, poder y resistencia en *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro”, en *Diablotexto Digital*, vol. 16, pp. 171-192. DOI: <<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29071>>.

ROSENWEIN, Barbara (2016), *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*. Cambridge, Cambridge University Press.

SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford University Press.