

La espesura negra como marco de la irrealidad en *No es un río*, de Selva Almada

The black thicket as a frame of unreality in *No es un río*, by Selva Almada

Gabriela Trejo Valencia– Universidad de Guanajuato

Resumen: El presente artículo revisa la manera en que la escritora argentina Selva Almada articula las bases de una trama no mimética en su más reciente novela, texto en donde la naturaleza se erige como una entidad que actúa bajo leyes propias. Almada enmarca la irrealidad gracias a una espesura negra que enceguece a la lógica convencional cuando se trasluce entre las honduras de un río del inframundo, se percibe en la superficie de un monte vivo o se advierte en la brea que resulta del fuego. Mi propósito es dilucidar a la enrarecida isla periférica de *No es un río* como un umbral sobrenatural en donde vivos y muertos se encuentran.

Palabras clave: literatura no mimética, naturaleza enrarecida, el margen de la realidad

Abstract: This article reviews the way in which the Argentine writer Selva Almada articulates the keys to a non-mimetic plot in her most recent novel, a text in which nature stands as an entity that acts under its own laws. The author frames unreality thanks to a black thicket that blinds conventional logic when it shines through the depths of a river in the underworld, when it is perceived on the surface of a mountain with a life of its own, or in the tar resulting from the fire. My purpose is to elucidate the rarefied peripheral island of this novel as a supernatural threshold where the living and the dead meet.

Keywords: non-mimetic literature, rarefied nature, the margin of the reality

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2024

Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2025

Introducción

Una de las voces latinoamericanas más poderosas de la actualidad es la de la escritora argentina Selva Almada (1973), quien en las últimas dos décadas ha configurado un lenguaje literario que privilegia la oralidad y el lirismo. Si bien comenzó escribiendo poesía en 2003, pronto se decantó por el cuento, la crónica y la novela para madurar una pluma que, pese al cambio de registro, no abandonó la estructura poética ni la preponderancia de lo oral; estas dos claves la identifican como una habilidosa narradora que gusta de dibujar los problemáticos contornos del presente mediante la criba de una expresión poética.

Sus buenas hechuras se dejaban ver en sus primeros libros, pero es en 2012, con la publicación de *El viento que arrasa* —una novela sobre el viaje de una familia por la provincia del Chaco— cuando su nombre comienza a resonar en la crítica hispanoamericana. Con el relato de no ficción *Chicas muertas* (2014) confirma una estructura narrativa capaz de hacer rezumar una tragedia a través del lirismo.

Consciente de que es en las oscuridades donde se gestan las tramas que le interesa desarrollar, Almada narra acerca de lo que está fuera de foco, por eso opta por hablar de las periferias (litorales, pequeñas provincias o zonas rurales alejadas) y de quienes las habitan. En el conjunto de su obra hay una deixis espacial descentralizada rodeando a protagonistas que no tienen lugar en la narrativa de orden y progreso propia de las grandes capitales; no obstante, en su última novela su interés por bordar el margen va más allá de lo geográfico, de ahí que en *No es un río* (2020) refiera la periferia desde distintos ámbitos.

Como lo había hecho desde su ópera prima, en esta *nouvelle* dirige su atención hacia las condiciones adversas de la apartada provincia argentina, pero en esta ocasión indaga en la vida de quienes experimentan un margen que trasciende los límites de lo real. Apartándose de la hegemonía del realismo para contar una historia, su prosa poética encuentra una veta en lo fantástico, forma discursiva que desestabiliza el modelo inteligible de la cotidianidad. Habituada a explorar en los bordes, en *No es un río* Almada da cuenta de un espacio marginal en donde es posible concebir una lógica distinta, una en la que las reglas no escritas de la naturaleza dictan el ritmo de la vida y de la muerte. Tal efecto, producido por la figuración de la inmensidad natural, trae apariciones que chocan con la base mimética que sostenía su narrativa anterior.

Aunque ya en *El viento que arrasa* y *Ladrilleros* (2013) insinuaba que los espacios marginados podían tener sus propias pautas para explicarse las cosas, es hasta *No es un río* cuando profundiza en la manera en que los excluidos deben echar mano de otra clase de intuiciones para poder dar sentido a lo que no lo tiene.

Explorando en una modalidad narrativa que ya no se alinea únicamente con el realismo, la oriunda de la provincia de Entre Ríos propone una historia en donde vivos y muertos se entrelazan a partir de una espesura negra que enceguece a la lógica conocida.

Así las cosas, este artículo se propone revisar cómo la naturaleza no solo funge de escenario para la historia contada, también es un agente extraordinario que hace y deshace las relaciones entre personajes, quienes ven asomar el poderío de una fuerza sobrehumana.

No es un río, es este río

Solo será necesario un viento nocturno para que el agua
que se ha callado vuelva a hablarnos... Sólo será
necesario un rayo de luna, muy dulce, muy pálido, para
que el fantasma camine de nuevo sobre las ondas.

—Gastón Bachelard

Esta novela corta relata la historia de Enero Rey y Negro, dos amigos que pasan un fin de semana en una isla del Paraná acompañados por Tilo, el hijo adolescente de Eusebio, un amigo fallecido años atrás. El texto presenta dos líneas temporales principales, la primera se centra en el presente de la enunciación y sigue a los tres forasteros en su paso por la isla,¹ sitio donde conocen a Aguirre, un lugarteniente de las rancharías locales que lidera a los habitantes; la otra línea refiere a las sobrinas de Aguirre, Lucy y Mariela, dos lugareñas que aun rondan la isla pese a haber muerto en un accidente automovilístico.

El entrecruce de temporalidades y la aparición de los muertos no son aspectos inéditos en la narrativa de Almada, en *Ladrilleros* tejió la trama con el ir y venir del pasado y el presente de sus protagonistas, pero entonces no buscó fundir los tiempos para quebrantar el devenir temporal normativo, al contrario, se aseguró de intercalar los momentos para fraguar la base realista de una historia en donde no irrumpe lo extraordinario. *No es un río* carece de este condicionamiento mimético en tanto Lucy y Mariela —entidades sin realidad lógica— se cruzan con los forasteros, empalmando así el tiempo de los vivos con el de los muertos. Y aunque en *Ladrilleros* el padre de Marciano Mirando vuelve del inframundo para despedirse de su hijo, su presencia se explica a partir del alterado estado de consciencia del muchacho moribundo. Una solución racional de esta índole es inadmisibles en *No*

¹ Desde este marco, por momentos Enero y Negro recuerdan su juventud al lado de Eusebio, lo que conformaría una tercera línea temporal secundaria.

es un río pues Almada prepara el camino para que la disrupción se haga presente gracias a fuerzas naturales.

En un primer gesto que indica la contradicción a las categorías cartesianas consabidas, la autora se enfoca en un ecosistema extraordinario que fisura el paradigma racionalista que suele minimizar el valor de las fuerzas meteorológicas o telúricas en aras de privilegiar el capital humano; de ahí que su obra pueda revisarse desde la ecocrítica, la cual valida y pondera otros criterios de vida no necesariamente humanos.

Desde esta pauta habría que analizar cómo la singular agencia de la naturaleza dentro de un paraje innominado (quizá como estrategia para confirmar que el *topos* no tiene lugar real) se deja ver desde las primeras páginas del texto, cuando el cauce, la orilla y la profundidad del cuerpo de agua marcan el rumbo de la historia. La vertiente del río es calma, pero en ese espejo de agua dulce se traslucen figuras provenientes de una dimensión diferente; eso explicaría el que los forasteros puedan ver “extrañas novias” que fluyen con el cauce. La primera de ellas es la raya que Enero asesina a balazos en el río; a ese manchón bajo la superficie lo atacaron durante horas para sacarlo a la fuerza, rompiendo así el equilibrio natural del entorno.²

Al enterarse del atentado, Aguirre evidencia la afrenta: “¡Quién les dio permiso! No era una raya. Era esa raya. Una bicha hermosa toda desplegada en el barro del fondo, habrá brillado blanco como una novia en la profundidad sin luz. Echada en el limo o planeando con sus tules, magnolia del agua [...] Arrancada al río para devolvérsela después. Muerta” (Almada, *No es un río* 77). Hasta ahí nada parece distorsionar el marco realista de la trama, pero pronto sabremos de otras novias esperando en la orilla del río. Se trata de Lucy y Mariela, quienes luego de sufrir un accidente mortal tras escapar de casa para ir a un boliche (una discoteca) dentro del continente, han permanecido alrededor del río porque ese lugar es una especie de limbo que retiene lo que considera suyo. Como una entidad abarcadora que hace y deshace a su antojo, la naturaleza dicta las reglas y de paso, cobra caro las faltas de respeto.

² La novela evidencia el estereotipo que encarnan Enero y Negro, quienes presumen de virilidad a partir de acciones abusivas como la pesca deportiva. No ahondaré aquí en este signo que puede leerse desde la ecocrítica, pero sirve para ejemplificar que Almada expone —para cuestionarla— una práctica masculina cimentada en el dominio y la destrucción irracional de la naturaleza, como lo demuestra la muerte a balazos de la mantarraya.

En consonancia con innumerables tradiciones populares de figuras femeninas atadas a los márgenes de los ríos,³ Lucy y Mariela permanecen cerca de este cuerpo de agua sin poder librarse de su pena. Vincular a estas apariciones con el río es entendible si advertimos que mitológicamente estos suelen ser reconocidos como poderosos espacios de tránsito con ciertos tintes sobrenaturales. Verbigracia, El Nilo, el Ganges, el Rin, el Orinoco, el Bravo, el Amazonas o el Paraná se consideran sagrados en diversas mitologías. Una de ellas, la griega, incluso refiere que el inframundo estaba precedido por cinco ríos, Estigia, Cocito, Aqueronte, Lete y Flegetonte o Piriflegetonte (el que llamea fuego),⁴ lo cual confirmaría el simbolismo del río como un espacio de transición.

De entre esos ríos del inframundo me interesa destacar el Piriflegetonte, a cuyas aguas hirvientes eran enviados los violentos contra la naturaleza. Como en un eco de aquel río de fuego que rodeaba al mundo de los muertos, Almada crea un espacio de transición y ambigüedad por donde rondan dos figuras fantasmales atadas, por un lado, a la madre naturaleza que castiga a quienes no la respetan; y por el otro, a una madre biológica pirómana.⁵ En su intento por abandonar la isla, las muchachas van en contra de su origen y, por ende, la madre naturaleza las reprende obligándolas a permanecer en el sitio del que quisieron huir; la madre-río confirma entonces un rasgo extraordinario que revela su poder, pues, así como sus aguas bautizaron a todos los oriundos, su vertiente también funge como su último lecho.⁶ Esta caracterización del río como una madre sobrenatural es un gesto señero

³ Por mencionar algunas, las Náyades griegas, leyendas latinoamericanas como la de La Llorona, los relatos populares de La dama misteriosa, la Telesita o La madre de los ríos y los arroyos que provienen de Sudamérica, la Siguanaba o la mujer de los ríos cuya primera versión se origina en Norteamérica, la leyenda colombiana de la madre de Agua, el mito mesoamericano de Chalchiuhtlicue, entre otros.

La propia Almada reconoce la importancia de las leyendas litoreñas en su novela, sobre todo porque permiten explicar las cosas desde otra lógica a partir de la tradición oral. Así lo establece en una entrevista: “quería reescribir la leyenda de La dama misteriosa [...] Hay varias versiones pero es algo así como que un muchacho va a un baile, baila toda la noche con una chica, se enamora, le presta el saco, la acompaña hasta la casa. Ella le dice ‘mañana vení a buscar el saco y nos vemos’. Cuando él va sale una señora y le dice ‘no, mi hija murió hace muchos años’. Y eso cruzado con otro mito, que es el de la Telesita, una niña que queda huérfana, pastora de ovejas, una cosa así. Es muy bailarina y una noche baila tanto que se prende fuego. Hay un poco de esos mitos en estos personajes femeninos” (2021). Según este mismo folclor, el alma en pena de La Telesita aun ronda los ríos de Santiago del Estero.

⁴ En el canto decimocuarto de *La Divina Comedia*, se hace mención al Flegetonte como un río de sangre (Alighieri 82).

⁵ Referiré más adelante la relevancia de Siomara dentro de la trama.

⁶ Los cortejos fúnebres en la isla pasaban siempre por el río.

de que la autora busca sumergir su mundo narrado en un contrato donde las leyes de la naturaleza desmontan las leyes humanas.

Con la vida y la muerte corriendo por su lecho, el río se reafirma como un espacio “mítico y fantástico [que] redimensiona los límites de la vida y la muerte y permite la intercomunicación entre órdenes existenciales” (Gómez 126). En este tenor, Almada confiesa en entrevista cómo el río en su novela efectivamente “funciona como un espacio indefinido, como una zona indefinida donde se juntan la vida y la muerte, o mejor, los vivos y los muertos, antes que la vida y la muerte; y en ese sentido el río también trae la idea mítica del río de la muerte, el río por donde navegan los muertos hacia su última morada” (Almada “La escritura siempre”). Al aprovechar su potencia alegórica para fundar un extraordinario espacio en donde surge un contrasentido para la realidad, Almada articula lo fantástico, esto es, “un modo particular de presentar un discurso como disruptivo, modo que descansa en preparar un sistema textual sólidamente anclado en la mimesis para introducir en él uno o más elementos que parecen poner en peligro su coherencia” (Morales 26).

En más de esa disrupción, Lucy y Mariela pueden entenderse como una reversión aciaga de las ninfas (término proveniente de *Nimphé*, novia). De hecho, las dos jóvenes hermosas van al encuentro de visitantes que no conocen su historia. Como las eternas novias del río, ellas no pueden evadir su condena, pero al menos tienen la posibilidad de olvidarla mientras tienen una cita con foráneos.

Almada deja indicios de una presencia fantasmal desde el momento en que las chicas conocen a los tres viajeros, pues un parroquiano le advierte a Enero “No sea zonzó, amigo, no ve que ya no son ¡Ya no son!” (Almada, *No es un río* 65), y aunque él no entiende la referencia del lugareño, percibe cómo de pronto el aire se pone espeso. Más adelante, Almada anuda el hilo de lo fantástico cuando las ninfas asoman de repente en la pista de baile y sus cuerpos parecen flotar al ritmo de la música.

Para David Roas la presencia imposible y la naturaleza especial de los fantasmas es un eje sobre el que gira la dimensión transgresora del relato fantástico, y en esta novela funciona con acierto para plantear el traslape de dos planos que entendemos como discontinuos. Siguiendo este sentido, Lucy y Mariela son apariciones que resultan esenciales en la novela pues enfatizan la ruptura con el código realista; dicho de otro modo, lo fantástico aparece cuando las chicas trastocan las reglas convencionales que separan a los muertos de los vivos. Y ya que “El agua, que es la patria de las ninfas vivas, es también la patria de las ninfas muertas” (Bachelard 126), *No es un río* permite ver un entorno natural donde las

leyes del mundo conocido no encajan con precisión toda vez que las dos novias de la novela simplemente *ya no son*.

Al inicio de la historia se codifica la realidad como mimética y, por tanto, los tres forasteros no entran en conflicto con lo que considerarían inconcebible, pero terminan por ceñirse a rasgos isleños fuera de lo ordinario y deben lidiar con otra clase de fantasmas; por un lado, Enero y Negro recuerdan a Eusebio, quien murió ahogado en el río y hoy les resulta en una especie de eco. Esta presencia fantasmal acompaña los pasos de sus dos ex amigos de juerga, pero no solo como recuerdo sino como advertencia de lo que la madre naturaleza es capaz de hacer con quienes quieren adentrarse en sus inmensidades.

Esa lección debieron aprenderla cuando rescataron el cuerpo de Eusebio y todos los testigos lo vieron salir “preñado de río” y con los ojos muy abiertos: “Como si justo antes de morir se hubiera visto algo tan inmenso que no le alcanzó la mirada para abarcarlo. Pero ¿qué sería? Algo demasiado inmenso, sí. ¿Pero demasiado horroroso también? O demasiado hermoso” (Almada, *No es un río* 109). Esos ojos buscaban la claridad en la hondura del río, pero es probable que Eusebio no la haya encontrado porque el río es más negro que la noche y en medio de esa espesura que parece brea, nadie puede ver con claridad. Esta clase de encegucimiento es el marco perfecto para suponer una irrealidad, pues lo desconocido siempre provoca especulaciones y la espesura negra del fondo del río no es la excepción.

Pero no solo Eusebio intentó penetrar en un ámbito que no era el suyo, Enero y Negro también desobedecen el equilibrio natural y van a la lejana isla a pescar por mera diversión, esta intromisión es un atentado porque son violentos e irrespetuosos (cuelgan a la raya muerta como si fuera una frazada vieja y luego se deshacen de ella), pero además porque se introducen en profundidades que no pueden comprender a cabalidad. En la isla de Almada, pescar significa penetrar en lo profundo y eso supone un riesgo para intrusos que se sumergen en un ámbito donde la falta de luz también implica poca lucidez mental.

El fondo del lago tiene sus propios códigos que oscurecen la razón, pero la superficie no se queda atrás, por eso los tres pescadores parecen ir perdiendo la nitidez en sus actos y pensamientos, entonces se aviva el recuerdo de una pesadilla en la que un ahogado los persigue; con las ideas cubiertas por una tinta negra que proviene del río y se anuda en el monte, los dos adultos navegan por los recuerdos, quizá como un intento para no olvidar quiénes eran antes de llegar a esa isla en donde, por momentos, ya no se reconocen.

Por otro lado, Tilo participa del ritual masculino de la pesca⁷ mientras afronta otra clase de ecos fantasmales en los nostálgicos amigos de su padre, quienes, aunque se esfuerzan por mantener las prácticas viriles (beber, matar, seducir), son cada vez más conscientes de que se han convertido en la sombra de sí mismos, así lo reconoce Negro durante un momento de reflexión: “Los ve sentados equidistante. Tilo un muchacho como el que fueron. Enero un hombre como él, poniéndose viejo como él ¿En qué momento dejaron de ser así para ser así?” (Almada, *No es un río* 26). Embaucados por los porros, el vino, el calor y el velo de oscuridad proveniente de algo ¿alguien? que no pueden entender, los pescadores van perdiendo la noción de la realidad.

Al ignorar los códigos de esa madre naturaleza reivindicativa, los foráneos son vistos por los locales como unos invasores incapaces de comprender a una poderosa naturaleza que irrumpe de pronto para evidenciarse. Entonces es posible oír el bufido de una inmensidad capaz de hacer que “Las ramas se mueven como costillas, inflándose y desinflándose con el aire que se mete en las entrañas [...] Si alarga la vista, donde la calle baja, llega a ver el río. Un resplandor que humedece los ojos. Y otra vez: no es un río, es este río” (Almada, *No es un río* 76). Ese poderío natural incluso hace que el rumor de las hojas se sienta como la respiración de un animal, y dicha presencia sobrenatural se despliega también en los márgenes del río, la zona donde se levanta un monte en toda su singularidad, como veremos enseguida.

Un monte abisal

Haciendo eco de otros cuerpos montañosos considerados extraordinarios en cosmovisiones antiguas como la hindú (Kailash), la japonesa (Monte Fuji), las mesoamericanas (Tlalocatepetl o Cuchumá) o la quechua (Aconcagua en la cordillera andina), el monte de esta novela también encierra un sentido mítico. Al mostrarlo como un poderoso ser vivo y polimórfico, la autora deja ver el trazo de lo fantástico, esto es, de “una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual” (Morales 26). Siguiendo esta premisa, es revelador que en la novela el ecosistema del monte se manifieste

⁷ Para el crítico Facundo Gómez, la pesca funciona como “un alejamiento de las coordenadas sociales del pueblo, una reinención de lazos a escala y al seno de una comunidad de género y el desarrollo de ciertas actitudes nobles (como la amistad, el reconocimiento, el cuidado del otro), pero también ruines (la desconfianza y la traición, la violencia contra animales y pares, la competencia, la autodestrucción)” (Gómez 111).

como una unidad donde flora y fauna trabajan al unísono para abrirse y cerrarse a voluntad.⁸

El monte es tan cruel que permite a los caminantes atisbar algunas estrellas solo para que, de pronto, se agiganten las copas de los árboles y se clausure el cielo: “Caminan por el monte de noche. Lo atraviesan al tanteo. Todo está tan vivo ahí adentro y ellos ciegos” (Almada, *No es un río* 107). En esa cerrazón, el monte voluntarioso solo deja visibles múltiples pares de ojos que se pierden en la espesura cuando pestañean; este efecto provoca en los caminantes una sensación de estar siendo observados por algo que no ven, pero intuyen entre las sombras.

Esta agencia natural que parece imposible descoloca a los tres pescadores, por eso caminan por el monte con recelo. En palabras de la autora “el monte está presente desde las primeras escenas, como algo a lo que hay que pedirle permiso para entrar” (Almada, “Selva Almada y...”); esta sensación de lidiar con una naturaleza vitalista y controladora permea toda la trama, consintiendo la posibilidad de elucidar en el monte a un ser superior que está más allá del entendimiento humano. Así se confirma cuando Aguirre describe un paraje del monte: “Un viento se mete justo entre los árboles y está todo tan callado por la hora que el rumor de las hojas crece como la respiración de un animal enorme. Oye cómo respira. [...] No son solamente árboles, Ni yuyos. No son solamente pájaros. Ni insectos” (Almada, *No es un río* 76).

Este guiño a una entidad de naturaleza fantástica va disolviendo la línea realista de la novela. Desde este nicho que desobedece las normas, el monte es capaz de poner en funcionamiento un singular mecanismo preparado para asediar a los forasteros. Uno de los que padece el cerco es el Negro, quien atraviesa el monte intentando no dar crédito a la extrañeza: “Aquí todo en penumbras. Afuera el sol, una bola de fuego que se apaga en el río. Hay ruiditos de pájaros, de bichos chicos. Un bisbiseo de yuyos. Aperiás, comadrejas, vizcachas se escurren entre los pastos. Anda cauteloso el Negro, con respeto, como entrando a la iglesia” (Almada, *No es un río* 20). La referencia a la iglesia remite de inmediato a un lugar sagrado que se rige por reglas distintas a las que existen puertas para afuera, igual que como sucede con el monte.

Justo porque se trata de un sitio que rompe con el quehacer cotidiano, el monte se alza ante los hombres en toda su magnitud y el trazo fantástico se agudiza

⁸ Profundizar desde la ecocrítica en esta interrelación de las distintas formas de vida en la obra de Almada es una asignatura pendiente, sobre todo porque parte de su narrativa consiente hablar de ecosistemas en los que seres, ambientes, personajes y fuerzas naturales (viento, fuego, agua, tierra) presentan un fuerte nivel de conexión; así puede verse también en *El viento que arrasa* y en los cuentos “La mujer del capataz” y “El incendio” publicados en la antología *El desaparego es una manera de querernos* (2015).

conforme transcurre la trama. Para enfatizar dicho poder, el ecosistema despliega su potencial en una demostración sin parangón en el ámbito mimético; por ejemplo, el monte ofrece un concierto sobrenatural para desorientar a los intrusos: entonces la madera que suena al romperse hace voltear al caminante, las ramitas finas crujen cuando son pisadas, el sonido de las vainas secas perturba, las avispas hacen temblar el aire y el chillido fino de los mosquitos saca de quicio al explorador. De acuerdo con ello, en esta novela el monte se muestra como un organismo que estratégicamente mantiene en vilo a hombres como el Negro, quien termina cediendo ante una fuerza inexplicable y solo atina a decir en voz alta “Ya me voy, ya me voy, junto leña y me voy” (Almada, *No es un río* 21). Él mismo juraría haber visto al monte cerrarse tras de sí y aunque se siente aliviado por haber logrado escapar, la entidad natural habrá de recordarle que nadie sale indemne de su inmensidad.

Esta amenaza latente contraviene el esquema de la realidad extratextual y sostiene parte del entramado de *No es un río*; sin embargo, así como el monte se cierra ante la presencia de intrusos para luego escupirlos de sus entrañas, también se abre para dejar pasar a sus ahijados, los pobladores que lo han recorrido desde siempre. Para decirlo con Facundo Gómez, la novela presenta “la construcción animizada del monte. Este es descrito como un ser vivo, integrado por todas las especies vegetales y animales que lo habitan y en comunicación compleja con los hombres” (Gómez 123). Conviene subrayar que quienes lo recorren libremente son *sus* hombres, aquellos que no se quedan ciegos ante la espesura negra y se abren camino para ser parte de un engranaje perfecto:

Entran al monte con paso confiado. [...] Todo oscuro pero ellos, como los gatos, se mueven mejor en la oscuridad. Saben el nombre de cada pájaro por su chillido; el nombre de cada árbol por la corteza del tronco, de cada planta por el tamaño o la dureza de sus hojas. Andan por el monte como por su rancho. Saben dónde pisar para no molestar a las culebras. Para que no los pique un alacrán. El monte los conoce desde gurisitos. Si más de uno fue engendrado y hasta parido ahí mismo entre los sauces, los alisos, el espinillo y los lapachos de fuego rosado. Si fueron sus cunas el junco y la espadaña. Nacidos y criados en la isla. Bautizados por el río. (Almada, *No es un río* 120)

Esta escena de los hombres integrándose al monte es un elemento que acentúa el carácter enrarecido de la isla, la cual insiste en mostrar que la lógica humana es inoperante en el monte. Ya lo enuncia Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, lo montañoso es “crisol de la vida” (Cirlot 309). Importa destacar que el crisol es un recipiente en donde se funde la materia, condición que el monte conoce bien en

tanto (con)funde la creación y la destrucción, lo humano y lo animal, la vida y la muerte. No en vano los tres forasteros terminan huyendo de ahí. Pero claro, los ahijados del monte intervienen para apresurar su salida luego de que Aguirre y sus hombres emprenden su cacería.

Derrotados por la fuerza de la isla y por los puños de sus habitantes, Negro y Enero reciben la ayuda de Lucy y Mariela, quienes además han protegido a Tilo durante la emboscada que los ha dejado con el cuerpo adolorido y la mente aún más confusa. Mientras que todo lo que puede verse en su huida es la cerrazón del monte, Enero cavila si “A una espesura negra así habrá abierto los ojos Eusebio cuando lo chupó el río” (Almada, *No es un río* 109). Las dos gurisas conducen a los aterrados pescadores hasta la salida y solo entonces la entidad viva los deja pasar a todos, esa es la primera vez que Enero y Negro no sienten que un monte y un río los acecha, pero es significativo que eso solo ocurra cuando dos lugareñas avanzan a su lado. Una vez a salvo, Mariela los despide con una frase que comprueba su condición de reclusas: ustedes que pueden, váyanse.

Como puede notarse, en esta novela “la apelación al género fantástico y las leyendas populares [funcionan] para desestabilizar por momentos el estilo verosímil realista” (Gómez 129); a partir de este artilugio vemos aparecer una espesura negra⁹ que rompe con el código de realidad existente fuera de la isla, de ahí la extrañeza que sostiene el efecto de lo fantástico, es decir, la sorpresa que imprime un fenómeno anómalo que nos advierte sobre un basamento de realidad alternativo.

El río como lugar de tránsito y el monte que encierra los secretos de la vida y la muerte son justo ese puente fantástico que mantiene en vilo a propios y a extraños, sobre todo cuando nos enfocamos en algo que comparten: una espesura negra que se traga la luz y con ello, cualquier explicación convencional de lo que suceda en ese limbo que subvierte el orden conocido.

La voz del fuego

Este mismo tono de irrupción de la irrealidad no solo se distingue dentro de la novela en la presencia viva del río o en el monte como organismo con decisión propia. En *No es un río* la figuración de la inmensidad hidrográfica y la particular fuerza orográfica se apoyan en un tercer elemento con cariz fantástico: el fuego.

⁹ Se puede entender como la oscuridad del río o el cerrado follaje del monte, pero también como la proyección de la mente confusa de los pescadores que no entienden lo que está pasando y, además, como la apariencia que toma la isla para quienes se alejan de ella, pues ésta es una enorme forma negra vista desde los botes.

Este poderoso fenómeno natural también tiene un perfil que poco a poco desdibuja lo establecido mientras plantea otros mundos posibles.

El fuego originado en la isla es capaz de hablar y además es escuchado por algunos habitantes, Siomara —la madre de Lucy y Mariela— es una de sus más atentas escuchas. A decir de Aguirre, su hermana siempre ha escuchado su voz, por eso desde muy joven se aficionó a prender fogatas cuando tenía oportunidad. Basura, llantas, muebles o trastos viejos eran el material con el que Siomara iniciaba fogaradas que pronto llenaban de espesura negra el ambiente, el humo denso no hacía sino entorpecer la vista y de paso, la razón; desde este marco que se presta a la confusión mental, no extraña que Siomara aceptara las verdades provenientes del fuego: “hay algo en el chisporroteo, el sonido mínimo de las llamas, como si casi pudiera oír el aire consumiéndose, algo, ahí, que le habla únicamente a ella. Aunque no lo diga con palabras humanas. Siomara sabe que la está invitando” (Almada, *No es un río* 72).

Conforme transcurre la historia se sabe que ella, complacida, acepta esa invitación tanto como puede. La piromanía era un método eficaz para liberar la ira y apaciguar las penas, por eso continuó haciéndolo incluso cuando sus hijas murieron, pero aparentemente fue entonces que la voz del fuego cambió de tono, pues Siomara supo desde ese momento que no había perdido del todo a sus muchachas. Esta consciencia de que los muertos todavía andan por la isla se precisa en ciertos actos de Siomara, quien todavía pone sus lugares en la mesa y se niega a tocar la habitación de sus hijas para no mover las cosas que ellas dispusieron antes de irse aquella trágica noche. Desoyendo los consejos de Aguirre, Siomara solo atina a oír al fuego y a aceptar en medio del trance de las llamas que un día finalmente “va a responder al llamado del fuego” (Almada, *No es un río* 72).

Quizá escuchando esa invitación cada vez con más fuerza, mientras avivaba las brasas, se repite que Lucy y Mariela volverán a su lado. La atmósfera extraordinaria de aquellas llamas que se comunican con Siomara cobra relevancia cuando las chicas terminan por volver a su hogar para ver a su madre, justo después de haber auxiliado a los tres pescadores foráneos. Dicho reencuentro sobrenatural (con el que cierra la novela) es el signo final de una construcción discursiva que dispuso a la periférica isla como un territorio idóneo para la irrealidad, pues acorde a una cosmovisión descentrada propia de los márgenes, los lugareños viven (y mueren) mediante reglas insólitas.

Si esto es así, entonces el fuego en *No es un río* es un agente dentro de la isla que canaliza el devenir de los pobladores; vivos y muertos parecen ser partícipes de ceremonias ígneas en donde las llamas lo mismo destruyen que limpian todo a su paso. Al menos así lo concibe Siomara, por eso en los rituales de fuego que llevó a

cabo desde que era una gurisa, las hogueras fueron tanto vida como muerte; por un lado, le permitieron recibir calor vital y lograr una catarsis, y por el otro, arrasaron con todo lo malo (a consecuencia de un incendio provocado cuando era adolescente, su abusivo padre casi pierde la vida). Este era un sacrificio que estaba dispuesta a hacer pues ella supone que el fuego es un ser vivo que necesita consumir otras vidas para alimentarse.

Transformando el carácter aciago de otras víctimas del fuego, Selva Almada configura los cimientos de Siomara a partir de la leyenda de la Telesita, célebre personaje femenino del folclor argentino que muere quemado. Una versión (la que la autora expone en la entrevista referida páginas atrás) indica que se trataba de una niña que bailaba tanto que termina prendiéndose fuego en una pista; otras voces apuntan a que Telesita era una mujer que en medio de la noche solo buscaba calor en una fogata, pero muere accidentalmente cuando el fuego termina por abrasarla. Sin embargo, Siomara se aleja de ambas versiones en tanto ella no es una víctima sino una agente del fuego, una escucha atenta y una invitada en sus ceremonias.

Sin dejar de escuchar la voz ígnea, encenderá un último altar incandescente luego de que sus hijas regresan al hogar —esta palabra es por demás significativa ya que es un derivado del sustantivo hoguera, término que proviene del latín *focus*—. Con sus hijas descansando en la habitación, la madre de familia decide prender una hoguera en el patio de su casa, algo hasta cierto punto entendible pues la presencia del fuego se ha considerado desde tiempos inmemoriales como uno de los símbolos del hogar. No obstante, en un signo que corona la irrealidad en la novela, todo apunta a que Siomara termina por obedecer la voz de las llamas y entiende que, ya que todo nace del fuego, también debe volver a él; de este modo, la madre pirómana habrá de honrar a la extraordinaria naturaleza de su isla al prenderle fuego.

Con las llamas invadiendo al monte y acercándose al margen del río, se acentúa que este cuerpo de agua puede ser una antesala del inframundo, un margen en donde las llamas lo dominan todo.¹⁰ Así como el mítico Piriflegetonte, el río de la novela de Almada también “desemboca en un terreno amplio que está ardiendo con fuego abundante” (Platón 102). Las lenguas de fuego que se desprenderán de la fogata improvisada por Siomara seguirán alimentándose de otras vidas y el viento hará el resto del trabajo para que, al término de la ceremonia, el fuego termine por unirse con un río que va más allá de los límites de lo real, por eso es capaz de dejar vivir a los muertos y expulsar de su territorio a los vivos.

¹⁰ Otra cosmovisión en donde un río circunda al inframundo es la egipcia, la cual creía en la existencia de un lago de fuego que servía de tormento a los muertos que habían sido malvados durante su vida, este lugar se conocía como el Canal de las Llamas (Chevalier 935).

A manera de epílogo

Las numerosas revisiones acerca de los distintos resquebrajamiento de la realidad en cuentos y novelas contemporáneas han abierto una fructífera vía de análisis para reconocer que, cuando se trata de tomar distancia del hegemónico realismo, la narrativa no mimética se abre a variados márgenes. Esta propuesta partió de este punto, el propósito específico era develar cómo una autora que procura dar luz a lugares alejados de todo centro, se permite explorar en un territorio periférico que también podría estar al margen de la realidad.

Selva Almada no solo muestra entornos marginales o lógicas diferentes en sus obras, su interés por la descentralización alcanza incluso al lenguaje. Sin emplear convencionalismos lingüísticos o terminologías sacadas de manuales de estilo que restarían fuerza a sus palabras, su discurso no busca la centralización de un español que, de tan parcial, no expresa el valor de la singularidad, por eso Almada pondera una oralidad que se siente tan viva como el monte, tan cadenciosa como el río y tan arrojada como el fuego. La noción de periferia no es exclusiva del trazo fantástico de su novela o de la zona provincial elegida para desarrollar su historia, la oralidad casi poética en *No es un río* refleja también la riqueza de palabras que suelen quedar al margen de la comunicación.

Es justo decir que la literatura fantástica se sostiene en una fuerza creadora y subversiva que Almada refleja en la propia estructura del discurso, por eso la voz narrativa de la novela se desentiende por momentos del español convencional y entonces, como Siomara prendiendo fuego, también gusta de reducir a cenizas las certezas. Eso explicaría la decisión de Almada para referirse al margen desde un español periférico que, desde su subversión a la norma lingüística, le permita hablar de la gente amuchada, de los gurises que corren entre el monte, de la posibilidad de acollarse como cuerda, de los que se quieren rajar a la mierda, de aquellos que tiran el pucho, del miedo de entrar en un sucucho del monte, de quedarse paspado, de andar de guazuncho, de ser un cursiento, etcétera.

A lo largo de estas páginas he revisado el modo en que la autora argentina vuelve a referirse a los contornos, pero esta vez para advertir que una isla situada fuera del continente, bien podría estar fuera de su lógica y de la palabra normada. Para plantear los asideros que sostienen esos otros modos de ser y estar en el mundo, Almada se vale de la oralidad, tonos míticos y ecos de leyendas, discursividades en donde cabe hablar de una irrealidad que nos confronta con el otro y con nosotros mismos, sobre todo en tanto problematiza el modelo convencional que nos rige.

Como consecuencia, en *No es un río* Almada privilegia el tono de lo que no se comprende y esta clave disonante abra la puerta para concebir los insólitos

principios de una isla regida por la agencia de una naturaleza viva. Ese espacio incierto (inexistente para otros que no sean sus mismos habitantes) es el paraje perfecto para situar una historia en donde vivir en los márgenes significa amenazar el orden y la estabilidad de aquello que creemos comprender bajo la lógica común.

Las voces críticas concuerdan en que Almada logra romper con la narrativa mimética de manera fructífera al ponderar cómo los habitantes de la isla transitan por una especie de umbral fantástico, en él prevalece una comunicación entre planos que solemos entender solo a partir del paralelismo (el tiempo de los vivos versus el tiempo de los muertos, la naturaleza contra la razón humana, la irrealidad frente a la realidad). Permitiendo que estas polaridades se toquen, la autora recurre al trazo de lo fantástico pues es consciente que este modo del discurso configura puentes para hacer surgir el mundo de las leyes naturales en un mundo reglamentado por criterios humanos.¹¹

Para la cuentista y novelista argentina la representación de la naturaleza debe ir más allá del orden hegemónico que dicta su presencia como mero marco para contar una historia, de ahí que Almada haga del río, el monte y el fuego una clase de presencias vivas que permiten ver la potestad de la ecoesfera, una que reacciona al supuesto dominio objetivo, racional y científico de los seres humanos. Dicho de otro modo, en *No es un río* la naturaleza fantástica entorpece la lucidez al configurarse como un orden subversivo en cuya espesura negra se atisba un peligro, sobre todo considerando que el umbral es un territorio prohibido que pone en riesgo la estabilidad de quienes se atreven a cruzarlo. Eso explicaría porque Tilo, Negro, Enero, Mariela y Lucy deben padecer las consecuencias de haber querido traspasar los límites de sus respectivos mundos.

En esta novela el reversionado río Piriflegetonte se encarga de mantener presas a las ninfas mientras el monte asedia a los intrusos que no pertenecen al entorno natural. Acorde con esta irrealidad, Selva Almada despliega una obra original cuyo aliento poético le da vida a una entidad natural poderosísima a través de un lenguaje auténtico que perfila sus singularidades con maestría. De este modo, *No es un río* invita a penetrar en una inusitada geografía que se mapea a partir de la escala de lo fantástico.

¹¹ Debemos recordar que la ecocrítica busca cuestionar este principio del pensamiento convencional para apuntar a un saber distinto, uno en el que Almada ha ido tanteando varios tipos de acercamientos a lo largo de su narrativa.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*, Centro Cultural Latium, 1921.
- Almada, Selva. *No es un río*, Random House, 2020.
- Almada, Selva, “La escritura siempre se me aparece como un descubrimiento”, entrevista por Tomás Villegas, *Revista El diletante*, 7 diciembre 2020. Web. 24 de agosto 2024. <https://revistaeldiletante.com/trabajos/entrevista-a-selva-almada>
- Almada, Selva. "En la naturaleza de las mujeres no está la depredación, pero sí en la de los hombres", entrevista por Rosario Spina, *La capital*, 27 diciembre 2020c. Web. 27 agosto 2024. <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/en-la-naturaleza-las-mujeres-no-esta-la-depredacion-pero-si-la-los-hombres-n2631961.html>
- Almada, Selva. “Selva Almada y una inconfundible luz de provincia”, entrevista por Patricia Kolesnicov, *Revista Ñ de Literatura suplemento*, 09 abril 2021. Web. 27 agosto 2024 https://www.clarin.com/revista-n/literatura/selva-almada-inconfundible-luz-provincia_0_YtnEqkXF7.html
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, 1992.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Herder, 1999.
- Gómez, Facundo. “No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, número 1, 2023, pp. 101-131, DOI: <http://doi.org/10.15446/lthc.v25n1.93764>
- Morales, Ana María. “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”. *Odiseas de lo fantástico*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, Coloquios internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 25-37.
- Platón, *Fedón*, Gredos, 2010.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, 2011.
- Sevilla, Gonzalo. “Entrevista a Selva Almada”. *Revista de la Universidad de México*, 2018, pp. 117-121. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/ebf7fec2-c2f0-4899-983b-c8ecf7fe8095?filename=entrevista-a-selva-almada>