HUMANÍSTICA
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS Y LITERARIOS

“La respiración de un animal enorme”: afectividad ambiental y agencia en *No es un río*, de Selva Almada

“The breathing of a huge animal”: environmental affectivity and agency in *Not a River*, by Selva Almada

Deborah Techera – Universidad de la República, Uruguay

Resumen: Se propone la lectura de la novela *No es un río*, de Selva Almada, bajo el entendido de que es una obra paradigmática de lo que, se busca sostener, son *ficciones ambientales rioplatenses*: obras en las que una afectividad específica relativa a lo ambiental toma forma y características situadas que son novedosas y amplían una imaginación que se encuentra desafiada en la actual crisis antropocénica. Las *ficciones ambientales* convocan nuevos repertorios afectivos y nuevos modos de agencia a través de su trabajo temático y formal con el ambiente y/o la experiencia del ambiente. Con base en elaboraciones teóricas pertenecientes al giro afectivo, en el cruce con la propuesta del materialismo vibrante, la hipótesis principal es que las *ficciones ambientales rioplatenses* presentan modos situados de afectación que implican la desestabilización de la agencia humana.

Palabras clave: literatura rioplatense, agencia, afectividad, ambiente, Antropoceno

Abstract: This article proposes a reading of the novel *Not a River*, by Selva Almada, with the understanding that it is a paradigmatic work of what we seek to maintain are *Rioplatense environmental fictions*: works in which a specific environment-related affectivity takes shape and acquire situated features which, in addition to their novelty, expand an imagination that has been challenged due to the current crisis of the anthropocene. *Environmental fictions* call for new affective repertoires and new modes of agency through their thematic and formal work with the environment and/or the experience of the environment. Based on theoretical elaborations on the affective turn, in the intersection with the proposal of vibrant materialism, the main hypothesis is that the *Rioplatense environmental fictions* present situated modes of affectation that involve the destabilization of human agency.

Keywords: Rioplatense literature, agency, affectivity, environment, Anthropocene

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2025

Ficciones ambientales rioplatenses: una hipótesis de lectura

Las narrativas de la crisis (política, económica, ambiental, vincular) imperantes en las primeras décadas del presente siglo parecen mostrar una suspensión de la agencia ante la incertidumbre total sobre el futuro (Macón "Crisis"). Si es posible concebir nuevas modulaciones de la agencia ante la crisis actual de la vida, tal vez ciertas ficciones contemporáneas ofrezcan orientaciones al respecto. Tal como fundamenta Sofía Rosa en su trabajo en torno al Antropoceno en las ficciones literarias del Cono Sur, "resulta pertinente el estudio de los dispositivos genéricos de la ficción que permiten, a un tiempo, ejercitar una crítica cultural del Antropoceno y hacer sensibles las relaciones ambientales en crisis" (2).

Dentro de la narrativa de ficción reciente del Río de la Plata proliferan una serie de obras que no simplemente tematizan la situación climático-existenciaria actual, sino que crean modos de habitarla. Al leerlas desde un marco conceptual proveniente de las humanidades ambientales, se pueden reconstruir ciertos rasgos específicos de esta narrativa de ficción reciente rioplatense y plantear que se está conformando una sensibilidad novedosa que desafía la sensación de suspensión de la agencia tan propia de nuestro presente incierto. Se entiende dicha sensibilidad en los términos de una "estructura de sentimiento"[1], que en palabras de Graciela Montes es

> el tono, la pulsión, el latido de una época. No tiene que ver sólo con su conciencia oficial, sus ideas, sus leyes, sus doctrinas, sino también, además, con las consecuencias que tiene esa conciencia en la vida mientras se la está viviendo. Algo así como el estado de ánimo de toda una sociedad en un período histórico. Algo que se palpa y nunca se atrapa del todo, pero que suele quedar sedimentado en las obras de arte. (párrafo 4)

Se propone la categoría *ficciones ambientales rioplatenses* para recoger los modos en que una afectividad específica relativa a lo ambiental (entendido el ambiente como un complejo de múltiples componentes humanos, no-humanos y más-que-humanos) toma forma y características situadas[2] que son novedosas y amplían una imaginación que se encuentra desafiada por el actual evento de extinción masiva. En este contexto "postantropocéntrico y postnatural en el que se

[1] Se refiere aquí al concepto proveniente de los estudios culturales elaborado por Raymond Williams.

[2] En el sentido del *conocimiento situado* planteado por Haraway.

ha vuelto indispensable volver a considerar las diversas lógicas de existencia que pueblan la Tierra" (Fleisner 1), se entiende justificado investigar la afectividad "que se abre con la interacción, la hibridación y la co-emergencia de todo lo existente en la que los actores humanos están presentes pero no ya en el centro de la acción, sino en una mezcla de agencialidades diversas" (1).

Siguiendo el camino abierto por las "ficciones antropocénicas" (Trexler, Mackey, "Aguas ambiguas") se busca observar las formas en que este "corpus histórico emergente" (Dalmaroni)[3] convoca nuevos repertorios afectivos y nuevos modos de agencia a través su trabajo temático y formal con el ambiente y/o la experiencia del ambiente.

Se sostiene que la afectividad en estas obras 1) se puede cartografiar en las múltiples relaciones que las tramas presentan entre los sujetos y los espacios que habitan junto a otros cuerpos, humanos, no-humanos, más-que-humanos, y 2) resulta como efecto de las estrategias formales con las que se construyen.

Dos rasgos interconectados caracterizan estas obras: a) *Lo suspendido*, presente en las temporalidades extrañas y/o dislocadas, la falta de claridad respecto de los inicios y los finales y, en general, la incertidumbre respecto a las agencias y sus efectos; b) *Lo sensorial exacerbado*, una atención a los detalles de la experiencia sensible que de algún modo subvierte la amenaza de esa agencia suspendida, mediante una poética de la presencia.

La pregunta orientadora de la lectura que se propone es ¿cómo estas ficciones elaboran los afectos propios de la sensibilidad ambiental del Antropoceno,[4] de un modo situado? Responder implica reconstruir el carácter específico de la afectividad ambiental-antropocénica presente en la literatura reciente del Río de la Plata.

Con base en elaboraciones teóricas pertenecientes al giro afectivo (Ahmed, Ngai), en el cruce con la propuesta del materialismo vibrante o materialismo vital (Bennett), se sostiene que prestar atención al carácter afectivo de las relaciones entre todo lo viviente nos da pistas para interpretar estados de cosas en curso para los que aún no tenemos conceptualizaciones definidas, impulsándonos así a elaborar significados novedosos. Esto permitiría leer, en las *ficciones ambientales rioplatenses*, modos situados de habitar la crisis existenciaria contemporánea, que

[3]Aquel que, sin desconocer el carácter construido de todo corpus, implica el reconocimiento de un momento en el que "se acelera y aglutina la producción de una cierta novedad" (Dalmaroni 14).

[4]Se reconocen los riesgos de un uso acrítico del concepto que, como señalan Danowski y Viveiros de Castro, pese a permitirnos concebir la realidad amenazante que implica ser causantes de una nueva era geológica, acarrea el riesgo de investir al Homo sapiens con el poder de dirigir la historia del planeta. De ahí el interés en aportar a una reflexión situada acerca del mismo y de su potencial explicativo.

implican la desestabilización de la agencia humana, desafiada por las dimensiones no-humana / más-que-humana.

Bajo esta clave de lectura, el presente artículo aborda la novela *No es un río*, de la argentina Selva Almada.

Giro afectivo, Antropoceno y sentido de lugar

El giro afectivo en las humanidades y las ciencias sociales acumula perspectivas variadas, algunas de las cuales entran en conflicto entre sí (Macón "Filosofía feminista"). Este trabajo articula posturas teóricas que no defienden una definición tajante, sino que tienden a concebir los afectos en un sentido amplio que, como rasgo general, los distingue de ser meros estados psicológicos. Se sigue la propuesta de Sara Ahmed, quien concibe los afectos no como algo propio de los sujetos humanos, ni algo que es provocado por los objetos, sino como algo que circula a través de los objetos y produce efectos en los cuerpos "a partir de la 'zona de contacto' en la que otros nos impresionan y dejan sus impresiones" (Ahmed 292).

Conjuntamente, resulta de especial interés para el análisis presente la conceptualización en torno a los "ugly feelings" que realiza Sianne Ngai, quien tematiza la presencia en la literatura (y en otras expresiones culturales) de un tipo particular de afectos borrosos, difíciles de definir y que dejarían entrever la ambivalencia de la "agencia suspendida". Tradicionalmente entendidos como desempoderadores, esos "sentimientos feos" pueden repensarse en su potencia agencial (Macón "Ansiedad"). Más débiles y desagradables que los afectos catárticos (como, por ejemplo, la ira o el miedo), es justamente esa falla en la capacidad de liberación emocional lo que hace a la aparente suspensión de la agencia que los caracteriza. Pero en esa suspensión no hay quietud, sino más bien lo contrario. Hay una inquietud relacionada al desconcierto acerca de lo que se siente y a la falta de control sobre ello, ya que no hay un mapa afectivo claro al que recurrir. Se trata más de pendulaciones afectivas, que de emociones claramente dirigidas a objetos. Su ambigüedad, carácter inherente a "la desorientación afectiva en general" (Ngai 14) que habitamos en el Antropoceno, habilita una apertura creativa para lidiar con lo imprevisible.

Es respecto a la categoría de Antropoceno que Maristella Svampa propone un funcionamiento de concepto-diagnóstico: al mismo tiempo que expone el peligro actual en el que hemos puesto a la vida en el planeta, producto de las lógicas del capital desarrollista y depredador, tiene alcance crítico para permitir "la revisión del paradigma antropocéntrico, en la relación sociedad/naturaleza, humano/no

humano, que está en la base de la modernidad occidental, lo cual tiene hondas repercusiones filosóficas y antropológicas” (Svampa 6).

Independizado de su origen disciplinar específico, el concepto de Antropoceno ha influido en la ecocrítica reciente, abriendo nuevas teorizaciones sobre el “sentido de pertenencia”[5], es decir, la determinación de nuestra subjetividad (y sus representaciones literarias) que se conforma en relación a un lugar (Heffes). Dentro de la ecocrítica es que podemos situar los estudios sobre las “ficciones antropocénicas” (Trexler): ficciones sobre y desde el Antropoceno, que encarnan una “conciencia antropocénica” y que, si seguimos el planteo de Heffes, están situadas, es decir, muestran inquietudes históricas y compromisos comunitarios, territoriales y ambientales arraigados (Mackey “Aguas ambiguas”).

La ecocrítica latinoamericana hace un trabajo específico respecto al supuesto de una actual conciencia del Antropoceno, a partir de lo que ya se venía señalando en un sentido general desde la crítica literaria como una potencia de la ficción. Según Nora Domínguez, la potencia de los textos literarios, que multiplican la imaginación creativa, reside en que “desandan normas sociales y estéticas para dar cuenta de la fuerza intrínseca de la palabra, de su puesta en acción a través de los cuerpos” (41). Esa capacidad de funcionar como “laboratorios de imaginación, exploración de formas y experiencias”, hace participar “voces y perspectivas que dialogan con la imaginación pública actual” (41) y le proponen “modelos alternativos o paralelos de relación y de experiencia” (55). Las ficciones, escribe Domínguez (60) “piensan, leen el presente, lo movilizan, diseñan y configuran sus conflictos, resquicios y brechas […]. Cuando su materia es la reflexión teórica pueden reconvertirse en un diseño de acción, imaginación y política, creando nuevas salidas, imágenes y metáforas”. Las tramas y formas inusitadas mueven modos de razonamiento y reflexión “que tienen en cuenta al futuro, donde la imaginación, el deseo y los sueños de renovación comunitaria configuran formas de potencia” (56).

En este contexto, Azucena Castro señala un camino metodológico para la ecocrítica local, situando las nociones del marco teórico provenientes del norte global en el contexto de las producciones literarias, estéticas y teóricas de la región (en su caso, latinoamericana) con las que dialogan los textos de un corpus, para iluminar cómo se expresan “en términos de un pensamiento ecológico en una región marcada por las dinámicas coloniales y extractivas de la Modernidad” (14). En esa línea, reconstruir el carácter de la afectividad ambiental-antropocénica presente en

[5] Valero y Flys (376) traducen *sense of place* como “sentido del lugar”, y lo definen como “[v]alor otorgado a un lugar como resultado no solo de cualidades físicas sino experienciales, emocionales y culturales”.

las ficciones rioplatenses a partir de categorías teóricas provenientes del giro afectivo y el materialismo vibrante, permitiría, con herramientas de la crítica cultural y literaria, y desarrollos teóricos de la ecocrítica regional, identificar y analizar afectividades y modulaciones de la agencia emergentes en las obras elegidas.

Respecto al alcance de la dimensión ambiental, se siguen definiciones en la línea de Ingold (20), para quien "un ambiente es todo alrededor de la persona u organismo de quien queremos definir dicho ambiente" (es el mundo vivido y es un entramado), así como la de Danowski y Viveiros de Castro (199) que rechaza "la oposición entre adentro y afuera, organismo y ambiente, ya que el ambiente de cada organismo, y por lo tanto de todos los organismos, son los demás organismos". De modo coincidente con esta mirada del ambiente, Valero y Flys (375) definen "más-que-humano" como alusivo a "toda realidad biótica y física que rodea al ser humano al que se le considera como un elemento más del universo, evitando la dicotomía humano / no-humano".

"Todo está tan vivo ahí adentro". Materialismo vibrante

"No es un río, es este río" dice Aguirre, nacido y criado en la isla, y de ahí el nombre de la novela de la escritora entrerriana Selva Almada. Por las menciones a las provincias de Corrientes y Santa Fe, y a la ciudad de Paraná, se deduce que se trata del río del mismo nombre. Pero no importa el nombre, sino que es "este" río y, como escribe con gran sensibilidad Cristina Rivera Garza en su ensayo dedicado a esta novela:

> [El] determinante demostrativo acorta la distancia entre el enunciante y el ser u objeto al que se refiere. Los deícticos, nos explica también la lingüística, son términos que no tienen sentido por sí mismos y cuyos significados dependen del contexto en que aparecen, de la situación comunicativa, sobre todo el contexto físico, en la que emergen y dentro de las cuales el punto de referencia es crucial. Por eso, para Aguirre como para la novela de Almada, no se trata de un río, sino de este río. (84)

A una de sus islas llegan a pasar el fin de semana dos hombres adultos y uno muy joven, estrenan un bote y pescan una raya. Falta un tercer hombre, el padre del joven, que murió hace años, ahogado en esas aguas. Mientras se desarrolla el relato presente, en el que la pesca de la raya (o al menos esa parece la explicación inicial) los confronta con un grupo de isleros, se intercala, fragmentado, el pasado de los tres amigos.

Análisis críticos como el de Nallim sitúan *No es un río* en la categoría de ecoliteratura. Un carácter siniestro en los paisajes, ligado a lo anticipatorio y la tragedia, hacen de la humedad, el calor sofocante, la vegetación tupida y la liminalidad barrosa de los cursos de agua, descripciones afectivas de los personajes. Al mismo tiempo, recoge el carácter afectivo de sus temas "la soledad, el amor, la traición, la muerte, la esperanza" (81), así como también, con su propuesta de un "gótico litoraleño", pretende rescatar "una necesidad de darle identidad afectiva a este patrimonio sensible" (83).

Rivera Garza observa en *No es un río* un efecto de cercanía, una atención a los detalles y una aproximación afectiva al territorio que le permiten reconocerla como una "escritura geológica", que no simplemente daría a leer una historia, sino que llevaría a internarse en ella: "[l]os sueños recurrentes, los vívidos recuerdos de la carne y las apariciones que pululan en *No es un río* responden al tiempo geológico que domina este escrito" (85). Esta implicación que el texto produce es clave para los requerimientos sensibles con los que nos desafía el materialismo vibrante, que sostiene que "[l]a capacidad para detectar la presencia del afecto impersonal requiere que uno esté atrapado en él" (Bennett 21). Los hombres se internan en el monte, "[l]o atraviesan al tanteo" y se les hace patente que "[t]odo está tan vivo ahí adentro" (Almada 107). Esa vivacidad material a la que Bennett refiere como "afecto impersonal" no es una fuerza vital que se agrega a la materia, sino que la autora equipara afecto y materialidad.

En Bennet, y en consonancia con la perspectiva asumida en este artículo, el afecto "no es específico de los cuerpos humanos" (16). Una de las tareas que la filósofa explicita para su proyecto es la de "provocar en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material" (13). *No es un río* puede tomarse como un dispositivo para dicha apertura. El epígrafe con el que se abre la novela es del poeta entrerriano Arnaldo Calveyra: "Observa, amigo, el lujo de las casuarinas de la costa. / Ya son agua" (Almada 10). Se instala así desde el comienzo su tono poético. Es desde este instante, también, que una lectura materialista vital queda habilitada. Un llamado a atender a un a-fuera[6] constitutivo: "los materialistas vitales intentarán demorarse en esos momentos durante los cuales se sienten fascinados por los objetos, considerándolos como indicios de la vitalidad material que estos objetos comparten con ellos" (Bennett 57).

La filósofa rechaza la oposición vida-materia, llevando la atención a la vitalidad de la materia-energía inmanente del mundo no-humano, que se expresa a través de la capacidad de éste de ajustarse a la voluntad y el diseño de los humanos

[6] Refiere a la "dimensión de la materia irreductiblemente extraña" (Bennett 35).

o de alterarlos. El materialismo de Bennett postula una agencia de las cosas que dialoga con las propuestas del giro afectivo tomadas en este trabajo, al estar directamente vinculado con la capacidad intrínsecamente afectiva de la materia, y ello de modo independiente del carácter humano o no humano de las otras materias con las que entre en relación. Su propuesta pretende investigar las implicancias de lo que, según la autora, es una forma contracultural de percepción: una "atención cultivada, paciente, sensorial" (Bennett 19).

Es posible una lectura de *No es un río* con la atención puesta en los destellos de la agencia material y sus ensamblajes[7]. Se trata de observar los modos en que la escritura lleva a percibir los *objetos como cosas*, es decir "como entidades vívidas, no del todo reductibles a los contextos en los cuales los sujetos (humanos) las disponen" (Bennett 38). Siguiendo a Spinoza, la autora afirma: "los cuerpos aumentan su potencia en o en cuanto que ensamblaje colectivo" (73) y la agencia no es ya "una capacidad localizada en un cuerpo humano o en un colectivo producido (solo) por esfuerzos humanos" (73).

Desde esta figura del ensamblaje se puede leer la imagen presentada en el primer párrafo de la novela:

> Enero Rey, parado firme sobre el bote, las piernas entreabiertas, el cuerpo macizo, lampiño, el vientre hinchado, mira fijo la superficie del río, espera empuñando el revólver. Tilo, el muchachito, arriba del mismo bote, se dobla hacia atrás, la punta de la caña apoyada en la cadera, girando la manivela del reel, tironeando la tanza: un hilo de brillo contra el sol que se va debilitando. El Negro, cincuentón como Enero, abajo del bote, metido en el río con el agua hasta las pelotas, también doblándose hacia atrás, la cara colorada por el sol y el esfuerzo, la caña arqueada, desenrollando y enrollando la tanza. La ruedita del reel que gira y la respiración como de asmático. El río planchado. (Almada 11)

Las superficies en contacto de los cuerpos de Enero, Tilo y el Negro, con el revólver, el bote, la caña, el agua (en cuyo fondo se resiste la raya) y el sol, conforman una agencia heterogéneamente distribuida, que ya no permite concebir a los sujetos como causa principal e intencional de los efectos producidos. Por el contrario, para el materialismo vibrante "lo que hay es siempre un enjambre de vitalidad en juego" en el que las intenciones humanas están "en competencia y en confederación con muchos otros esfuerzos" (Bennett 86). Los esfuerzos de los hombres luchan contra y se aúnan con los esfuerzos de otras agencias materiales: "Mientras cruzaban a la

[7] Bennett toma de Deleuze y Guattari la noción de "ensamblajes" como locus de agencia que implica siempre un grupo de trabajo humano/no-humano (23).

isla en el bote flamante se acordaron como siempre de la primera vez que lo trajeron a Tilo, chiquitito era, apenas caminaba el gurisito, los agarró una tormenta, les voló las carpas a la mierda, terminó el gurí chiquito así como era guarecido en el bote puesto de canto entre unos árboles” (Almada 14).

Aquí, la tormenta es una agencia que subvierte la voluntad de los hombres. Tormenta y bote tienen el poder de forjarse como recuerdos que hacen a la historia de estos amigos. La propia isla, a medida que cruzan hacia ella, trae esa memoria. Es una capacidad agencial comprensible en los términos del materialismo vital, que la concibe como “algo diferencialmente distribuido en una gama más amplia de tipos ontológicos” (Bennett 45).

Según Bennett, pasar de ver algo como *objeto* a verlo como *cosa* implica percibir un llamado de atención de las cosas por sí mismas, existencias que exceden su asociación con lo humano, “una indescriptible conciencia de la implacable singularidad de *esa* rata, de *esa* configuración de polen, de *esa* tapa de botella de agua” (Bennett 38). Hay una curiosa coincidencia entre esta cita y el monólogo interior de Aguirre en la novela:

> No son unos cuises. Es este cuis.
> Esta yarará.
> Este caraguatá, único, con su centro rojo como la sangre de una mujer.
> 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 76)

El materialismo vibrante agrega una grado de complejidad a la afectividad ambiental que en este trabajo se venía planteando desde una mirada ecocrítica como “sentido de lugar”. Este último da cuenta de la circulación afectiva que une a las personas con sus ambientes, entendidos, sí, como complejos de elementos heterogéneos, pero en los que el énfasis del vínculo está puesto en el sentimiento de conexión con el territorio, sus características, su historia y sus habitantes (humanos, no-humanos, más-que-humanos). Desde la mirada materialista vibrante, “el poder-cosa emana de los cuerpos inorgánicos tanto como de los orgánicos” (Bennett 41). La vitalidad de las cosas se suma, sin oponerse (por el contrario, complementando) al llamado de atención sobre lo afectivo ambiental.

Son recurrentes las imágenes en las que, sutilmente, en el uso del lenguaje coloquial, provinciano, hay un llamado de atención hacia la agencia material: “Tilo, en cuclillas, desenreda un embrollo de tanza. Los dedos largos y flacos se mueven trenzando el aire. El cigarrillo pegado a los labios, un ojo cerrado para atajar el humo” (Almada 22). Es el cigarro el que se pega a los labios, es el humo, el que se le viene al muchacho a los ojos. A partir de una perspectiva que confía en la

vitalidad de la materia, es posible tratar "a los no-humanos —los animales, las plantas, la Tierra, incluso los artefactos y las mercancías— de manera más cuidadosa" (Bennett 57). Desde una sensibilidad atenta a lo vital de las cosas es posible observar modos de *afectarnos con* que abarquen no sólo una afectividad compartida humanos/no-humanos sino y especialmente una afectividad más-que-humana.

Es una afectividad propia de otro tipo de agencia, que "no es el tipo de agencia fuerte, autónoma [porque] la relación entre las tendencias y los resultados, o entre las trayectorias y los efectos, es representada como algo más poroso, precario y por lo tanto, indirecto" (Bennett 93). Lo que hay entre la isla y sus habitantes humanos ya no es sólo "sentido del lugar", algo que los agentes humanos sentirían respecto a un ambiente que es otro respecto de ellos, sino que juntos conforman un ensamblaje más-que-humano (y donde "juntos" incluye materia biótica y abiótica).

Un ensamblaje importante en la novela es el fuego. Además de sus múltiples apariciones como parte del ritual de encuentro, de mates y asados, y mucho antes del desenlace en que Aguirre y sus amigos incendian el campamento de los visitantes, vemos a Siomara, su hermana, la madre de Lucy y Mariela, a la que "[s]iempre le gustó hacer fuego ... era su manera de sacar la rabia, de ponerla fuera del pecho" (Almada 69). Pero no se trata simplemente de Siomara como agente, manipulando cosas para canalizar sus emociones. Los ensamblajes horizontalizan las relaciones entre los existentes, les hacen parte de una agencia compartida:

> A veces diría que el fuego le habla. No así como le habla a uno una persona, no con palabras. Pero hay algo ahí 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. Como decir: vení, dale, vení. (Almada 71-72)

Esta escena funciona como respuesta a la pregunta de Bennett: "¿[c]ómo podemos los humanos aprender a escuchar o incrementar nuestra receptividad hacia las "proposiciones" no expresadas en palabras?" (226).

Las tardes calurosas reúnen a los isleros en ensamblajes también. La sobremesa en el rancho de César es una agencia material hecha de muchas pequeñas agencias:

> Sin camisa, brillosos de sudor y grasa de pescado. Juegan a las cartas. Corrieron los restos de dorado a una punta del tablón que hace de mesa. Arriba de unos cartones, los pellejos grasientos, las cabezas enteras, los ojos amarillos, abiertos, reverberan a la luz de la siesta. Esa misma luz dorada los envuelve a todos, como si irradiara de los cueros, las escamas chamuscadas. Dos pescados que fueron inmensos. Ahora:

> espinazos pelados, cabezas de boca abierta, boqueando secos afuera del agua, adentro de este verano más inmenso que ellos. La misma luz envuelve a los amigos, parecen temblar como un espejismo… (Almada 79)

La escena compone “una afectividad que es propia del agrupamiento en cuanto tal: una agencia del ensamblaje” (Bennett 75). Lo que se mueve allí, la efectividad del ensamblaje “se origina en el hacer y es, por lo tanto, independiente de toda intención, tendencia o característica de los actantes” (80). Las diversas materialidades que lo componen son distinguibles sin ser individualizables, sus potencias están siempre en relación con el resto de los actantes, son siempre móviles; a veces, lo que parece una pequeña agencia, adquiere una relevancia inusitada. Un vaso de vino, el recuerdo de una mujer, que se termine el pan. Para cuando Aguirre cuenta que los que pescaron la raya, la tiraron de nuevo al río, no podemos decir que haya sido eso exactamente lo que causó un efecto (la propuesta de un castigo), sino apenas que lo precipitó.

“Un nudo acá”. Ugly feelings

La agencia más-que-humana de la isla y sus ensamblajes moviliza sensaciones ambiguas. “Ya me voy, ya me voy. Junto leña y me voy” (Almada 21), dice el Negro entrando al monte, conmovido, con respeto y cierta urgencia por salir. Y luego del primer encuentro de los visitantes con los locales en la provista (entre quienes aparecen por primera vez las hermanas Lucy y Mariela), “[d]e repente el aire se puso espeso” (65). Desde la lectura materialista propuesta y su consideración de una agencia más-que-humana, resalta en la novela la presencia inescrutable de una tensión sin origen claro. Cuando en el campamento, bajo la presencia de la raya colgando, se disponen a hacer un asado “[e]l Negro vuelve y se sienta cerca. Vigila” (31). La primera impresión ante esta frase es de inquietud, el Negro está atento a posibles acontecimientos que no puede predecir. Sólo después se nos ocurre (al menos para quienes conocemos el ritual) que lo que vigila es la parrilla, que haya brasas, el punto de la carne. Pero la inquietud ya ha dejado su huella, que se profundiza con la presencia del cuerpo extendido y colgante de la raya: “Vuelve a mirarla. Se levanta y se acerca. La estudia. La toca. El cuero está seco y tirante. La carne del animal está tibia. La huele. Tiene olor a barro. A río. Cierra los ojos y sigue olfateando. Más atrás de esos olores empieza otro que no le gusta” (Almada 31).

Hay, en definitiva, una afectividad relacionada con la materialidad vibrante de la isla, del río, que se siente en los sueños con “el Ahogado”, en la muerte de Eusebio y la pérdida del dedo de Enero, ido con el amigo. En la pesca de la raya, su

putrefacción inquietante y el conflicto que genera con los isleros. En el monte, que "[a]lerta la presencia del intruso" (Almada 21), en "[l]a vigilancia callada de arañas, insectos y culebras. La sospecha ominosa de las yararás" (108).

Estos atisbos de afectividad incómoda, de sentimientos ambiguos, pueden leerse como el ambiente afectivo característico de nuestro presente de crisis existenciaria: si prestamos atención, percibimos algo inminente, resonancias de lo que ya sabemos pero nos negamos a ver. "Está sentado en el suelo, de espaldas al árbol y a la raya. La cabeza dejó de zumbarle, pero igual siente un nudo acá" (Almada 15). Es el misterio que vive en los detalles, "una vitalidad resplandeciente y potencialmente violenta que es intrínseca a la materia" (Bennett 145).

La mirada materialista vital de Bennett y la afectividad ambigua e incómoda que explora Ngai, se fortalecen mutuamente articuladas en la lectura de los ensamblajes de *No es un río*. Hay un momento de la trama en que la raya es devuelta muerta al agua. Vemos la vigilia de Enero, mientras el resto de los hombres duermen, el brillo de la luna que da en el lomo de la raya, la raya que empieza a oler a podrido. Todo bajo la presencia fantasmal del Ahogado. Son agencias concertadas que componen una escena que desestabiliza el carácter individual de la decisión de Enero de descolgar el animal para devolverlo al río, desjerarquiza su agencia humana, intencional, para ponerla en una red. "Enero se decide" (Almada 41) no alude más que a su participación en la confederación de materialidades. Si parece otra cosa, si la expresión otorga una agencia superior a la intencionalidad humana, es sólo porque es a la vez "necesario e imposible reescribir la gramática predeterminada de la agencia, una gramática que le atribuye actividad a las personas y pasividad a las cosas" (Bennett 253).

Qué provocó que algo suceda sólo es posible de saberse retrospectivamente: "cualquier cosa podría desencadenar el proceso de cristalización (un sonido, una gota que colma el vaso, un zapato, un apagón, una intención humana)" (Bennett 90). En el ensamblaje de la novela, hecho de humanos, río, caña, bote, raya, revolver, cerveza, vino y sol ¿qué causó el enfrentamiento final entre visitantes e isleros? ¿Los tres tiros contra el animal, innecesarios desde la perspectiva de Aguirre? Si miramos lo-humano-en-el-río más allá del grupo de amigos pescando, aparecen los "pendejos barullentos" (Almada 17) que molestan ya desde antes a los isleros. Y antes incluso, veinte años atrás, cuando los amigos van a la isla a pescar, Eusebio se ahoga, y ese hecho es también parte del entramado.

"Oye cómo respira". Agencia afectiva del texto

Hay, en lo formal del texto, un lirismo que lo coloca en el límite con la prosa poética y que explota así su potencial de afectación. Gómez (115) apunta que "uno

de los procedimientos claves en la estética de la novela [es] la construcción de un relato poético mediante palabras, nombres, frases, metáforas y sonidos" y que "parece enunciada desde la propia comunidad, con una dicción colectiva y poética". Lo que en un principio se presenta como prosa, "deriva hacia la poesía al momento de las descripciones y se producen sugestivas imágenes del río, la costa y el interior de la isla" (116). Marca también que es una prosa poética "más interesada en producir imágenes que en contar una historia" (129).

Por otra parte, el análisis de Druille (13) observa que la novela "experimenta con el lenguaje a través de los silencios y la distribución en el espacio de las formas de decir" que son "como la respiración del monte y la respiración del río". Es un trabajo de "fragmentación del lenguaje, como si cada palabra estuviera pendiente de la respiración" (14).

Acerca de ese aspecto de la novela, escrita como un solo texto contínuo que se mece en un vaivén, señala Rivera Garza: "estas líneas rotas […] nos remiten a la duda, al titubeo y la fragilidad" (89). Este tono afectivo de vacilación se conjuga con una inestabilidad en el tiempo de la narración que, en sus elipsis y analepsis, intensifica la sensación de desconcierto.

De modo que es también en sus aspectos formales que *No es un río* construye una afectividad ambigua, en el sentido propuesto por Ngai. Y es esta clave de análisis la que permite reforzar la afirmación de Bennett del propio poder afectivo de las cosas supuestamente inanimadas (en este caso, la novela) y su "curiosa habilidad ... para animar, para actuar, para producir efectos dramáticos y sutiles" (41).

La materialidad de la escritura posee la capacidad de estimular "un estilo perceptual abierto a la aparición del poder-cosa" (Bennett 39): "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. Un bufido. Las ramas se mueven como costillas, inflándose y desinflándose con el aire que se mete en las entrañas" (Almada 76).

La materialidad vital, afirma Bennett "refleja mejor la cualidad 'extraña' de nuestra propia carne, y en este sentido les recuerda a los humanos el carácter sumamente radical de la (díscola) afinidad entre el humano y el no-humano" (242) . Esta afinidad es legible en la novela en el uso horizontal del término "carne" para referir existencias heterogéneas. Tenemos a la raya y "los volados grises de la carne" (Almada 12), su "carne … tibia" (31), los "noventa kilos de carne podrida colgada del árbol" (32) y el asco ante "la idea de hundirse en esa carne" (41). Al mismo tiempo, la cara del Ahogado "pegada a la suya, la carne blanda, de color gris" (24). El asado es también "carne [que] empieza a calentarse y a largar olor" (31), "carne fresca para tirar a las brasas" (135). Siomara es carne expuesta a la

violencia: “los hebillazos le daban directo en la carne descubierta” (69), mientras que César “[s]e mete los pulgares en el borde del short y se lo levanta. Chicotea el elástico contra la carne cuando lo suelta” (81). Ya al final de la novela, luego del ataque que sufren Enero, Tilo y el Negro, sienten “[l]a carne hecha un bofe, adormecida por la paliza” (132).

Es así que el texto de Almada logra “estimular una mayor conciencia de hasta qué punto todos los cuerpos son parientes, en el sentido de que están inextricablemente inmersos en una inmensa red de relaciones. Y en un enredado mundo de materia vibrante, dañar un tramo de la red bien puede significar dañarse a uno mismo” (Bennett 51). Se trata de prestar una atención cuidadosa a las cosas, entre ellas el propio texto, para intentar dejar de lado “la creencia de que los humanos son especiales, en el sentido de que existen, al menos parcialmente, por fuera del orden de la naturaleza material” (Bennett 94).

“¿Qué hacemos con esto?”

La pretensión de estas páginas es rastrear una afectividad ambiental en *No es un río*, como parte de la construcción de una categoría, la de *ficciones ambientales rioplatenses*. En un momento clave de la trama, el Negro plantea la pregunta “¿Qué hacemos con esto?” (Almada 32). En un nivel, se está refiriendo a la raya: “¿[q]ué van a hacer con la bicha? Si la dejan colgada, el rocío la va a abombar y para mañana al mediodía van a tener noventa kilos de carne podrida colgada del árbol” (32). Pero en un nivel más profundo, es una pregunta de otro tiempo, *con* otro tiempo.

“A veces los sueños son ecos del futuro” (34), dictamina Gutiérrez, el curandero, ante la consulta de los amigos a raíz de las pesadillas de Enero. Y así como el Ahogado se le aparecía en sueños antes de que el río se llevara a su amigo Eusebio (en un tiempo lineal), al matar a la raya y dejarla podrirse, aparece una pregunta en la que también resuenan otros ecos. Rivera Garza plantea esta hipótesis temporal en su lectura de la novela:

> Cuando Enero Rey —uno de los hombres que disparó contra la mantarraya— busca una explicación para un sueño que lo atormenta, el sueño de El Ahogado, el veredicto del curandero nos dirige a un tiempo largo, profundo, en que el pasado y el futuro intercambian lugares: a veces los sueños, dice, son ecos del futuro. No predicciones, ojo, sino ecos, reverberaciones de algo que ya ha sucedido allá, pero de lo que apenas se va enterando la conciencia aquí. (85)

La apuesta de Rivera Garza por una escritura geológica coincide con la conciencia antropocénica, al permitir observar en la novela cómo todo presente es

pasado, porque ningún pasado se ha ido del todo y que a su vez ese presente es un pasado que contiene el futuro. De ahí la tristeza inexplicable de Tilo, “el hijo de El Ahogado […] cuando se aproxima al río. ‘Debe ser que algo de uno queda donde se muere’, declara, sabia, la novela, de nueva cuenta atendiendo al mecanismo del palimpsesto que se encarga de volver presente todo aquello que se cree ido” (86).

La aparición de las hermanas Lucy y Mariela, esas que “[ya] no son” (Almada 65), responde también a ese “tiempo profundo de la no-vida” que funciona como “conexión sideral, cosmogónica, constituida por la materia vibrante de todo lo que es” (Rivera Garza 48). Pero *No es un río* no es una historia de fantasmas, o al menos no es leída de ese modo por Rivera Garza, para quien la novela es sobre la materialidad del tiempo, en la que

> la narración no avanza cronológicamente, […] no venimos del pasado y nos dirigimos hacia el futuro, sino que estamos en un presente hecho de capas simultáneas de materia y de experiencia en lo que todo puede pasar. Es más: en lo que todo está pasando en todo momento. Se trata de tiempo memorioso, más material que mental (si es que consideramos que lo mental no es materia), donde el presente contiene al pasado y el futuro provoca ecos que no dejan de llevarnos hasta aquí. [...] Por eso Tilo experimenta una tristeza inexplicable cuando se aproxima al río; por eso Enero puede conversar con dos chicas muertas en un boliche de pueblo: todos están ahí, en alguna de esas capas de materia sobre las que posamos los pies. (87-88)

El misterio del tiempo larguísimo, de la vitalidad material como un animal enorme que “me antecede, me excede, sobrevive a mí” (Bennett 254) y que se asoma en la muerte de Eusebio:

> Se acuerda de los ojos desorbitados cuando recuperaron el cuerpo. Como si justo antes de morirse 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 109)

Conclusiones

No es un río admite una lectura a la luz de la categoría propuesta en este trabajo de *ficciones ambientales rioplatenses*. Por un lado, temáticamente, presenta un repertorio proliferante de imágenes que enriquece nuestra creatividad afectiva respecto de lo ambiental. Por otro, formalmente, es de una poética arriesgada, que vibra y hace vibrar con su materia textual y lingüística.

La caracterización propuesta para estas *ficciones ambientales rioplatenses*, resumible en un carácter aparentemente suspendido en lo que respecta a la temporalidad y a la agencia, que sería desafiado por el palpitar de una sensibilidad exacerbada, ha demostrado estar presente, a través de un análisis coherente con el marco teórico proveniente de las teorías del giro afectivo de Ahmed y Ngai, y del materialismo vibrante de Bennett, ampliado con las reflexiones acerca de las escrituras geológicas de Rivera Garza. Al mismo tiempo, el detenimiento en el texto de la novela permite profundizar en la comprensión teórica, al ofrecer ejemplos valiosos, por lo sutiles y acertados, de la concertación de las innumerables agencias que se postulan como ensamblajes más-que-humanos, burbujeantes de afectos novedosos.

Obras citadas

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones,* Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Almada, Selva. *No es un río,* Random House, 2020.

Bahamonde, María José. "Selva Almada: modos de narrar el horror en lo cotidiano". En *Miradas góticas. El miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Goicochea, Adriana (comp.), Etiqueta negra, 2021, pp. 29-35.

Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas.* Caja Negra, 2022.

Castro, Azucena. *Ecologías extrañas: lecturas postnaturales de poemas extensos latinoamericanos del siglo XXI (Roxana Miranda Rupailaf, Daniel Samoilovich y Luigi Amara)*. 2020. Tesis doctoral. Universidad de Estocolmo: http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1458496&dswid=-6983.

Dalmaroni, Miguel. "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones wiliamsianas y un caso argentino)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Num. 12, 2005, pp. 1-22.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9700/pr.9700.pdf.

Danowski, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fine*s, Caja Negra, 2019.

Domínguez, Nora. “Las potencias, las razones, las ficciones, en D’Antonio, Grammatico y Trebisacce”. *Tramas feministas al sur*, Madreselva, pp. 37-62, 2022.

Druille, María Julia. “Aproximación a la obra de Selva Almada: la voz que hilvana las voces”. *Boletín de Letras FEPAI (Buenos Aires),* vol. 37, núm. 73, 2022, pp. 6-16. DOI: 10.13135/1594-378X/6595.

Fleisner, Paula. “El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara”, *Veritas Porto Alegre*, vol. 65, núm.. 2, 2020, pp. 1-13. DOI:10.15448/1984-6746.2020.2.37839 .

Gómez, Facundo. “*No es un río* de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, pp. 101-131. DOI:10.15446/lthc.v25n1.93764.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Cátedra, 1995.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción/ Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Ingold, Tim. *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*, Ediciones Trilce, 2012.

Macón, Cecilia. “Ansiedad, indignación y felicidad para la emancipación: el camino de Mary Wollstonecraft”. *Afectos políticos*, editado por Losiggio, Daniela y Macón, Cecilia, Miño y Dávila, 2017, pp. 31-50.

Macón, Cecilia. “Crisis, transhumanismo y agencia histórica: más allá de las paradojas de la ansiedad”, *Las Torres de Lucca*, vol. 8, núm. 15, julio-diciembre 2019, pp. 135-161. https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/76784

Macón, Cecilia. "Filosofía feminista y giro afectivo: una respuesta *ex ante"*, *Revista latinoamericana de filosofía*, vol. 48, Num. 2, Primavera 2022, pp. 283-303. DOI: 10.36446/rlf2022331.

Mackey, Allison. "Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense". *Revista CS*, núm. 36, Genealogías latinoamericanas de las Humanidades Ambientales: derivas, cruces y caminos, enero-abril 2022, pp. 247-287. DOI: 10.18046/recs.i36.4773 .

Montes, Graciela. "El mundo como acertijo". *Brecha*. 18 de mayo de 2001, https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm.

Nallim, Alejandra, "El gótico litoraleño de Selva Almada". *Miradas góticas. El miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Goicochea, Adriana (comp.), Etiqueta negra, pp. 77-83, 2021.

Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*, Harvard University Press, 2005.

Rivera Garza, Cristina. *Escrituras geológicas*, Iberoamericana, 2022.

Rosa, Sofía. *Metáforas ambientales del Antropoceno: ficciones literarias del Cono Sur*. 2022. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile. DOI: 10.7764/tesisUC/LET/64522.

Svampa, Maristela. *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*, La Sofía cartonera. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, University of Virginia Press, 2015.

Valero Garcés, Carmen y Flys Junquera, Carmen. "Glosario básico bilingüe", *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, editado por Flys Junquera, Carmen et al., Iberoamericana/Vervuert, 2019, pp. 371-377.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*, Paidós, 2001.