AISTHESIS N° 77 (2025): 469-476 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.77.22

Poéticas del cuerpo y la intimidad

Entrevista de Paula Romero Polo, Teresa Moreno Olmeda y María del Buey Cañas a Aida González Rossi

Aida González Rossi (Tenerife, 1995) es periodista y escritora. Ha publicado los poemarios *Deseo y la tierra* (2018), *Pueblo yo* (2020) y *Escribir?* (2022), y ha participado en antologías como *Liberoamericanas: 140 poetas contemporáneas* (2018) y *Flores y ruina* (2024). Además, es columnista en *El Día* y *La Provincia*. En esta entrevista hablaremos sobre su primera novela, *Leche condensada*, que se publicó en Caballo de Troya en 2023. Esta obra narra en primera persona la vida de Aída, una preadolescente canaria de doce años. A través de la descripción de la cotidianeidad de la protagonista, la novela explora las complejidades de una época vital concreta, el limbo indefinido y confuso entre la niñez y la primera adolescencia. Habla de la evolución de las relaciones de amistad, de los cambios en la relación con la familia, con el cuerpo y con la sexualidad. En el marco del monográfico presentado en este número de *Aisthesis*, es especialmente pertinente la voluntad de la autora de invocar lo corporal en la escritura, así como traer lo íntimo al texto. Aprovecharemos este espacio para hablar con Aida sobre la relación entre el cuerpo y la escritura, sobre la posibilidad de utilizar la literatura para compartir la intimidad, pero también sobre autoficción, la hipotética existencia de una escritura *millennial*, y el vínculo que existe entre el universo digital y el literario.

ENTREVISTADORAS: Aída, la narradora de *Leche condensada*, se dedica durante gran parte de la novela a nombrar cosas que, para ella, todavía no tienen nombre o le resultan difíciles de identificar. De este modo, el lenguaje poético parece servirle para describir experiencias y sensaciones para las que no tiene palabras. Por un lado, el deseo hacia su amiga Yaiza nunca se enuncia nunca como tal, de manera explícita. Por otro lado, en ningún momento utiliza la palabra «abuso», aunque el abuso sexual por parte de su primo Moco es uno de los temas principales de la novela. De algún modo, esta búsqueda continua de una palabra nueva y esclarecedora se hace posible por la perspectiva infantil. ¿Consideras que hay algo especialmente poético o literario en la perspectiva de la infancia? ¿Qué te llevó a crear un personaje que se encuentra en este momento vital? ¿Tiene que ver con esta voluntad de «buscar palabras nuevas para estas experiencias», o hay otras razones?

AIDA GONZÁLEZ ROSSI: Sí, totalmente. Creo que la infancia y la adolescencia son espacios poéticos. Tener menos palabras para explicar las cosas implica combinar las que tenemos, ensuciarlas, cambiarles el significado, tener que inventar otras, y eso me resulta fascinante, igual que, a esa edad, me resultaba fascinante pensar con esa libertad dada por la limitación. No digo que esa limitación sea mejor, solo digo que, de cara al lenguaje, da muchísimo juego. De hecho, pienso que cuando escribimos un poema intentamos casi siempre imponernos justo esa limitación: no explicar las cosas con las palabras que ahora sabemos que les son dadas, sino hacerlo con otras que están intentando cumplir esa función. Creo que es muy guay intentar mirar el mundo con ojos de niña, con ojos adolescentes, y no sé si es muy distinto a hacerlo con ojos poéticos. Por eso escogí, en parte, la edad de la protagonista de la novela, pero también porque me interesaba muchísimo contar su historia, una historia con un abusador también niño (no hablar de abusos en ciertos escenarios nos desprotege de ellos, al final), con una protagonista niña que empieza a dejar de ser niña y pasa por las cosas que siempre nos suceden a esa edad: las que no son en absoluto adecuadas para esa edad. Me interesaron muchas cosas de Aída como protagonista: también esa cosa de aferrarse al juego y descubrir que el juego nunca es solo un juego, el primer amor queer, la amistad como refugio, aunque no se hable realmente de los problemas, la ceguera ante la situación familiar, la candidez frente a la oscuridad de la vida…

E.: Precisamente, en los últimos años, se han publicado otras novelas sobre la infancia que, temática y estilísticamente, se aproximan mucho a *Leche condensada*. Pensamos, por ejemplo, en *Panza de burro*, *Las niñas prodigio* o *Vozdevieja*. ¿Crees que estas narrativas que exploran la infancia podrían configurar una suerte de tendencia literaria emergente, formada por voces afines? Si no es así, ¿hay otros nombres dentro del panorama de la literatura contemporánea con los que sientas una mayor afinidad?

A. G. R.: Mmm, creo que sí, pero más bien creo que tiene que ver con una especie de costumbrismo *millennial*. Creo que estamos intentando comprender muchas cosas que tienen que ver con el inicio de la vida *online* a escondidas (cuando aún no se entendían los riesgos de esta) y con muchas cosas de ese contexto específico (en *Panza de burro*, y también en *Leche condensada*, aunque de forma mucho más sutil, la hiperturistificación del sur de Tenerife, por ejemplo). Ahora también me siento muy afín a novelas como *Han cantado bingo* de Lana Corujo y *Vallesordo* de Jonathan Arribas, incluso *Facendera* de Óscar García Sierra, aunque no hable de esas edades. Creo que para mí lo guay de la tendencia de irnos a narrar de este modo la infancia y la adolescencia tiene mucho que ver con la dignificación de cuestiones que supuestamente no son literarias. Con mirar espacios que es difícil, a veces, atreverse a mirar en la escritura.

E.: Consideramos que en la novela la infancia no sirve solo para buscar esos «nuevos nombres» para las cosas, sino que sirve para explorar con mayor libertad la experiencia de habitar un cuerpo, que es uno de los ejes de interés de la novela. Aquí encontramos una suerte de contradicción: por un lado, la infancia parece hacer esa exploración más

fácil, porque cuando somos niñas todavía no se han establecido claramente ciertos tabúes sobre el cuerpo que aparecerán más tarde. Pero, a la vez, la novela explora la primera adolescencia, donde el cuerpo y el cambio corporal están continuamente presentes, pero es también una continua fuente de vergüenza. Sin embargo, Aída no parece capaz de dejar de prestar atención y narrar su cuerpo: ¿qué papel juega la vergüenza en el relato? ¿Crees que contribuye a generar esa tensión entre lo que puede decirse y lo que no? Por otro lado, ¿cómo condiciona a la representación de la corporalidad el hecho de que la protagonista sea una niña gorda? Este hecho también parece contradictorio: por un lado, el cuerpo gordo se supone «vergonzante», pero, a la vez, parece que esa gordura «obliga» a Aída a aceptar y prestar más atención a su condición corporal.

A. G. R.: Aída empieza a ser consciente de que su cuerpo supone un problema para el entorno, pero, a la vez, no ha abandonado todavía la fascinación infantil por su propio cuerpo. Es como si Moco y Yaiza, en este sentido, reflejaran las dos partes de Aída: Moco, el odio por un cuerpo que se está aprendiendo a odiar, el rechazo de su propio crecimiento y la traición que eso supone para su propia memoria. Yaiza, la candidez y la inocencia de simplemente tener un cuerpo y estar en el mundo con él y disfrutarlo en su concreción. Aída está empezando a abandonar la «perspectiva Yaiza» y adquirir la «perspectiva Moco», pero su relación con Yaiza (su espacio queer, en realidad, aunque en la novela se nombre como un espacio «niño» simplemente) la mantiene en lo luminoso. Con Yaiza, Aída no siente vergüenza. Con les demás, muchísima. Es consciente de que sufre violencias por ser gorda, pero las naturaliza, como cuando sucede la agresión de los gemelos en el primer capítulo. Al final, por estar entre esos dos polos superopuestos, Aída siente una confusión tremenda todo el tiempo. Y supongo que eso es lo que sucede, que cuando se nos inyecta la gordofobia luego nos pasamos la vida actuando por confusión, sin saber muy bien por qué hacemos lo que hacemos y por qué detestamos lo que detestamos, y negándonos la relación privada que, de algún modo, sí que tenemos muchas veces con nuestros cuerpos. Además, Aída es un poco guarrita, le encanta todo lo corporal, y confío en que, si fuera una persona real y fuera a crecer, eso podría salvarla un poco de ciertas violencias estéticas.

E.: En esta misma línea, en esta novela el lenguaje escrito convoca de manera muy material la corporalidad y la identidad de les personajes a través de la grafía de sus formas de hablar y de autopercibirse, algo que se completa con la riqueza descriptiva de la relación con su propio cuerpo y con les demás. ¿Es este un camino que te gustaría seguir explorando con la escritura? ¿Qué crees que ocurre cuándo trabajas desde la escritura este tipo de experiencias y autopercepciones?

A. G. R.: Sí, cien por ciento. Me interesa muchísimo la descomposición de la escritura en favor de la textura, los sabores, los olores, las sensaciones, las identidades. No creo que pueda escribir de otra manera, porque cuando escribo soy muy caprichosa y me dejo ir por cualquier camino que me divierta un poco. Al final, creo que también hago esto porque uso mi lenguaje propio, mi dialecto y mi idiolecto, como material

poético, y lo poético no es lo que se dice, sino cómo se siente lo que se dice. Creo que no escribir así sería renunciar a lo que me interesa de la literatura: conversaciones entre cuerpos que pueden jugar.

E.: La protagonista de *Leche condensada* mantiene una relación especial con la posibilidad de aparecer ante sus amigas de una manera distinta a través de lo digital, como si la disolución de su cuerpo real le permitiera desarrollar otras identidades que no siempre reman a su favor. Esto ocurre con la relación entre Fran y Yaiza, ¿de dónde nace ese deseo? ¿Cómo trabaja tu literatura con esas fronteras entre el cuerpo real y el cuerpo digital?

A. G. R.: Pues al final el deseo de Aída de ser Fran viene de querer salvarla de Moco al creer que Moco tiene interés en ella. Pero pronto se convierte en otra cosa: en un espacio en el que «librarse» del cuerpo, despojarse de los significados del cuerpo y, a través del engaño, desarrollar una especie de identidad más verdadera. O quizá de relación más libre con Yaiza. Me interesa muchísimo esto de lo virtual como espacio en el que podemos experimentar cosas que quizá nos ponen en peligro en nuestro contexto físico, o cosas que nuestro contexto físico ni siquiera nos permite entender que deseamos. Para mí internet siempre ha sido eso: refugio, cosas hechas «en broma» que resultaban importantísimas, espacio de experimentación en el que ya no estaba condicionada por ser gorda (podía hacer cosas que me estaban «prohibidas» por mi cuerpo) y por ser queer (podía refugiarme en otras identidades para tener experiencias relacionales que no podía tener en el pueblo). Me interesa muchísimo pensar en cómo seguimos siendo cuerpo en la escritura y también en la escritura virtual, o al revés. Creo que mi interés por la literatura viene quizá un poco de ahí, y mi interés por la escritura localista e intimista quizá también viene de haber tenido que traducir mi entorno a personas que no lo entendían.

E.: Siguiendo con lo anterior, la protagonista pasa horas y horas absorbida en partidas de *Animal Crossing* y de *Pokémon*. De la misma forma en que Messenger le permite adoptar una doble identidad en paralelo (ser Fran y consecutivamente ser Aída, sin que ambos personajes puedan coexistir), ¿de qué le sirve explorar estos mundos diferentes contenidos en la tarjeta del juego de su Wii? ¿Cómo influyen estas experiencias virtuales en la percepción que tiene Aída de su propio cuerpo y de su identidad en desarrollo? ¿Consideras que estos videojuegos ofrecen a Aída una forma de escapar de las complejidades de su realidad física o más bien una manera de procesarlas?

A. G. R.: Siento que ambas cosas. Para Aída los videojuegos son un escape, también una rebeldía (porque siempre es Moco quien controla los mandos), una creación (porque ella a veces, por haber sido obligada a mirar en vez de jugar, juega a imaginar a partir de los juegos), una mitología (piensa a través de ellos, no busca correspondencias con referencias más «reales»). Son muchas cosas. Yo tenía claro desde el principio que le iban a gustar los videojuegos, pero poco a poco eso se fue colando en el estilo del

libro, en mi forma de pensar en el libro, y al final lo solté y fue un poco como: bueno, vamos a dejar libre este impulso y a hacer que todo el libro sea un videojuego. Hay muchos guiños a videojuegos que son muy personales para mí, y es muy posible que no se entiendan, pero creo que eso es lo que hace que el libro tenga una apariencia tan caótica y «mental», me gusta pensar en ciertos momentos del libro como pensamientos ansiosos de Aída muy mezclados e incomprensibles.

E.: Muchas de las experiencias narradas apelan a una generación muy concreta que vivió su adolescencia en un punto en el que ya existía internet y cierta posibilidad de conectividad con el mundo (Chatroulette, Messenger), pero aún no había *smartphones* que te permitieran llevarte esa conectividad a todas partes, como le ha pasado a quienes nacieron a partir del 2000, aproximadamente. El mundo virtual, en ese sentido, quedaba aún algo más confinado al ordenador en el que te sentabas al llegar a casa. ¿Cómo crees que ha influido esto en tu forma de narrar en una ficción ambientada precisamente en esos años? ¿Cómo crees que podría diferir de la forma en la que lo harían personas de otras generaciones?

A. G. R.: Pues es curioso, porque siempre he pensado en esas escrituras como escrituras nuevas, rompedoras, y ahora que les de mi generación tenemos casi treinta, no sé muy bien dónde se colocan esas estéticas Messenger. Creo que hay en esta cosa *millennial* algo que sigue siendo nuevo en cierto modo: dar vueltas sobre quiénes somos virtualmente, sobre lo escondido y lo callado, sobre el lenguaje, que se vuelve el único cuerpo que tenemos para relacionarnos en un espacio en el que nos acabamos sintiendo más nosotras mismas. Entonces, aunque las referencias ya sean medio viejunas, creo que conectan bien con muchas cosas que estamos viviendo ahora. Y creo que las referencias tardan mucho más en caducar de lo que pensamos, ahora mismo se acaba de poner de moda recuperar la Nintendo DS y eso me hace pensar que la idea de juego, de inmersión en otro mundo, no se transforma, aunque se transforme el medio muy deprisa. Creo que es importante llevar por delante nuestras referencias, aunque envejezcan y aunque sean tan nuevas que puedan no entenderse. Y también creo que lo interesante de las referencias es buscar algo tras ellas, y la búsqueda de ese algo es lo que perdura e importa. No sé.

E.: Al hilo de la primera pregunta, acerca de los modos que la narradora de *Leche condensada* encuentra para nombrar el mundo, también encontramos muy interesante cómo el libro describe y narra las experiencias de daño. Es especialmente llamativo cómo el dolor psíquico casi siempre deja marcas en el cuerpo de la protagonista: su dolor y su ansiedad se reflejan en gestos como el morderse los labios hasta hacerse sangre, clavarse las uñas en la carne o arrancarse costras de la piel. Estas maneras de procesar y de narrar el dolor, ¿estuvieron ahí desde que comenzaste a escribir la historia, o ha sido algo a lo que has llegado en el proceso? Es decir, ¿cómo has llegado a esta manera de narrar las experiencias de abuso, tan contenidas, pero a la vez tan claras, tan significativas?

A. G. R.: Una de las primeras imágenes que «vi» del libro era la de una niña sentada en el suelo abrazándose las rodillas. Y siento que ese gesto se repite en varios momentos importantes como una especie de contención-performance del daño. Es interesante eso que me preguntáis porque, más allá de eso y del brazo roto, no me había planteado la cuestión del daño exteriorizándose, pero es cierto que Aída está todo el rato jugando con su cuerpo a lo que sabe: a veces es ternura, a veces es daño, a veces es obsesión y a veces es desapego. También en algunos gestos de la relación de Aída y Yaiza hay una especie de rabia contenida que me hace pensar en esto: en cierto momento se agarran muy fuerte pero con cuidado, casi llegando a hacerse daño pero sin hacérselo, y en ciertos momentos también juegan un poco con el límite entre la aceptación de la cercanía y el asco. El cuerpo, y también las dinámicas entre los cuerpos, siempre hablan, y a veces cuentan cosas que aún no sabemos contar, y al final el libro trata, sobre todo, de no tener las palabras para hablar: es lógico, en ese escenario, que el daño salga de otras maneras. De hecho, el momento en el que Aída se rompe el brazo (tan importante para mí para toda la trama del libro que incluso lo propuse para la portada) no lo planeé para nada, simplemente pasó, para mí también Aída se cayó de repente por esas escaleras, y de pronto me vi a mí misma exteriorizando, sin darme cuenta, ese daño que ya estaba muy cansada de exteriorizar con palabras. Aída se siente orgullosa de su brazo roto porque exterioriza el daño. Aún me pasa como adulta que de pronto me hago una herida sin querer y la atención que recibo por ello le calma algo muy secreto y muy fuerte: como si de pronto les demás reconocieran una herida que normalmente no me reconocen, una herida general que se ha manifestado en una herida concreta pero no deja de ser parte de ese entramado apretado de vulnerabilidad que somos todes. Quizá lo que sucede es que hay tantas cosas de las que no hemos hablado y deseamos tanto que no haga falta hablar de ellas…

E.: En *Leche condensada* hay un claro interés en narrar estas experiencias de daño. En concreto, se narra la violencia y el abuso que sufre la narradora por ser una persona gorda, y también está muy presente el género. La novela muestra cómo el sistema de género y la gordofobia interseccionan, de manera que la violencia que sufre Aída parece multiplicarse. Has estudiado un Máster en Estudios de Género, y en las entrevistas muchas veces hablas de literatura desde una perspectiva militante. ¿Consideras tu literatura política? ¿O entiendes que esa denominación resta valor o potencial artístico o estético?

A. G. R.: Sí. Yo sí la considero militante, y a la vez considero que no toda literatura tiene por qué serlo. O sea, no creo que la literatura tenga que ocuparse sí o sí de asuntos políticos, y tampoco creo que une escritore deba tener una perspectiva política hondísima solo por serlo. Creo que es una decisión que podemos tomar, y tomarla implica trabajo extra, y yo lo asumo porque creo muchísimo en el poder de representación, visibilización y transformación que tiene la literatura. Creo que hacer del lenguaje un juego propio, pervertirlo, toquetear sus raíces y usarlo para desmontar es muy útil. A mí por lo menos sí que me han ayudado algunos libros en los que vi un compromiso

político fuerte. Además, creo que, como gorda, me debo a mí misma escribir como me dé la gana, dignificando lo que quizá no habría hecho en otro momento por considerarlo incorrecto. Me interesa muchísimo esa cuestión de todo lo que puede hacerse desde el «escribir mal».

E.: El retrato y la atención al cuerpo tienen un componente político. Sin embargo, el cuerpo, tal y como es prefigurado por autoras algo mayores de la tradición española (pensamos, por ejemplo, en Almudena Grandes o Lucía Etxebarría), siempre tiene que ver con cuestiones como la sexualidad o la maternidad. Estos temas son los que se asocian «estereotípicamente» a la reivindicación feminista del cuerpo. Sin embargo, la exploración de lo corporal que tú llevas a cabo en la novela se aleja radicalmente de esos presupuestos, y explora la corporalidad desde un punto de vista mucho más amplio. ¿Crees, de todos modos, que estos dos movimientos están relacionados? ¿O, por el contrario, tu literatura aborda lo corporal de manera completamente diferente, con lo que tiene también objetivos y consecuencias distintas?

A. G. R.: A mí me interesa más la vivencia del cuerpo en la intimidad que la vivencia del cuerpo en la sexualidad. Es decir, la sexualidad también es intimidad, pero muchas veces la intimidad se reduce a la sexualidad, y yo creo que mirar con «ojos corporales» cosas como el autoconcepto, la amistad, lo doméstico, el lenguaje… es muy poderoso. Por eso me interesa tanto lo escatológico: habla sobre estar sola y pensar que jamás le contarás nada de eso a nadie, ¿y qué pasa cuando lo contamos? ¿Y qué pasa cuando esos gestos solitarios se hacen justo para contarse, o para que los vea le otre, o para sentir que puedes ver a le otre donde no deberías verle, que le otre te lo permite, que le otre estira su yo para poder fingir que la separación no existe? Creo que lo que me interesa es esa capacidad poética de tener un cuerpo y poder habitarlo de muchas maneras distintas a lo largo de una vida o de un día. La sexualidad no me interesa tanto, o me interesa dentro de este marco.

E.: Por último, queríamos preguntarte sobre el componente «autoficcional» de la novela. En tu episodio de *Oh, diosas amadas* explicas tu admiración por la obra de Elena Ferrante, y describes cómo ocultarte frente al público trae una enorme libertad creadora. Además, en muchas ocasiones te hemos escuchado lamentarte sobre las insistentes preguntas sobre «qué hay de verdad» en *Leche condensada* –lo que es absolutamente entendible–. Aun así, decides llamar a tu protagonista (casi) igual que tú. ¿De dónde parte la decisión de llamar a la protagonista de tu historia Aída, a pesar de estos inconvenientes? ¿Qué crees que aporta a la novela, en cuanto objeto cultural y producto literario? ¿Por qué nos gusta tanto sugerir que lo narrado es *en parte* verdad?

A. G. R.: Decidí llamar Aída a la protagonista para jugar con una idea que me interesa mucho: solo con colocarle una tilde a la realidad ya tienes ficción. Y si una tilde es distinta, todo es distinto, pero a la vez la ficción que podemos crear está atravesada por la memoria, y la memoria siempre se cuela, y un juego que me interesa mucho es

el de dejar que la memoria entre e irrumpa. Por ejemplo, *Leche condensada* sí recoge la experiencia de ser adolescente queer en mi pueblo, o al menos lo que fue para mí. Hay personajes que inconscientemente he basado en personas a las que conozco, o en un mix de ellas: la abuela de Aída es un poco mis dos abuelas a la vez. Quería señalar esto, y también la idea de que Aída es un poco un avatar mío. Intenté jugar con los nombres en todo el libro: las amigas de Aída son las únicas que tienen nombre, el nombre real de Moco nunca es pronunciado por Aída y nadie que no sea la Aída narradora pronuncia jamás el nombre de Moco. Quería hacer una especie de guiño a la idea de los otros personajes como NPC[1] en los que Aída no repara porque está encerrada en su dolor y en su diversión, y también a la idea de que Aída, al contar la historia, ya ha roto su lealtad a Moco (y por eso le pone el sobrenombre Moco, un poco como cuando llamas Cuca o Culo a tu rival en *Pokémon*). En realidad, creo que, antes de que saliera el libro, me divertía un poco la idea de pensar que cierta gente iba a confundirse por lo del nombre del personaje y yo podría, como gesto de protesta, negarme todo el rato a explicarles lo que en realidad querían saber sobre el componente autoficcional del libro (es decir, lo relacionado con la violencia y no lo relacionado con cosas como la relación con las amigas). Ahora ya no me hace tanta gracia, más bien me molesta un poco que se reduzca el precioso (para mí) juego de la literatura de autoficción a esa especie de morbo sobre los hechos. Yo creo que la autoficción va mucho más allá de los hechos: para mí, es sobre las identidades y los *lores*[2] propios y osados. Creo que esa quería que fuera la aportación de la cuestión del nombre a toda la arquitectura del libro.

1 «NPC» aquí hace referencia al concepto de *non-player character* (personaje no jugador o no jugable). Es un término que se originó en los juegos de mesa de rol y es utilizado actualmente también en el mundo de los videojuegos. Hace referencia a personajes secundarios que no pueden ser controlados directamente por le jugadore y que suelen estar programados con patrones de comportamiento sencillos. Su uso se ha popularizado en los últimos años en las redes sociales como adjetivo descalificativo para hacer referencia a personas cuyos comentarios son cliché o predecibles (Nota de las Entrevistadoras).

2 En literatura, videojuegos, cine y series, «lore» se refiere al trasfondo narrativo de un universo ficticio: su historia, personajes, reglas, eventos pasados y cómo todo se conecta. Dentro de la cultura de internet desde la que habla González Rossi, suele describir el conjunto de bromas internas, teorías de fans o mitologías creadas colectivamente sobre personajes o fenómenos culturales (N. de las E.).