HUMANÍSTICA
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS Y LITERARIOS

Descentrar la escala humana: lo ínfimo y lo inmenso en la literatura hispanoamericana

Ana Cecilia Aguilar Vega- Universidad Nacional Autónoma de México
David Loría Araujo- Universidad Autónoma de Yucatán

El mundo que compartimos nos demuestra una y otra vez que las agencias sobre la Tierra no son únicamente humanas. No obstante, muchos seres y elementos vivientes y no vivientes que se escapan de la escala antropocéntrica son sistemáticamente ignorados, se dan por sentado o pasan desapercibidos. Por un lado, fuerzas inconmensurables como las telúricas o meteorológicas no son vistas hasta que su imprevisibilidad atenta contra los intereses del capital. Por otro lado, la acción de los microorganismos, elemental para los ciclos de vida, es omitida por invisible desde el régimen escópico de lo humano. Ya sean más grandes o pequeños los fenómenos, está claro que existe un espectro de visibilidad hegemónica, mismo que la literatura, como generadora de imágenes, contribuye a extender, a desterritorializar.

Ciertos textos literarios —nos recuerda la ecocrítica desde los años noventa— maniobran con el lenguaje para reconocer y visibilizar la agencia planetaria de estos seres, así sean gigantes como las montañas y los tifones, o diminutos como las lombrices y los mohos. Procesos como la erosión o el sismo ocurren precisamente por acción y efecto de estos agentes, cuya huella e interrelación, por muy grande o pequeña, parece a veces obvia, porque sus líneas temporales no coinciden con la "flecha del progreso orientada hacia el porvenir" (Yébenes 13). En ocasiones, para acceder a la comprensión de estas entidades, así como al registro de sus efectos, quienes escriben recurren a modalidades narrativas que se distancian de los mecanismos realistas. Al parecer, la literatura mimética se pliega hacia lo humano o lo humanizado, y el realismo termina por entenderse como una modalidad de representación neutral, imparcial, que impide —o cuando menos, obstaculiza— el espacio para fuerzas, presencias o agencias alternativas.

En determinados textos, "la visión del mundo centrada en lo humano se hace añicos ante la aparición de otros afectos, de otras formas de sensibilidad" (21), advierte la filosofía posthumanista de Rossi Braidotti. Las literaturas exhiben así una oposición a lo que se concibe como real, normativo o como eso que se asentaba como unívoco. Las literaturas de lo insólito (Campra, 2019; Boccuti, 2020), de "irrealidad" (Morales, 2019), o bien, del "descontento realista" (Amatto, 2020),

poseen coordenadas de viaje que nos permiten, entre otras proezas, cercanías con esas zonas inmensas o ínfimas del universo que habitamos, y que además abrevan de la tradición de lo fantástico, muy cultivada en Hispanoamérica; por ende, dichos materiales estéticos también transgreden los realismos, que a su vez son producto de la "posición descentrada de lo humano respecto a la materia viva" (Braidotti 204).

Cuando convocamos al pensamiento y la escritura de artículos científicos de teoría y crítica literaria sobre las figuraciones de *lo ínfimo* o *lo inmenso* para la revista *Humanística*, esbozamos ambos términos como un par de categorías literarias móviles y en proceso, sin pretensiones unificadoras. Son un primer bosquejo para rastrear, identificar, nombrar y analizar las representaciones de fenómenos no humanos que reciben una atención protagónica en textos de narradoras hispanoamericanas contemporáneas. Cabe decir, por supuesto, que la delimitación anterior no es tajante sino elástica, porque también es posible indagar por *lo ínfimo* y *lo inmenso* en la literatura escrita desde otros géneros, épocas o identidades, e incluso que pueden hallarse en la trastienda de los textos, en las entretelas de lo enunciado, no exactamente en la superficie de la página. No obstante, nos parece que en obras publicadas en los últimos diez años por escritoras como Agustina Bazterrica, Fernanda Trías, Liliana Colanzi, Verónica Gerber Bicecci, Lina Meruane, Elaine Villar Madruga, Natalia García Freire o Irene Solà —mencionamos una por país, conscientes de que no podemos enlistar a todas— se pone en práctica, con especial y metódico énfasis, la exploración literaria de lo que no se percibe pero arrasa; de lo que ha permanecido ahí, vivo o no vivo, y de repente despierta, vibra, ruge; de lo que parecía no tener voz, pero cuya agencia inusitada mueve, nutre, limpia o da color. Sus objetos estéticos especulan, desde senderos tangenciales al realismo y sus perfectas equivalencias miméticas, sobre formas de escribir otros intervalos de la existencia.

Cabe destacar que *las figuraciones de lo ínfimo* y *lo inmens*o no son necesariamente un motivo o un tema literario, ni siquiera un *leitmotiv*. En todo caso, son una pauta textual, un primer modo de lectura guiado por la intuición sobre esos elementos narrativos que se relacionan con las agencias no humanas y que permitirá, tal vez más adelante, pensar dichos sustantivos como conceptos. En ese sentido, la búsqueda de estas pautas puede implicar un descentramiento lector que consista en trasladar el foco a lo que a veces no se ve por pequeño o por enorme. Las obras literarias analizadas comparten esta disposición, esta inclinación de escucha. Así pues, los cuatro artículos recabados para este dossier se han sumado a nuestro ejercicio de primera recalibración hermenéutica. En ellos, desde metodologías disímiles, casi diametralmente opuestas, se examinan las figuras del insecto, del río, de la espesura y del calor como estimuladores de las exploraciones

narrativas Juan José Arreola, Selva Almada y Mariana Enriquez. Con ello nos encontramos con un autor que no esperábamos hallar en este corpus y dos autoras argentinas que son parte de la lista que antes dejamos incompleta.

Nos resultó por demás interesante que dos de las contribuciones recibidas y aceptadas para este número abordaran con detalle la novela *No es un río*, publicada por Almada en 2020. El río Paraná —mucho más que un cuerpo de agua en movimiento— es un agente no vivo e inmenso cuyas corrientes estructuran temática, sintáctica y afectivamente la narración de dicho libro. Guiada por los estudios políticos de las emociones (Sara Ahmed) y el materialismo vibrante (Jane Bennett), Déborah Techera repasa diversos procedimientos por los que la escritora provoca el encuentro de sus personajes con sensaciones difíciles de definir. La experiencia sensorial y contingente de todos los seres que reúne el río urde, en palabras de la investigadora, un ensamblaje más-que-humano. Por su parte, Gabriela Trejo se vale de teorías aplicadas a las literaturas de irrealidad —en la línea de Ana María Morales y de David Roas por el lado de lo fantástico— y pone especial atención a las escisiones temporales y los aspectos simbólicos asociados con los cuerpos de agua y las figuras femeninas que, simultáneamente, se vinculan con lo sobrenatural dentro de la novela. Lo inmenso, además del río, es aquella densa negrura que opera como umbral hacia lo desconocido y subvierte órdenes, tamaños y cimientos.

La agencia de los artrópodos, como las arañas y las mantis, es evaluada por Ulises Escobedo y Julio María Fernández en cuentos de Enriquez y Arreola, respectivamente. A pesar de la gran distancia temporal e ideológica de ambas posturas autoriales, los textos muestran que se echa mano del insecto como vehículo expresivo que orbita en la distribución semántica de los relatos para comunicar repertorios axiológicos y emocionales por analogía con la especie humana, o bien, para catalizar agencias vindicativas y cruces de umbrales. El insectario del escritor jalisciense, complementado con minuciosas acotaciones filológicas, es un estudio de conjunto; mientras que el de la narradora porteña está centrado únicamente en dos relatos, “Tela de araña” y “La virgen de la tosquera”, y pretende poner las bases para adherirse a la serie de estudios ecocríticos sobre autoras recientes.

Sirva este monográfico de *Humanística*, que resultó breve después del proceso de selección de los artículos, como punto de partida para pensar en *lo ínfimo* y *lo inmenso*. El número acotado de sus componentes no compromete la densidad de los argumentos que les dan forma, pero sí revela el largo camino que aún queda por enunciarse desde este mapeo analítico. Creemos que la transformación de los estudios literarios ocurre, precisamente, por el ajuste de lupas, por los diferentes arreglos y desarreglos en la nitidez y el enfoque que otorgamos a nuestras formas de leer.

Obras citadas

Amatto, Alejandra. "Transculturar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi". *Valenciana*. *Estudios de Filosofía y Letras,* núm. 26, Universidad de Guanajuato, 2020, pp. 207-230.

Boccuti, Anna. "Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?". *Orillas. Rivista d'ispanistica*, núm. 9, 2020, pp. 151-176.

Braidotti, Rossi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir,* traducido por Ana Varela Mateos. Ediciones AKAL, 2005.

Campra, Rosalba. *En los dobleces de la realidad*. Editorial Eolas, 2019.

Morales, Ana María. "El mundo es una biblioteca. Esther Díaz Llanillo y los alrededores de lo fantástico". *Esther Díaz Llanillo, una mujer fantástica*, editado por Mara L. García, Alfred Asís, 2019, pp. 11–31.

Yébenes, Zenia. *Hechos de tiempo.* Editorial Herder, 2023.

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.

HUMANÍSTICA
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS Y LITERARIOS

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 rancherías 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 inadmisible 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 mímesis 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 zonzo, 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 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, *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 enceguecimiento 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 pesca[7] 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 reinvención 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 desapego 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 es 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 negra[9] 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 resquebrajamientos 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

HUMANÍSTICA
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS Y LITERARIOS

Cicatriz de telaraña: naturaleza y crueldad en “La Virgen de la tosquera” y “Tela de araña”, de Mariana Enriquez

Cobweb Scar: Nature and Cruelty in “La Virgen de la tosquera” and “Tela de araña,” by Mariana Enriquez

Ulises Escobedo Hernández– Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Resumen: En el presente artículo me centraré en analizar dos cuentos de la escritora argentina Mariana Enriquez, quien parte de situaciones de terror para generar un nuevo modo de pensar el cuento argentino contemporáneo. A partir de diversos presupuestos académicos, filosóficos y literarios presento un asomo ecocrítico para visibilizar formas de vida alternas a los cuerpos humanos, así como la influencia del calor, los animales y los insectos presentes en ambos cuentos. La crueldad, por su parte, será una respuesta emocional de las figuras actantes en tanto que se usa para generar agencia política.

Palabras clave: cuento argentino contemporáneo, ecocrítica, terror, naturaleza, animales

Abstract: In this article I will focus on analyzing two stories by the Argentine writer Mariana Enriquez, who builds on situations of terror to generate a new way of thinking about the contemporary Argentine story. Based on various academic, philosophical and literary assumptions, I present an ecocritical analysis to illustrate on the one hand alternative ways of life in human bodies, as well as the influence of heat, animals and insects present in both stories. Cruelty, on the other hand, will be an emotional response of the acting figures as it is used to generate political agency.

Keywords: contemporary Argentine short story, ecocriticism, horror, nature, animals

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2025

Introducción

Leer la ficción de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) desde múltiples aristas, ahora desde la ecocrítica, resulta iluminador para los tiempos que corren. Su escritura se revela como un signo del declive del antropocentrismo, que sigue abarcando la mayoría de las sensibilidades artísticas y también otras subjetividades que cohabitan un mismo mundo. Aunado a esto, Enriquez da espacio para reflexionar sobre los efectos colaterales que el neoliberalismo tardío ha causado sobre cuerpos humanos y no humanos: la gran paradoja del capital continúa sobre nosotros. La pregunta de investigación que seguirá de cerca este artículo es la siguiente: ¿cómo intervienen y afectan el medio ambiente y los animales no humanos en las tramas de los cuentos de la autora argentina?

En principio, será necesario abordar qué es la ecocrítica y por qué es menester interpretar obras literarias desde su encuadre. Al respecto, Edwin Camasca (2020) afirma que: "[la ecocrítica] estudia la literatura tomando en consideración de qué manera se representa la relación del ser humano con el medio ambiente en los textos literarios, lo que revelan estos acerca de la conducta del hombre sobre la naturaleza" (99). Lo anterior refuerza la producción de pensamiento derivada desde las corrientes postestructuralistas de la filosofía política[1] que abarca el género, la raza, la clase y el cuerpo[2].

Ahora existe un amplio campo de estudio de la ecocrítica en las literaturas hispanoamericanas, teniendo en cuenta que esta corriente de estudios críticos tuvo su auge en los años noventa del siglo xx dentro de la academia anglosajona. Hoy por hoy, la academia hispana ha diversificado este campo con aportaciones interesantes como la del estudioso Enrique Ferrari (2024), quien analiza a la naturaleza como casa encantada en las ficciones de la autora en común; la de Lucia de Leone (2017), con su exhaustivo análisis del ecocidio en literatura latinoamericana; también Israel Yelovich (2020) aporta su estudio sobre ecocrítica y ecofeminismo en algunos cuentos de Mariana Enriquez; incluso, en el plano más teórico, Edwin Camasca (2020) ha aportado una visión contemporánea de la literatura desde la perspectiva ecocrítica haciendo alusión a la ecología política.

Observo que gran parte de la literatura generada a partir del siglo XXI, especialmente la escrita por autoras hispanoamericanas, pone en el centro de la

[1] Incluso otra vertiente de esta filosofía política será la del ecofeminismo, inscrito mayormente en las literaturas que vamos a sobrevolar someramente más adelante. Esta corriente de pensamiento propone revalorar las maneras en que nos relacionamos como seres humanos con la Tierra y todos sus habitantes, mirando hacia un nuevo tratado de convivencia justa con el entorno natural.

[2] Esta corriente lleva la vanguardia con autores como Michel Foucault, Julia Kristeva, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Judith Butler, entre otros.

discusión a los problemas sociales que hoy son urgentes; esto deriva en una dimensión política de escrituras pensadas desde una América Latina en llamas y en constante estado de emergencia debido a los aún sanguinarios cárteles de narcotráfico y las desapariciones forzadas a manos del ejército, por recordar el contexto mexicano reciente; además del extractivismo feroz y la invasión de territorios. Marcelo Rioseco (2020) apunta lo siguiente en torno a esta estética:

> [L]a literatura en su dimensión política escrita en América Latina siempre es una ventaja para la recepción de obras que juegan en una cancha tan rayada como la literatura de género […] la política como un problema para la imaginación dentro de las literaturas del tercer mundo, las cuales parecen condenadas irremediablemente a lo social y a la construcción, por consiguiente, de un sujeto social. (s/p)

Asimismo, surge un nuevo modo gótico argentino (Goicochea, 2014) (en contraposición del ya famoso ensayo de Julio Cortázar [1975],[3] por ejemplo) que nace y lleva la vanguardia con autoras como Mariana Enriquez y Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978). Adriana Goicochea afirma que en el contexto argentino "[el gótico] encontrará un lugar propicio para arraigarse, en la medida en que representa un significativo aporte en el proceso de construcción de una nueva manera de imaginar, que daría pie al desarrollo de la literatura fantástica" (11). Entonces, se abre una nueva posibilidad de leer este género y es a través de un modo gótico, o sea, un motivo recurrente, una fórmula reiterada (12). En Mariana Enriquez leemos el modo gótico desde miras sociopolíticas, generalmente dinamitado por el trauma de la dictadura militar, la violencia machista, el miedo al contagio, etc. Juana Ramella (2019) aporta lo siguiente a esta discusión:

> Los cuentos de esta autora producen un efecto de lectura gótico, pero un gótico específicamente rioplatense que ha sido caracterizado por Cortázar, utilizando la categoría descrita por Freud, como *Unheimlich*, es decir, cuyo efecto parte de un miedo a lo familiar. […] Hay en ellos un discurso que resurge y disputa con lo hegemónico a la hora de construir sentido. (123)

[3] Cortázar explica en ese ensayo los indicadores de lectura que el género gótico adquirió en la zona del Río de la Plata. Toma en cuenta, principalmente, la influencia de la literatura anglosajona y cómo fue adaptada por una camada de escritores argentinos más inclinada hacia lo fantástico. Pone como centro de partida la interpretación de que en principio todo niño es gótico por su inocencia, para que luego esas zonas oscuras sean dominadas por la lógica y la razón (79, 80). Un ejemplo claro de eso es la ficción de Silvina Ocampo. En contraposición con el nuevo modo gótico que exploran autoras latinoamericanas actuales, las infancias y otros grupos minoritarios son inmersos en tramas góticas inducidas o provocadas por agentes externos, como suele suceder con las ficciones trastocadas por los daños colaterales del capital.

Enriquez actualizará este modo gótico que estaba robustecido por vampiros, fantasmas y castillos para dar visibilidad a los espectros sociales que deambulan por Buenos Aires y en Argentina en general. En el caso de los dos cuentos que analizaré es en los grupos de mujeres donde nace una maldad explícita y que está latente en el medio ambiente donde se desarrolla la diégesis.

En las ficciones de Enriquez leemos que sus tramas están más enfocadas al sujeto social y su devenir en sociedad, que los ambientes y espacios son lugares ahora afectados por fuerzas exteriores, y que los personajes generalmente son seres abyectos y pertenecen a un grupo social prioritario. Retomo, para iluminar esta idea, lo que señalan Ramiro Sanchiz y Gabriele Bizzarri (2020) al referirse a la "nueva avanzada de extrañeza narrativa" y que nos servirá para entender los cuentos de Enriquez:

> [P]rácticamente todas esas escrituras pueden leerse como documentos de un mundo fracturado y discontinuo, *muerto* (citando el título del primer libro de relatos de Liliana Colanzi), ante y sobre todo, para la narración linear del adentro vs el afuera (y para su inversión), que en el texto *weird* contemporáneo tiende a desarticularse, desvertebrarse. (8)

Las propuestas literarias que representan lo inmenso, lo telúrico, lo meteorológico y otras formas de vida gigantes y pequeñas conforman ahora un pensamiento político para vislumbrar hacia qué futuros nos estamos aproximando[4]. Esta corriente de textos de ficción no mimética (estética fantástica, generalmente, pero también encontramos representaciones de lo extraño y *the eerie*[5]), parte, en su mayoría, de la desolación ante un futuro trastocado por los intereses del capital tardío.

Para ampliar este territorio de pensamiento, Cristina Rivera Garza[6] toma algunas ideas de la antropóloga Elizabeth Povinelli en sus *Escrituras geológicas*

[4] Me interesa destacar, en estas literaturas que están pensando y creando mundos en destrucción a través de representaciones de la naturaleza herida, dos novelas: una es de la escritora mexicana Gisela Leal (Monterrey, 1987), *La Soledad en tres actos* (Alfaguara, 2023); otra es de Mónica Ojeda (Ecuador, 1988), *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (Random House, 2024).

[5] Mark Fisher (2014) aportó el término *the eerie* (lo espeluznante) a los estudios de lo fantástico para definir al mal mismo, aquello que está latente allá afuera, en la sociedad. Es muy interesante que Fisher anota que lo *eerie* más presente es el capital: sigue influyendo en la sociedad como una manifestación profunda del mal porque surge de la nada y trastoca subjetividades más allá de cualquier otra entidad sustancial.

[6] Rivera Garza se centrará en la narrativa del desierto para ampliar la exégesis sobre una novela de José Revueltas; en este documento tomaré en cuenta la noción del animismo, que se centra en todas las formas de vida (animales humanos y no humanos, plantas) y no vida (piedras, suelo, planetas)

(2022) y explica que hay un término para entender las maniobras biopolíticas que aún nos rigen como formas de vida y no vida: la geontopolítica, que se refiere a

> los estertores de la forma de gobernanza del liberalismo tardío en que pasamos nuestros días, la batalla primordial no se desarrolla, pues, entre la vida y la muerte, sino entre los polos de la vida y de la no vida, generándose tres tipos de narrativas centrales: la del desierto, la del animismo y la del virus. (35, 36)

Además, me interesa retomar la siguiente idea de Ramiro Sanchiz y Gabriele Bizzarri para ampliar la concepción de este nuevo mundo[7] imaginado e influido por los acontecimientos climáticos y sociales que transitamos:

> En este sentido, 'abandonarse a lo *weird'* –la fórmula mágica del nuevo culto narrativo de lo extraño que acabamos de invocar– significa ante y sobre todo agudizar los sentidos y, desaprendiendo el hábito cultural de la 'familiarización', reconocer que la tierra que pisamos ha dejado de comportarse –tal vez, en realidad, nunca se haya comportado– como un 'cosmos' y, consecuentemente, prepararse a un nuevo tipo de residencia. (7)

En este artículo, me ocuparé en analizar dos cuentos de Mariana Enriquez, "La Virgen de la tosquera" (2009) y "Tela de araña" (2016); específicamente: la presencia del calor provocado por un sol intenso, las figuraciones de los insectos y perros que son clave para ir desenmarañando el terror, y los espacios de la naturaleza que son inmensos y que a su vez encarnan en su espesura la maldad que luego será experimentada en las mujeres que protagonizan los cuentos. También me interesa destacar que esta serie de personajes femeninos encuentra su agencia política en sacrificios ideados para sus contrapartes de género, esto para surtir el efecto extraño en las tramas analizadas.

como partes esenciales del mundo que habitamos en sintonía y que en los cuentos de Enriquez forman parte esencial para que los sacrificios ofrecidos por las personajes surtan efecto.

[7] He anotado arriba que la mayoría de la narrativa no mimética parte de situaciones desoladoras, ya que estos seres vivientes coexisten en situaciones ambientales hostiles. Hay ríos que tragan personas y animales (*Una casa junto al tragadero*, de Mariano Quiros), truenos y sonidos telúricos (terror sonoro, también desarrollado por Mónica Ojeda), calor insoportable (en Mariana Enriquez es recurrente; asimismo, en la novela *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued), plagas de insectos, enfermedades mortales provocadas por la explotación del medio ambiente (usualmente suelen aparecer condiciones patológicas respiratorias y dermatológicas), entre otras.

Amistades peligrosas

Para comenzar a iluminar el presente artículo, tomaré en cuenta a Enrique Ferrari, quien, en su texto "La naturaleza como casa encantada: la ecología al servicio del terror en Mariana Enriquez y Luciano Lamberti" (2024), explica:

> [la ecocrítica tiene] otro frente en la filología: interpretar y reinterpretar las obras literarias en tanto que movilizan elementos ecológicos, porque toda obra literaria es susceptible de un análisis desde la ecocrítica […] La ecocrítica se reivindica como una disciplina adyacente a la ecología política […]. (6)

No es muy común encontrar rasgos de denuncia ecológica en la literatura de ficción de Enriquez[8]; sin embargo, lo inmenso, los insectos, el calor y la pampa argentina están presentes. A través de los años he puesto atención a la presencia del calor en las descripciones de Enriquez. Aparece como un motor ideal para imaginar y sentir lo que viene más adelante en las narraciones, así, es un recurso que Enriquez explora para instalar de inmediato un clima enrarecido. Esto es muy recurrente en algunos cuentos que integran *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).[9]

"La Virgen de la tosquera" pertenece al libro *Los peligros de fumar en la cama*, una colección de cuentos bastante peculiar debido a que el epígrafe que abre el libro sugiere una maldición, y precisamente ese será el norte a seguir por la autora: todas las anécdotas de los cuentos sugieren o ponen en evidencia una imprecación, una fractura en el orden lógico de la cotidianidad y en las estructuras sociales a través de extraños ritos de paso que luego devendrán en situaciones

[8] Propiamente, la academia hispanoamericana ha leído el cuento "Bajo el agua negra" desde las miras de la ecocrítica y el ecofeminismo. Un germen de este cuento muy similar en su anécdota, mas no en personajes, es "El monstruo", que fue publicado ocho años antes en la antología *Uno a uno. Cuentos 3. Los mejores narradores de la generación escriben sobre los 90* (Mondadori, 2008).

[9] Así leemos en las siguientes citas; primero en "El carrito": "Hacía calor esa tarde, pero el hombre llevaba un pulóver viejo verdoso" (42); en "El aljibe": "Josefina recordaba el calor y el hacinamiento dentro del Renault 12 […]" (55); luego en "Rambla Triste": "[…] el calor, que antes le había resultado mediterráneo, seco y delicioso, ahora era agobiante" (76); además en "El chico sucio": "Hacía calor. La vereda de la heladería estaba pegajosa, tantos helados debían haber chorreado […]" (18); también en "Los años intoxicados": "[…] pasábamos las noches más largas de nuestras vidas muertas de calor en patios y veredas escuchando la radio […]" (51) y más adelante se lee "Ese septiembre, excepcionalmente caluroso, hubo una invasión de escorpiones" (59). Recientemente, con la publicación de *Un lugar soleado para gente sombría* (Anagrama, 2024), Enriquez disminuye las alusiones al calor y a los insectos; en su lugar, pone en el centro a los espacios urbanos trastocados por las adicciones, los temores al cuerpo y a la vejez y, sobre todo, a las leyendas urbanas No obstante, hay un cuento titulado "Los pájaros de la noche", donde el riachuelo, las aves y otros elementos propios de la narrativa de Enriquez son presentados de manera efectiva para desarrollar el terror.

horrorosas y abyectas. Natalia, por ejemplo, invocará los poderes sexuales de una santa pagana para aniquilar a su rival amorosa.

Juana Ramella ya ha analizado el cuento con el que trabajaré. La investigadora ilumina especialmente las características de los órdenes de género y de clase. Su pensamiento sirve para guiar estas formulaciones, que más bien serán una provocación para iniciar un diálogo en torno a los estudios de la ecocrítica en la obra de Enriquez, mismos que todavía son escasos. Ramella apunta sobre el terror de Enriquez:

> La novedad es que el terror, en sus cuentos, ya no viene desde un más allá desconocido, sino que está canalizado voluntariamente por sus personajes con un fin práctico: a través de las maldiciones buscan subvertir estos Órdenes, las utilizan para dar respuesta a agravios, para llevar a cabo una suerte de venganza pedagógica o para solucionar problemas. (126)

Partiendo de la cita anterior, desmenuzaré la anécdota de "La Virgen de la tosquera" y simultáneamente haré el análisis. El cuento está protagonizado por cuatro amigas. A Silvia sus amigas la envidian y la odian secretamente por ser la más experimentada y por tener de novio a Diego, un trabajo en el Ministerio de Cultura y una planta de marihuana; además, se agrega que "era de Olavarría y tenía un primo que había desaparecido misteriosamente mientras recorría el interior de México" (Enriquez 25)[10]. Al ser esta amiga la mayor, se narra que es quien cuida las demás chicas, "pero la queríamos arruinada, indefensa, destruida" (25), asevera la narradora. A Diego, por otra parte, lo conocieron en Bariloche, en el viaje de egresadas: "era flaco, tenía las cejas gruesas […] nos trató bien pero solamente quiso besarnos y no quiso acostarse con nosotras" (26).

Casi todas las narraciones tempranas de Mariana Enriquez suceden durante el verano caluroso bonaerense, bajo un sol siempre a punto de estallar. Este será un signo reiterativo en los cuentos. El calor y el sol conforman ya una especie de figuración para que Enriquez logre el recurso de la sinestesia que se logra sentir en la diégesis. Se trata de una figura que propicia la pesadez que cargan los personajes y también un detonador de la abyección en los espacios. Silvia fue quien tuvo la idea de ir a veranear a una tosquera cercana: "Ella fue la que apareció con la idea de las tosqueras ese verano, y tuvimos que concederle: *fue una muy buena idea*[11]".

[10] En otro cuento de Enriquez, "Los años intoxicados" (2016), también hay otra referencia sobre desaparición en México. Quien desaparece es el primo de Roxana, amiga de las protagonistas, de nuevo un grupo de chicas.

[11] Énfasis mío. Más adelante en la narración leemos el porqué de esa idea. Para la narradora e incluso para Natalia, fue acertada, ya que Silvia será aniquilada junto a Diego por los perros salvajes.

En determinada serie de cuentos, que conforma "El carrito", "El chico sucio", "La casa de Adela" y "Las cosas que perdimos en el fuego", el conurbano es el territorio donde se desarrolla la narración. Según *Escritura Crónica*, un sitio argentino de internet de periodismo ecofeminista, las tosqueras o cavas son pozos que se rellenan con el agua de lluvia, quedan como pasivo ambiental luego de la extracción de la tosca, una especie de masa arcillosa de tono rojo que sirve como suelo de alta resistencia en donde se puede edificar posteriormente algún inmueble, calles o incluso un aeropuerto. Son peligrosas debido a la profundidad, que alcanza hasta los 25 metros, además de las algas que pueden dificultar la salida de esta "laguna natural".

Escritura Crónica reportó que en 2018 había en el conurbano bonaerense al menos treinta tosqueras activas sin señalizar. Sin duda este tipo de cuerpos de agua inmensos deben ser parte de la agenda ambiental y sus efectos sobre la población que ha muerto luego de usarla como pileta son asuntos pendientes de la justicia ambiental.

Ante este tipo de extractivismo, el ecofeminismo ha identificado a estos espacios como "zonas de sacrificio" (Olmedo y Ceberio de León, 2021), ya que representan un peligro para la población, generalmente pobre. Justamente ese es el móvil fantástico extrapolado que me interesa señalar en este análisis: en estos cuentos de Enriquez, al final, sucede lo que considero un sacrificio a manos de las mujeres personajes (como si actuaran de manera premeditada como soberanos y emplearan una maniobra biopolítica) con ayuda de algún agente de la naturaleza; por ello, la pertinencia de interpretar estas furias desde la comunión con y en espacios naturales. En el cuento que ocupa este apartado será el sacrificio en la tosquera, derivado por el desamor y los celos; en "Tela de araña", el sacrificio surtirá efecto desde el corazón de la selva, detonado por la violencia y la misoginia de un matrimonio putrefacto.

El agua fresca será el pretexto que conducirá a este grupo de personajes hasta la tosquera de la Virgen: "Silvia odiaba las piletas públicas y las de club […] decía que el agua no era fresca, que la sentía estancada. Como el río más cercano estaba contaminado, ella no tenía dónde nadar" (27). Más adelante, Enriquez hace énfasis en lo peligrosas que resultan estas lagunas para los humanos:

> Hablaron un poco de mares y cascadas y arroyitos hasta que Silvia mencionó las tosqueras. Alguien, en el trabajo, le había dicho que podía encontrar un montón en la ruta para el sur, y que la gente apenas las usaba para bañarse, porque les daban miedo, se decía que eran peligrosas. Ella averiguó un poco y dijo que teníamos que ir a la tosquera de la Virgen, que era la mejor, la más limpia. También era la más grande, la más honda y la más peligrosa de todas las tosqueras. (27, 28)

Se entiende que las tosqueras son pasivos ambientales, que se usan una vez y luego quedan bajo el resguardo de particulares. En este cuento se especifica que no es la peligrosidad natural, por así llamarla, lo que aleja a la gente, sino que es el dueño quien atemoriza a los veraneantes soltando a sus perros salvajes y disparando.[12]

La Virgen tiene un altar gigante construido en una gruta, "en uno de los lados del piletón principal" (29), y se hace alusión directamente al agua: "El agua frente a la Virgen estaba quietísima, negra. De este lado, una playita de tierra arcillosa" (29). El grupo de amigos va a la tosquera todos los sábados del verano en que dista la narración, "el calor era tormentoso y el agua estaba tan fría: era como sumergirse en un milagro" (29). Desde este momento, el calor va predisponiendo el ambiente, lo caliente se deja sentir en los personajes como un medio para que el milagroso sacrificio que ofrece Natalia vaya tomando forma. Un colectivero advierte a los amigos de los potenciales perros salvajes que rondan la tosquera, pero hay algo más en esos perros, hay un peligro extraño que circula ese espacio: es la inmensidad[13], "la tosquera era enorme, de verdad" (30), leemos.

Natalia es quien se obsesiona con Diego, a tal grado de que en una ocasión, cual bruja, pone sangre menstrual suya en el café que Diego tomaba: "había sacado el método de un libro de parapsicología" (33); sin embargo, el amarre no funcionó, ya que Silvia y Diego se hacen novios formalmente. Desde este momento se va configurando la figura de la bruja y la magia que ronda en los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama*; los maleficios, los conjuros y lo pagano son los recursos de la estética fantástica que trabaja la autora[14]

[12] Los caninos suelen aparecer en la obra de ficción y no ficción de Enriquez como animales no deseados. El cuento "La casa de Adela" es un ejemplo claro de esto al ser un perro quien ataca a la protagonista y le deja un muñón; en otra crónica titulada, precisamente, "Los perros negros" (2019), Enriquez escribe: "No me gustan los perros. Tengo un trauma infantil. Vi, una tarde, cómo el aparentemente inofensivo perro de una familia amiga le saltaba a su dueña a la boca y le arrancaba los labios de un tirón y después se los comía […] No me gustan los perros. Ni los grandes ni los chicos ni los lindos ni los feos ni los vivos ni los muertos" (53).

[13] Una de las primeras apariciones de lo inmenso como espacio propicio para el horror sublime se da en *Moby Dick, o La ballena* (1851). En la novela, el capitán Ahab es quien primero ve al cachalote y queda, quizá, petrificado ante el hallazgo del color blanco en un animal inmenso, que da significado al mal puro, a la nada que lo engulle todo a su vez.

[14] Pongamos por caso al cuento "El carrito", donde un cartonero llega a un barrio de clase media-baja argentino y a su llegada comienza a defecar en las aceras, luego de esta acción abyecta, los vecinos lo violentan mediante insultos, para que al final el indigente los maldiga y una serie de hechos catastróficos ensombrece al barrio, tal como se narra: "El hombre, sobresaltado por el ruido, se dio vuelta y gritó algo, ininteligible. No supimos si hablaba otro idioma (pero ¿cuál?)" (44). Las relaciones humanas trastocadas por afectos negativos es otra parte central de ambos cuentos,

Las amigas observan a la pareja sin entender por qué Diego sigue eligiendo a Silvia. Obviamente la ira las corroe y el sol potencia esa emoción: "queríamos que Diego nos eligiera. Queríamos estar con él todavía mojadas del agua fría de la tosquera, cogiendo una tras otra, él acostado sobre la playita, esperando los disparos del dueño […] El sol ardía, y a Silvia culo chato ya se le estaba pelando la nariz" (34). Después, Diego reta a las amigas diciendo que naden hasta la gruta de la Virgen, pero Natalia no sabe nadar: "nosotras sí, pero no nos animábamos a cruzar la tosquera, que era muy profunda y larga, si nos ahogábamos no había quien nos salvara, estábamos en medio de la nada" (34). La pareja emprende el nado hasta la Virgen, mientras que las demás amigas tienen que rodear la tosquera caminando bajo el sol:

> Empezamos a caminar. Rodear la tosquera no era fácil: parecía mucho más chica cuando una estaba sentada en la playita. Era enorme. Debía tener unas tres cuadras de largo […] En un momento tuvieron que parar […] nosotras, bajo el sol, con polvo pegado al cuerpo por la transpiración, algunas con dolor de cabeza por el calor y la luz fuerte en los ojos […]. (34)

Sin embargo, cuando llegan todas al altar de la Virgen no sucede lo esperado, sino que Diego y Silvia ríen juntos de manera burlona; hacen sentir a las demás fuera de lugar, como otredades que hay que rechazar y, además, hacerles burla por no saber nadar en la tosquera. Natalia, ante este gesto malvado, enciende su furia. Se aleja hacia el altar de la Virgen y la narradora nos cuenta que "tardó bastante, unos quince minutos. Raro, ¿habría estado rezando?" (36). A partir de la mención de que posiblemente Natalia haya rezado, se abre la interpretación de que el conjuro a través del rezo sea una forma de magia por medio de las palabras, hecho que Enriquez ya ha formulado en otros textos periodísticos[15]. Para la autora, "la magia es la capacidad de provocar un cambio con el uso de la voluntad, de crear algo ahí donde no había nada. Es decir, la magia es arte […] Y si no es para obtener algo, ¿por qué se llama a un fantasma? La respuesta más clara es que se lo llama por amor" (135, 136). En el cuento, el conjuro no se hace explícito en palabras, pero sí emerge en tragedia, y justamente se confirma lo anterior: Natalia invoca al espíritu auxiliar y crea la maldad, un fin común para ambas narraciones.

Por su parte, Diego y Silvia ya han arribado a la playita arcillosa que rodea a la tosquera y Natalia al fin regresa de su encuentro con aquella deidad que resulta

pareciera que el deseo de venganza y la ira son los móviles para que el hechizo y el sacrificio surtan efecto en ambas narraciones.

[15] Principalmente en el artículo "Una casa en el otro mundo", incluido en *El otro lado* (2022).

ser una santa pagana: la Pomba Gira, diosa de la sexualidad femenina, la belleza y el deseo. Se puede identificar por la descripción que da Natalia: "Tiene un manto blanco para ocultar, para taparla, pero no es una Virgen. Es una mujer roja, de yeso, y está en pelotas. Tiene los pezones negros […] Nos dio miedo […] También nos dijo que le había pedido algo" (36).[16] En este cuento es posible interpretar que el deseo sexual que sienten las amigas por Diego es una manifestación mística de la energía sexual que simboliza la Pomba Gira, y no es gratuito que aparezca porque Natalia aún es virgen en el momento de la narración. Me interesa destacar que a Natalia la posee esa energía para llevar a cabo el sacrificio cuando invoca al poder de la Pomba Gira para que materialice su magia en los perros salvajes que aparecen a continuación:

> Sacaron de la heladerita que siempre llevábamos a la tosquera una cerveza bien fresca, y cuando Diego la destapó con su abridor-llavero, escuchamos el primer resoplido […] Silvia se paró y señaló con el dedo la loma por donde aparecía el dueño. Había un perro negro. Aunque lo primero que Diego dijo fue 'es un caballo'. Ni bien terminó la palabra, el perro ladró, y el ladrido llenó la tarde y nosotras juramos que hizo temblar un poco la superficie del agua de la tosquera. Era grande como un potrillo, completamente negro […] Pero no era el único […] Allá, muy cerca, caminaban tres perros-potrillos babosos […] Éstos no eran los perros del dueño, pensamos, eran los perros de los que había hablado el colectivero, salvajes y peligrosos. (37)

La animalidad desaforada de los caninos y, a la par, de Natalia, conjugan la representación de la magia que invocó Natalia en la gruta, dejando ver la furia y el odio que trastoca su relación con Silvia y Diego. Más adelante, aparecen más perros para atacar a la pareja y la narradora se da cuenta de que a ellas ni las miran, sólo a ellos: "pero entonces apareció otro perro detrás de él, y dos más chicos que bajaron ladrando la lomita" (38). Las chicas, espantadas ante este suceso extraño, fantástico, se alejan, no sin antes de que Natalia les pida que se tomen de las manos, quizás como ritual de brujas, para huir hacia la ruta y dejar a la pareja morir ante lo salvaje de la tosquera, el calor y los perros negros.

Para cerrar este apartado, asistimos a la crudeza y la crueldad de una Mariana Enriquez en potencia de perfeccionar los afectos negativos de sus personajes. "La Virgen de la tosquera" me parece un ejemplo preciso de cómo la naturaleza siempre está acechando de formas distintas y encontrando sus manifestaciones mediante personajes que fácilmente decaen en la locura y la maldad, como leímos en este

[16] Posteriormente, esta santa pagana aparece en el cuento "El chico sucio". Es la santa a la que se encomienda la peluquera travesti del barrio de Constitución.

cuento. El calor constante, la tosquera inmensa y los perros salvajes constituyen una naturaleza implacable. El calor y la tosquera acechan con su aparente inmovilidad, mientras que los perros rompen con esa tranquilidad enemiga al surgir como ultraviolencia ideada por Natalia y ayudada por la Pomba Gira.

Historia de un matrimonio

"Tela de araña" se ha consolidado como uno de los cuentos que puede soportar un análisis ecocrítico más definido, debido a la alta influencia y presencia de insectos y espacios naturales inmensos como la selva, que sin duda tienen un efecto sobre el material narrado. La anécdota versa sobre el matrimonio que conforman Juan Martín y su esposa, la narradora anónima del relato (quizás Enriquez usa esa técnica narrativa como metáfora del borrado de mujeres que aún perpetúa el patriarcado disfrazado en múltiples presentaciones y que es asunto de esta ficción).

Ambos emprenden un viaje a Corrientes, una provincia de Buenos Aires (y escenario recurrente en la narrativa de la autora), para visitar a los tíos de la narradora: "Decidí llevarlo a conocer a los tíos para ver si otros ojos conseguían transformarlo" (94); esa línea será una brújula para descifrar lo que ocurrirá más adelante. Se menciona una transformación porque la presencia de la figura de la bruja (vista desde la percepción de un hombre misógino) será el motivo fantástico que detone el sacrificio antes mencionado.

Este matrimonio es tormentoso por lo ordinario que es el marido: "Juan Martín no era violento, ni siquiera era celoso. Pero me repugnaba" (94). Justamente esa repulsión será la médula del cuento: habrá que deshacerse de ese hombre, y será por medio de alguna influencia extraña, mágica. Leemos, así, un viaje que se torna pesado y extraño debido a la presencia de insectos y del odio, el calor sofocante de la frontera y la espesura de la selva que transformará a la protagonista del cuento y a su prima, Natalia, otra especie de bruja que se hermana con la Natalia que antes descubrimos en "La Virgen de la tosquera". Al llegar a Corrientes, Natalia debe comprar ñandutíes tela de araña e invitará a su prima y a su esposo a Asunción, capital paraguaya. En el camino, el coche se avería y después todo será un viaje enredado y caótico, signado por la crueldad de la naturaleza.

Amanda San Román Sastre (2023) apunta lo siguiente en torno al presente cuento: "a través de la literatura es posible generar miradas que abarquen tanto lo social como lo natural, y que respondan a esta reconciliación entre el tratamiento del entorno y sus representaciones" (379). Esa idea me parece convincente para entender el primer momento de la narración, el íncipit. La naturaleza, como he apuntado arriba, será el medio para pensar ciertas coordenadas sociales que

interactúan directamente con los personajes, principalmente mujeres. En "La Virgen de la tosquera" presenciamos la violencia verbal y física sobre una mujer, perpetuada por otro grupo de mujeres; en "Tela de araña", la comunidad femenina hace equipo de tal manera que la sororidad sea un medio para eliminar al hombre misógino. Todas ellas se valen de algún aspecto de la naturaleza para proyectar ese odio que las corroe y así lograr agencia política sobre otros cuerpos.

Enriquez expone un ambiente natural inmediatamente trastocado por el calor, quizás consecuencia directa de la explotación de la zona fronteriza: "Es más difícil respirar en el norte húmedo, ahí tan cerca de Brasil y Paraguay, con el río feroz custodiado por mosquitos y el cielo que pasa en minutos de celeste límpido a negro tormenta" (Enriquez 93).

Respirar, para los personajes, remite enseguida al ambiente, a ese aire pesado, húmedo. Se trata de un primer elemento natural en el que los personajes están inmersos, pero es hostil. Asimismo, la mención del río no es casual. En la narrativa de Enriquez suele aparecer el agua (en forma de riachuelos), pero contaminada y con calificativos que se asocian a lo negro, la oscuridad de no saber qué es lo que ya contaminó a ese líquido. Los mosquitos y las chicharras también inauguran la narración porque serán clave para el devenir animal-cruel que las mujeres experimentarán en la historia.[17] La naturaleza, en estos dos cuentos que analizo, es otra forma de otredad que representa la crueldad de estas relaciones humanas, lo que crea un espejismo de posesión.

La presencia del calor en este cuento es más que evidente. Pareciera que tanto el calor como la abyección van de la mano en las narraciones de Enriquez: "Pero así, como chicharras, me recuerdan el calor, la carne podrida, los cortes de electricidad" (93). Quizá esa carne podrida sea el matrimonio, una suerte de imagen metafórica ante su experiencia conyugal.

Cuando al fin están en Corrientes, a Juan Martín lo asusta una araña y eso propicia que el odio y la crueldad de la narradora detonen: "Juan Martín chilló cuando una araña le rozó la pierna" (94); enseguida aparece Natalia (la bruja de este cuento) con una maceta y fumando. Juan Martín, basta recordar, no soporta a Natalia: "la desprecia porque, desde su punto de vista, Natalia parece ser algo similar a una bruja, porque es capaz de servirse de la naturaleza para fabricar remedios caseros, porque está en contacto con la tierra y con el mundo de los espíritus" (San Román 389).

Por otro lado, la estética fantástica del cuento se revela cuando aparece la descripción de una piedra blanca dentro del cuerpo de la narradora: "Pero lo dejé

[17] Por ejemplo, "las chicharras gritan histéricas en sus escondites" (93).

pasar, como le dejaba pasar cada pequeñez mientras crecía en mi estómago una piedra blanca que le dejaba poco espacio al aire, a la comida" (Enriquez 95). La mención de la piedra blanca[18] se podría entender como la gestación del odio y el rencor que van acrecentándose en la narración hacia el marido abyecto.

En otro momento, cuando el trío emprende el viaje a Asunción, Juan Martín casi se queda en casa: "porque, según él, apenas había dormido, culpa del calor y del corte de luz que lo había dejado sin ventilador" (98). Los cortes de luz que se han mencionado al inicio y en la cita anterior se refieren, específicamente, a los periodos dictatoriales de Argentina y Paraguay. Enriquez ha mencionado en entrevistas que los cortes de electricidad eran utilizados para el control de la población, así como para llevar a cabo operaciones necropolíticas y para desaparición forzada de disidentes del régimen. "Tela de araña" es uno de los cuentos más políticos de Enriquez al hacer mención explícita del dictador paraguayo Alfredo Stroessner[19] y además por los relatos metadiegéticos en la narración sobre personas desaparecidas y usadas como cimientos para construir puentes.

La aparición de formas de vida no humana en este cuento resulta ser la médula de la que podemos extraer un análisis ecocrítico más centrado en su potencia discursiva dentro del relato. Durante el viaje aparecen caballitos del diablo estrellados contra el limpiaparabrisas del coche y la narradora explica por qué surgen cuando hay más calor previo a la lluvia: "les dicen 'aguaciles' porque suelen aparecer en bandadas antes de una lluvia, cuando hace mucho calor; a mí ese nombre me hacía pensar en 'alguacil', el oficial de la justicia; y creo que mucha gente llamaba así al insecto, como un policía del aire" (98). La relación multiespecies comienza a ponerse en evidencia y, a la par, se hace una nueva caracterización de los insectos a través de los dichos locales argentinos, dotando a estos zigópteros de cualidades abstractas propias de los humanos, como la justicia, que es lo que sucederá al final del relato cuando José Martín desaparece luego de un largo viaje por la selva. He mencionado la palabra 'justicia' como conclusión moral del cuento, y al respecto Donna Haraway (2016) ha escrito lo siguiente:

> Generar parientes en parentescos raros más que, o al menos sumándole, el parentesco divino y la familia biogenética y genealógica, problematiza asuntos importantes, como ante quién se es responsable en realidad. ¿Quién vive y quién muere, y de qué

[18] De nuevo este color para significar la maldad pura, como lo expliqué en la nota sobre Moby Dick.

[19] En Paraguay, el *stronato* comenzó en 1954 y terminó en 1989. Stroessner llegó al poder político mediante un golpe de Estado contra Federico Chaves. De ahí en adelante, el periodo dictatorial abarcaría un lapso de casi treinta y cinco años.

> manera, en este parentesco en lugar de en aquel otro? […] SF[20] es un método de rastreo, seguir un hilo en la oscuridad, en un peligroso relato de aventuras en el que quién vive, quién muere y de qué manera podría llegar a ser más evidente para el cultivo de una justicia multiespecies. (21, 22)

Seguir ese "hilo en la oscuridad" que plantea Haraway es descifrar las causas por las que las mujeres de estos cuentos son intervenidas por cierta crueldad y, tal vez, presagiar sus consecuencias que toman forma de naturaleza destructiva, ya sea en perros negros o en insectos y víboras. Se hace, pues, comunión entre humanos y naturaleza, entonces surge la justicia multiespecies que se puede interpretar en ambos relatos.

La aparición de estos caballitos del diablo será la antesala de su inmersión en la selva, "la ruta hasta Asunción es aburrida y monótona: de a ratos palmeras con bañados, de a ratos selva, mucho más de vez en cuando una pequeña ciudad o un pueblo" (98); de esta manera se va configurando una atmósfera angustiante por la aparición de insectos y también por la espesura de la selva que parece no tener fin cuando el Renault 12 de Natalia se avería. Antes de eso, sin embargo, aparecen militares en el camino, signo de la actual dictadura que corresponde al tiempo diegético: "los oficiales de migraciones eran militares altos y morenos […] estaban ahí para dar miedo" (99).

Ya en Asunción, el trío de jóvenes se encuentra inmerso en un espacio extraño, sobre todo para Juan Martín ("le pareció que la ciudad estaba sucia y miserable" [102]), que sufre cada paso que da en el mercado donde Natalia debe buscar los ñandutíes tela de araña: "[Natalia] llegó rápido al Mercado 4 […] caminamos acosados por vendedores de relojes y de manteles, chicos mendigos, una madre y su hija en silla de ruedas, todo bajo la mirada de los militares con sus uniformes marrón verdoso" (100). Esa descripción es propia del estilo de Enriquez al visibilizar a sujetos precarios inmersos en un espacio caluroso lleno de moscas: "El calor y el olor del mercado resultaban un golpe físico […] moscas pequeñas atraídas por la fruta que parecían pequeños fragmentos de oscuridad voladores" (100); y más adelante se lee: "La ciudad era pobre y, con el calor, olía a basura" (103).

Además, como se observaba antes en "La Virgen de la tosquera", el uso de santos paganos fue un vehículo para que el terror y el hechizo se hicieran posibles;

[20] En *Seguir con el problema* (2016), la pensadora multiespecies ofrece un amplio horizonte sobre cómo podemos pensarnos e interactuar los habitantes de la Tierra. Por ello, distingue una nueva manera de relacionarnos con formas de vida no humana desde los parentescos raros y, específicamente, mediante el campo semántico SF: ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora.

acá en "Tela de araña", leemos que hay una figura católica, Santa Rita, patrona de las enfermedades, las heridas y, no casualmente, de los problemas maritales. Anoté arriba que la carne podrida era una metáfora para describir el estado anímico del matrimonio, aquí la aparición de esta santa es, quizás, un recurso *deus ex machina* que simboliza la ayuda divina para que Juan Martín desaparezca y alivie la furia de su esposa.

La parte más intensa del cuento ocurre cuando la selva es el espacio donde el coche se detiene, cerca de Formosa, una provincia argentina fronteriza que es parte del ecosistema de la llanura chaqueña (Chaco boreal de Paraguay). Amanda San Román Sastre (2023) aporta lo siguiente sobre esta cuestión entre naturaleza y seres humanos:

> […] cuando la selva los atrapa la naturaleza empieza a mostrarse como un universo misterioso, casi aterrador, que lo abarca todo y que alberga peligros que antes no eran interpretados como tal. El mundo natural invade a los seres humanos que han penetrado en él, y hace que se sientan desprotegidos, insignificantes e impotentes ante la inmensidad y el desconocimiento de la tierra; los animales e insectos se desenvuelven libremente en su hábitat […]. (387)

Naturalmente, Natalia va en busca de ayuda para continuar el regreso a Corrientes, entonces es cuando el matrimonio convive unos momentos dentro del coche averiado (como ellos) y la aparición de los animales selváticos y los insectos conjuga un ambiente de odio y angustia ante lo desconocido: "[…] lo peor era el silencio, cortado apenas por algún ave nocturna, por deslizamientos entre las plantas -ahí era casi selva, monte espeso- […]" (Enriquez 104). Hay presencia de luciérnagas entre la oscuridad, que "parecían cucarachas con alas" (105), además de víboras, incluso una le roza el pie a Juan Martín cuando este intenta arreglar el motor. Conforme avanza el relato y la noche en medio de la selva, la protagonista experimenta un factor de presión fóbica[21] ante el calor, la posible deshidratación y la oscuridad en medio de la nada: "El corazón me empezó a latir más rápido: ¿y si nos deshidratábamos? Bajé las ventanillas, ni pensé en los bichos, qué podían ser, mariposas nocturnas, cascarudos, grillos, qué más, a lo mejor un murciélago" (108).

Para ir cerrando el análisis, queda por identificar que, en estos espacios selváticos, rurales, suceden cosas raras. Hay fantasmas de desaparecidos, autos que nunca llegan, mujeres en llamas en medio del campo, incendios que nunca se sabe qué o quién los causó. Esta serie de acontecimientos desafortunados emerge como

[21] Mariana Enriquez actualiza ese recurso de Stephen King para que el terror y la angustia detonen. Será, pues, el punto máximo de la sensación de miedo y extrañeza.

una denuncia velada del uso del campo para el desarrollo del capitalismo y, a su vez, como un daño colateral de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX:

> La naturaleza, sin embargo, es poderosa, en tanto que contiene algún elemento inquietante, no definido, y en ella suceden acontecimientos extraños de dudosa explicación, de manera que se hace respetar y, en la medida de lo posible, mantiene al margen al ser humano invasor. (San Román 390)

El final, con Juan Martín desaparecido luego de pasar la selva y la noche en un hotel de Clorinda, en Formosa, es la subversión del orden de género del esposo que humilla y odia. Como sucede en "La Virgen de la tosquera", donde las amigas huyen luego de causar el asesinato de Silvia y Diego por medio de los perros salvajes, Natalia y la protagonista se van del pueblo, mientras que "en el horizonte, del lado del río, ya se veían las nubes negras de la tormenta" (116).

Conclusión

Resta anotar que estos dos cuentos parten de una búsqueda por enunciar la crueldad que los humanos pueden albergar para alcanzar un estado superior ante la naturaleza e incluso ante ellos mismos, deviniendo el terror, el odio y lo abyecto de las relaciones humanas.

Con el grupo de amigas del primer cuento, asistimos al derrumbe de todo lazo social que alguna vez unió a Silvia con sus presuntas asesinas. La forma de la violencia se presentó animalizada, de igual manera la tosquera fungió como una amenaza latente por su profundidad, creando un ambiente hostil para la convivencia multiespecies. Otro rasgo compartido entre ambas ficciones fue la presencia de santas, una pagana y la otra católica, como recurso *deus ex machina* para la consumación de los sacrificios ofrecidos por las mujeres.

Después, en la segunda narración, el deterioro de un matrimonio se funde con la selva y la presencia de animales endémicos pone de manifiesto el rencor y el odio que recubre la relación de ambos personajes. Las dos narraciones se hermanan a tal grado de que es posible hacer una lectura ecocrítica de una de las autoras más reconocidas por la calidad de su literatura. Para eso, tenemos el calor, las tosqueras, el riachuelo contaminado, las brujas, las tradiciones locales de Sudamérica, los insectos, las formas inmensas, toda una amalgama de recursos retóricos y discursivos para seguir el rastro de una estética fantástica nueva. Queda, pues, este texto como una provocación para continuar inflamando la conversación en torno a la naturaleza, lo inmenso y los otros modos de vida con los que compartimos este mundo herido.

Obras citadas

Bizzarri, Gabriele y Sanchiz, Ramiro. "*New Weird from the New World*: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020)". *Orillas*. No. 9, 2020, pp. 1-14.

Camasca, Edwin. "La literatura en la perspectiva de la ecocrítica". *Tesis*. Vol. 13, No. 16, 2020, pp. 97-109.

Enriquez, Mariana. *Alguien camina sobre tu tumba*. *Mis viajes a cementerios*. Ciudad de México: Antílope-UNAM, 2018.

Enriquez, Mariana. El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones. Ed. Leila Guerriero. Barcelona: Anagrama, 2022.

Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Ciudad de México: Anagrama, 2016.

Enriquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Ferrari, Enrique. "La naturaleza como casa encantada: la ecología al servicio del terror en Mariana Enriquez y Luciano Lamberti". *Lexis*. Vol. 48, No. 1, 2024, pp. 503-31, doi:10.18800/lexis.202401.017.

Goicochea, Adriana Lía. "El modo gótico y una literatura sin fronteras". *Revista de Literaturas Modernas*. Vol. 44, No. 2, jul.-dic., 2014, pp. 9-30.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Ciudad de México: consonni, 2020.

Ramella, Juana. "El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez". *Boletín GEC*. No. 23, 2019, pp. 122-138.

Rioseco, Marcelo. "Nuestra parte de noche: leer a Mariana Enriquez y los problemas de lo político". *Latin American Literature Today*. No. 14, 2020. Disponible en: https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/nuestra-parte-de-noche- reading-mariana-enriquez-and-problems-political-marcelo-rioseco/

Rivera Garza, Cristina. *Escrituras geológicas*. España: Iberoamericana-Vervuert, 2022.

San Román Sastre, Amanda. "Una lectura ecocrítica de dos cuentos de Mariana Enríquez: naturaleza, violencia ecológica y terror social en 'Bajo el agua negra' y en 'Tela de araña'". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. No. 7, 2023, pp. 376- 396.

HUMANÍSTICA
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS Y LITERARIOS

De bichos y alimañas: la "Insectiada" de Juan José Arreola o una visión de conjunto de los seres de lo ínfimo y lo entomológico en su obra

Of Bugs and Vermin: Juan José Arreola's "Insectiada," or an Overview of the Beings of the Minuscule and the Entomological in his Work

Julio María Fernández Meza– UNAM / El Colegio de México

Resumen: En este trabajo se examinan seis textos de criaturas de lo ínfimo y lo entomológico de Juan José Arreola: "Insectiada", "Metamorfosis", "La trampa", "Pitirre en el jardín", "El prodigioso miligramo" y "La migala". El análisis se centra en cinco insectos y un bicho o alimaña para proponer una visión de conjunto sobre la poética del insecto del autor. Para ello se estudia una serie de símbolos y metáforas asociadas con estas criaturas como la sexualidad, la sociedad, el cambio de orden y el horror. Se comenta también el plano alegórico debido a su importancia en los escritos arreolinos de animales.

Palabras clave: Juan José Arreola, insectos, símbolo, metáfora, alegoría

Abstract: This article examines six texts about creatures of the minuscule and the entomological by Juan José Arreola: "Insectiada", "Metamorfosis", "La trampa", "Pitirre en el jardín", "El prodigioso miligramo", and "La migala". The analysis focuses on five insects and a bug or vermin to propose an overview of the author's insect poetics. A series of symbols and metaphors associated with these creatures are studied, such as sexuality, society, change of order, and horror. The allegorical plane is also discussed due to its importance in Arreola's works about animals.

Keywords: Juan José Arreola, insects, symbol, metaphor, allegory

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 27 de enero de 2025

Introducción: el insecto como problema

Una presencia en la obra del escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001) es el animal. A ellos dedica no pocos textos de su obra global. El ejemplo más importante al respecto es *Bestiario* (1959) por la magnificencia expresiva y la extensión, ya que abarca un libro entero. Integrado por cuatro secciones ("Bestiario", "Cantos de Mal Dolor", "Prosodia" y "Aproximaciones"), *Bestiario* es uno de los libros más complejos de Arreola. Los animales descuellan en la primera sección, pues figuran de principio a fin. Si bien su presencia es mucho menor en las otras, no desaparece por completo. Algunos textos de "Cantos de Mal Dolor" tratan sobre animales y en "Aproximaciones" figuran las traducciones que Arreola hace de algunos poemas de animales compuestos por autores en su mayoría franceses. Así, con excepción de "Prosodia", hay por lo menos un texto por sección en que lo animalesco es el tema o bien que está aludido.

El escritor mexicano concibió *Bestiario* como un libro de textos maduros. Pese a que no lo dice explícitamente en "De memoria y olvido" (el prólogo que escribió para la edición de su obra publicada en Joaquín Mortiz en 1971), establece un contraste entre *Confabulario* (1952) y *Bestiario* respecto de *Varia invención* (1949): "Este *Confabulario* se queda con los cuentos maduros y aquellos más se les parece. A *Varia invención* irán los textos primitivos y ya para siempre verdes. El *Bestiario* tendrá *Prosodia* de complemento, porque se trata de textos breves en ambos casos: prosa poética y poesía prosaica. (No me asustan los términos)" (*Obras* 50).[1]

El autor escribe de una gran cantidad de animales en *Bestiario* y otras partes de su obra global. Destacan los mamíferos (ratones, rinocerontes, bisontes, felinos, osos, monos, elefantes, focas, ciervos, hienas, cebras, jirafas, topos, camellos, entre otros) y, en menor medida, las aves (de rapiña, de cetrería, avestruces, acuáticas, búhos), los reptiles y anfibios (sapos, serpientes, ajolotes), los insectos (hormigas, mariposas, moscas, pulgas) y las alimañas ("La migala"). A pesar de esta diversidad y de las lecturas críticas que se han hecho de los animales en la obra de Arreola, cabe preguntarse qué papel juegan los bichos y las alimañas, es decir, las criaturas de lo ínfimo y lo entomológico. Si bien se han estudiado buena parte de los animales (Yurkievich, 1997; Quezada Pacheco, 2011), en la bibliografía que consulté, por lo general se examinan las funciones de bichos y alimañas en un solo texto arreolino y se suele hacer el análisis de manera tangencial, casi siempre como complemento

[1] Cito la obra de Arreola a partir de *Obras*, publicada en el Fondo de Cultura Económica en 2005.

al discurrir de otra cuestión, pero no se aporta una visión de conjunto.[2] Ya Brown (2006) advirtió el desinterés o desatención en torno de estos seres en los estudios de animales, relegados a simbolizar la otredad y a ser notas al pie de la bibliografía respectiva.

Así, por ejemplo, los comentarios de Yurkievich de "El elefante" e "Insectiada" se concatenan entre sí, porque el crítico hace una interpretación general del zoológico arreolino: "Esta relación de lo macrométrico con lo micrométrico en Arreola es de ida y vuelta" (200). Quezada subraya que *La transformación,* de Kafka, influyó en Borges, Arreola y Monterroso, pero no analiza las funciones de los insectos más que en las fábulas de este último escritor, a pesar de que Arreola y Monterroso escribieron varios textos sobre estas criaturas (29-30).[3] Asimismo, vincula "La cucaracha soñadora" de Monterroso con la novela de Kafka y "Sueño de la mariposa", que es la reelaboración borgeana del célebre sueño de Chuang Tzu (Quezada 29-30).

¿Puede hablarse de una poética del insecto y por extensión del bicho y la alimaña en Arreola? ¿Cómo se articula? ¿Qué quiere decir el escritor jalisciense en sus representaciones de lo ínfimo y lo entomológico? Puede afirmarse, en principio, que el autor difícilmente escribiría de estos organismos y de otros de manera superficial. Además, se inscribe en un panorama de por sí rico en visiones artísticas, como se evidencia en la literatura mexicana contemporánea. Entre otros ejemplos, puede pensarse en el lenguaje de las moscas que aprende el héroe y la guerra que acontece entre los insectos y el hombre en *Su nombre era muerte*, de Rafael Bernal, en la mosca como metáfora del mal en la obra de Tito Monterroso, o bien, en los insectos y moscas horríficos en algunos textos de Bernardo Esquinca.

Los términos "bicho" y "alimaña" son un tanto vagos en estricto sentido biológico, pues hacen referencia a los animales en general y, en lo particular, a los seres pequeños como los insectos u otros organismos parecidos. Ahora bien, me parece válido englobar los bichos y alimañas de la obra de Arreola en el filo de los artrópodos y, concretamente, en los insectos. Hay varios textos de su obra en que los insectos son elementos torales. Para ser consistente con el hilo conductor

[2] Los lectores críticos de Arreola tenemos presente que la edición de *Obras* (publicada por primera vez en 1995) mencionada se abre con el prólogo de Saúl Yurkievich, quien además se encargó de seleccionar los textos. El trabajo que cito de él corresponde a "Humana animalidad", es decir, la primera sección del prólogo. Debido a que en este paratexto se ahondan en otros aspectos de la obra de Arreola que no se relacionan con los animales, prefiero citar así a Yurkievich. Por ello se colige que el autor publicó por separado su lectura esclarecedora de los animales arreolinos.

[3] Mejor conocida en lengua española como *La metamorfosis*, lo apropiado sería que el título se tradujera como *La transformación*, porque eso es lo que quiere decir el título original, *Die Verwandlung*.

propuesto, no revisaré animales que se estimen como bichos o alimañas por el tamaño (lo ínfimo), por ejemplo, reptiles y anfibios como sapos y ajolotes, porque en definitiva no son insectos (lo entomológico), aunque sí analizaré una alimaña sin importar que no sea un insecto. El objetivo es estudiar una serie de seres para precisamente contribuir con una visión de conjunto al evaluar las funciones de los insectos o, si se quiere, de la 'insectiada' de Arreola. Como se sabe, mediante este término el escritor jalisciense titula uno de sus textos más conocidos sobre los insectos.

Mi hipótesis es que el insecto es un problema y un poema en Arreola, porque posee una serie de connotaciones, símbolos y metáforas, así como representa la transformación o el cambio. Uso estas palabras según Soler Frost (2001) al respecto del "problema" y según Brown (2006) al respecto del "poema". En efecto, los insectos de Arreola se representan como un problema, pues fungen como *leitmotiv*, caracterización de los personajes, imágenes poéticas, temas, o bien pueden constituir el motor de la ficción, y, paralelamente, se leen como un poema. No quiero decir que los textos sobre insectos se desarrollan como poemas, si bien hay que subrayar que el poema en prosa es uno de los géneros dominantes por los que el autor escribe de animales.

Al hablar de los insectos, la forma y el fondo están perfectamente imbricados. Podría argüirse que este aspecto se observa en el resto de los animales arreolinos, y si bien esto es cierto a grandes rasgos, el insecto tiene la particularidad de que puede ser un agente de cambio (de allí el problema) y se asocia con símbolos diversos (de allí el poema). Arreola habla de otras especies que no por necesidad compaginan con este patrón. Utilizo "problema" y "poema" desde una perspectiva literaria, no exenta de cierta licencia.[4]

Brown afirma que suele escribirse del insecto como poesía, poeta o poema (xv). Pienso que de estas tres escrituras el poema es la expresión predilecta en el caso de Arreola. Si bien compone poesía en prosa y en verso, otros escritos sobre insectos son más bien narrativos como el cuento, el microrrelato o el fragmento. Que yo sepa, en ninguno de sus textos el insecto es poeta. Podría objetarse que en "El himen en México" hay una alusión velada de ello: "En México se le rinde culto [a la virginidad] y allí están sus leyes protegiéndola contra todo atentado; allí está el médico legista volviendo a cerrar la azucena, próxima a abrirse, y descubriendo al insecto que quiso anidar en su corola…" (Arreola, *Obras* 192). En este texto divertido y controversial (por no decir políticamente incorrecto), recogido en *Palindroma* (1971), Arreola postula la tesis colorida de que el médico legista

[4] Me pareció apropiado vincularlas entre sí por la afinidad de sus terminaciones, ya que ambas derivan del griego y son de género masculino en español.

Francisco A. Flores, de origen mexicano y autor de *El himen en México* (una obra genuina publicada en 1885), es en el fondo un poeta. En la cita (que, cabe añadir, no es falsa, y que es de la autoría de Flores) se compara la virginidad con la azucena y al hombre con el insecto. Sin embargo, es claro que Arreola no se interesó en esta obra porque se personifique el insecto como poeta. Además, este texto de *Palindroma* no es animalesco en modo alguno. Tan sólo hago la mención, puesto que es el único caso que conozco de la obra arreolina en el que se lee una asociación, bastante fortuita, por cierto, del poeta y el insecto.

En la literatura hispanoamericana, Borges y Arreola son dos grandes exponentes por medio de los que se evidencia el fenómeno de resurrección del bestiario o la renovación de un molde arcaico, tal como observa Noguerol Jiménez: "[esta resurrección] ha tenido una gran repercusión en la literatura [...] y ha redundado en su frecuente aparición bajo la forma de microtextos herederos de dos grandes líneas de escritura: las iniciadas en Argentina por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en *Manual de zoología fantástica*, y en México por Juan José Arreola con *Punta de plata*" (217).

En lo que respecta a las semejanzas y diferencias entre estas dos líneas de escritura, Arreola suele caracterizar el animal a partir de sus rasgos y los relaciona con otros seres; y si bien comparte afinidades con Borges, el escritor mexicano escribe de los seres vivos de forma muy distinta. El autor argentino es más erudito en el manejo de las fuentes y escribe casi exclusivamente de animales de la imaginación (mitológicos, maravillosos y fantásticos) en un tono ensayístico, breve y compendioso. En ese sentido, Borges juega con la tradición y la renueva, porque plantea que los animales que en diversas tradiciones se concibieron como míticos o maravillosos pueden leerse en la contemporaneidad como fantásticos. Las entradas del *Manual de zoología fantástica* (1957), expandido en la segunda edición en *Libro de los seres imaginarios* (1966), evocan el estilo de la *Enciclopedia británica*, una fuente cara a Borges, ya que en ellas sobresale la reflexión y el comentario de la tradición, aunque hay entradas predominantemente narrativas y que son pura invención del autor (verbigracia, "Animales de los espejos").[5]

[5] Si bien se considera que el *Manual de zoología fantástica* y *El libro de los seres imaginarios* son obras escritas en colaboración con Margarita Guerrero, pues ambos autores firman, lo apropiado es distinguir las obras escritas en colaboración en la trayectoria global de Borges: por un lado, están las obras genuinamente escritas a cuatro manos, como aquellas en que Borges y Bioy Casares crean los heterónimos "Honorio Bustos Domecq" y "Benito Suárez Lynch" por medio de los cuales los dos autores escriben una serie de cuentos policiales y crónicas. A ello hay que sumar otros textos escritos por ambos como el guion cinematográfico *Los orilleros*; por otro, están los textos en que Borges requiere el apoyo de un amanuense para concretar la obra, pues se había quedado parcialmente ciego para entonces, como *Antiguas literaturas germánicas* (1957, escrito con Delia Ingenieros), *El Martín Fierro* (1953) y *Manual de zoología fantástica* (escritos con Margarita

Arreola coincide con Borges en la brevedad, pero da prioridad al lirismo y enriquece el texto mediante la narración, lo ensayístico u otras modalidades dependiendo de cómo este se desarrolle. Es frecuente que sus escritos animalescos posean características propias del estilo arreolino en general, tales como la metáfora, el símbolo y la alegoría, lo que se analizará a continuación. Este modo de escritura es peculiar por el tratamiento de lo animalesco. En consecuencia, el estilo es notablemente híbrido, acaso más de lo que de por sí ya es la obra global:

> El *Bestiario* de Arreola emula la unánime naturaleza que tanto singulariza como homologa, tanto diferencia sus especímenes en géneros, especies, tipos, familias, órdenes, como los confunde. Arreola mezcla todas las concepciones naturales, la mágica, la mítica, la animista con la científica. A menudo adopta los tecnicismos de la biología moderna, mas no en sentido propio sino el figurado, para caracterizar traslativamente a un animal que trata, como al ajolote o a las focas, como indecisa intersección con otros géneros o estadios zoológicos. La móvil visión no detiene ni fija una morfología, avanza y retrocede en la escala operando una activa interrelación biológica. Arreola sabe también combinar poéticamente la reciente versión científica con la ancestral visión analógica. Merced a ésta, los animales intercambian sus cualidades en una transitividad sin restricciones que nos remonta a la unanimidad del comienzo. (Yurkievich 200)

Un rasgo fundamental de la escritura animalesca de Arreola es que lo figurado se vuelve literal y viceversa. Así suele representar a las criaturas, incluidos los insectos. Entre otros símbolos, varios de los que caracterizan a estos animales permean ciertos textos de su obra y pueden ser literales y figurados en función de lo que se quiera decir. Para examinar estos rasgos y proponer una visión de conjunto sobre la poética del insecto, el bicho y la alimaña en la obra de Arreola, seleccioné un *corpus* representativo de algunos textos en que estas criaturas son los elementos principales. Así pues, elegí "Insectiada", "Metamorfosis", "La trampa" (incluidos en "Bestiario" y "Cantos de Mal Dolor"), "Pitirre en el jardín" (un fragmento de *La feria*), "El prodigioso miligramo" y "La migala" (relatos recogidos en *Confabulario*).

Guerrero), *Qué es el budismo* (1976, escrito con Alicia Jurado), entre otros. Sin demeritar en modo alguno el papel de los amanuenses, el autor de estas obras es Borges y no sus colaboradores. Debido a su invidencia, el autor argentino ya no podía escribir como antes. Por consiguiente, los textos que elabora a partir de los años cincuenta, tanto los suyos como aquellos escritos en colaboración, son más breves que los de años anteriores. Es pertinente distinguir ambos tipos de obras escritas en colaboración: se observa un estilo propio en los heterónimos de Borges y Bioy Casares, fruto de ambos ingenios; en cambio, el estilo borgeano rezuma en las obras escritas con el apoyo de los amanuenses.

Por ejemplo, los siguientes símbolos se observan en los textos mencionados: la metamorfosis o mutación ("reconstruyó de memoria el dibujo de las alas superiores e inferiores, devolviendo su gracia primitiva a las antenas y las patitas, vaciando y rellenando el abdomen hasta conseguir la cintura de avispa que lo separa del tórax" [*Obra* 392]); o bien la lujuria o sexualidad encarnada en la hembra o lo femenino ("Pertenecemos a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas" [358]), ("Y caigo en almas de papel insecticida, como en charcos de jarabe" [394]); o bien la pequeñez ("Después sacó otra botellita y la muchacha volvió a dar un trago grandote. Luego comenzó a hacerse chiquita, chiquita. Pitirre la tomó en sus brazos, le puso un caramelo en su boquita y se la llevó a su mamá" [574]), ("En realidad, una de las causas que anticipan la muerte de las hormigas es la ambiciosa desconsideración de sus propias fuerzas" [82]); o bien el horror ("Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror" [394]), ("La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye" [62]).

Todas estas citas provienen de los poemas en prosa de *Bestiario*, el fragmento de *La feria* y los dos relatos reunidos en *Confabulario*. Símbolos como la metamorfosis o mutación, la lujuria o sexualidad, la pequeñez, el horror, entre otros, se vuelven fundamentales en los textos por estudiar y pueden robustecer cualquiera de las características ya señaladas (*leitmotiv*, imágenes, temas, etc.). La manifestación de estos símbolos es variada. A veces puede evidenciarse una vez o bien pueden convivir dos de ellos (o más) en un mismo texto. En el análisis del *corpus* se comentarán algunos de estos aspectos en relación con los insectos, bichos y alimañas arreolinos. Así, las criaturas de lo ínfimo y lo entomológico constituyen una metáfora: "Perhaps the most frequent use of insect imagery is for metaphorical or figurative purposes —particular insects embody or epitomize some trait or characteristic so well that an author can take advantage of the inextricable association to express an idea or make a point" (Berenbaum 6). Visto así, el insecto es un vehículo expresivo, cargado de significado y connotaciones.

Al igual que el símbolo y la metáfora, la alegoría es esencial. En Arreola, la alegoría es moderna. Por un lado, se recupera el uso tradicional de la alegoría, es decir, tiene dos niveles de significado; por otro, la visión del mundo que se presenta es escéptica en vez de utópica. Heusinkvled indica que la estructura de las alegorías de Arreola es oblicua por el hecho de que la dualidad de significado casi siempre queda ambigua (47). Al no explicar el significado, el autor logra una gran expresividad que se aviene bien con escepticismo que se representa en la literatura del siglo XX:

> Como símbolos del hombre, el prosista mexicano escoge animales, insectos y anti-héroes que fracasan en casi cualquier intento. Estos anti-héroes no andan por los panoramas expansivos de la alegoría clásica, sino que se encuentran confinados dentro de pequeños espacios encerrados. Los antagonistas sobrenaturales y las extrañas circunstancias imposibles en los textos de Arreola simbolizan los dilemas existencialistas que el hombre moderno tiene que confrontar. Las repetidas derrotas de los personajes del *Confabulario* [y pueden añadirse los seres vivos de *Bestiario*] ante estos antagonistas o fuerzas sobrenaturales representan la impotencia del hombre en todas las esferas de la existencia humana. (Heusinkveld 47)

En efecto, los animales e insectos son dos ejemplos de personajes o entidades por medio de los cuales Arreola expone su escala de ideas y valores. No resulta extraño que las resoluciones o los finales felices sean prácticamente inexistentes en su obra. Es típico que sus personajes estén desesperanzados, sean cínicos y egoístas, violentos y crueles con frecuencia, además de que las situaciones que encaran por lo general terminan de forma aciaga o funesta, cuando no irónica y humorística.

Todos estos factores ponen de manifiesto que los textos arreolinos de animales son bastante complejos. Aunado a ello, los insectos de su obra no son meros símbolos. Difícilmente Arreola hablaría de las abejas como laboriosas, por poner un ejemplo obvio. Es más, el cuestionamiento del símbolo puede ser motivo de escritura, de ahí el argumento fascinante de "El prodigioso miligramo". Sin duda, el ser vivo puede investirse de simbolismos y connotaciones, pero el uso es más metafórico que simbólico. El animal y el insecto son metáforas de la condición humana al contrario de constituirse como un espejo nuestro, según se concibió en la Antigüedad. Con tal de que la metáfora se desarrolle, Arreola utiliza la alegoría. Por ello en los textos de esta índole suele haber dos significados y un alto grado de ambigüedad.

En las páginas que siguen analizaré las funciones de los seres de lo ínfimo y lo entomológico en el *corpus*, así como algunos símbolos, metáforas y alegorías. Por razones de espacio, no puedo examinar de manera exhaustiva la totalidad de esta selección. Me concentraré en hacer un comentario general de las funciones de los insectos a partir de las líneas expuestas con objeto de proporcionar una visión de conjunto. No elegí todos y cada uno de los escritos en los cuales figuren insectos o en los que están aludidos, sino que tomé en cuenta aquellos cuya trama o asunto requiere de este tipo de criaturas.[6]

[6] Tal es la razón por la cual no seleccioné "Autrui" (perteneciente a "Prosodia"). La mención de la "miel" o del "cartucho hexagonal" (Arreola, *Obras* 437) no son deícticos lo suficientemente claros para determinar que el texto ocurre en un panal o que el narrador es una abeja, a diferencia de lo que ocurre en "El prodigioso miligramo", protagonizado por las hormigas, o "La migala", cuyo extraño organismo provoca el horror de quien relata los sucesos.

El insecto como poema

Como afirma Soler Frost, la diversidad climática de México ha contribuido a su gran biodiversidad (19-20). Esta riqueza resulta invaluable para el entomólogo y otros estudiosos de las ciencias naturales, pero también para el artista. Nuestra abundancia contribuyó al surgimiento de una nutrida variedad de representaciones artísticas y culturales sobre el insecto, el bicho y la alimaña.

Antes de analizar la selección de textos, conviene precisar que, aunque el género sea difuso en el autor, la dominante de *Bestiario* es el lirismo. Por el hecho de que los textos allí reunidos están en prosa, se leen como poemas en prosa en los que conviven modalidades de índole variada:

> Y es que más que descripciones objetivas de los animales, son textos poéticos que encuentran una precisión inigualable al definir poéticamente el animal por un rasgo, por un comportamiento caracterizador, a veces más imaginativo que real [...]. Nada de rigor descriptivo lleva al acercamiento a los animales de lo que se ocupa y todo lector sabe que en realidad está mirando al ser humano a contraluz. [...] La distancia de cualquier referencialidad precisa no puede ser más decisiva porque el texto opta por transitar por el callejón de lo lúdico, de lo antisolemne apelando a la imaginación creadora más que a las convenciones establecidas. No se pierda de vista que Arreola no está sirviéndose de los vicios o taras de un animal para moralizar sobre la conducta de los seres humanos, como se hacía en las fábulas clásicas; no le interesa construir moralejas o enmendar conductas erradas, sino crear imágenes poéticas de la existencia. (Munguía 29)

En efecto, la imagen descuella en los textos de *Bestiario*. Por ello leo "Insectiada", "Metamorfosis" y "La trampa" desde una perspectiva estética y analizo las características formales de estos poemas en prosa en relación con las criaturas de lo ínfimo y lo entomológico. En cambio, al interpretar los relatos, me baso en la narratología y a la vez comento los elementos retóricos y estilísticos referidos a las criaturas dichas.[7]

[7] Es preciso aclarar esta diferencia sustancial en los textos del *corpus*, puesto que en los incluidos en "Bestiario" y "Cantos de Mal Dolor" predomina el lirismo y en el resto prevalece lo narrativo: "cuando una prosa se rinde más a la metáfora o a la imagen poética que a los aspectos narrativos o fabulísticos, y se adhiere a un ritmo o una musicalidad determinada, entonces estamos frente a un poema en prosa. De lo contrario, nos enfrentaríamos a un microrrelato o una minificción, ese modelo literario tan en boga en nuestros días que tiende más a contar (ficción) que a cantar (lírica)" (Guedea, "El poema…" 32).

Si bien la faceta narrativa de Arreola suele ser lo más reconocido de su trayectoria, su veta poética también ha recibido el elogio de la crítica. Luis Ignacio Helguera ensalza "Prosodia" y "Bestiario" en su *Antología del poema en prosa en México*:

> "Prosodia" aparece en 1952 en *Confabulario* como apartado de composiciones breves y muy elaboradas en que el relato se ha designado en haz de imágenes poéticas sorprendentes, los personajes son los sentimientos y las emociones, y la voluntad de estilo y de trabajo con el lenguaje se intensifican hasta el poema. [...] Ni prosa poética ni poesía prosaica: verdaderos poemas en prosa. [...] En su "Bestiario", heredero de la mejor tradición en el género —Jules Renard, Guillaume Apollinaire, Jorge Luis Borges, José Juan Tablada—, Arreola practica la estampa zoológica pero no como descripción sino como definición poética, traducción de rasgos y actitudes animales en símbolos fantásticos y espejo de los modos de ser del hombre. Escritos para comentar unos dibujos de Héctor Xavier, los poemas de "Bestiario" son tan intensos y autónomos que más bien las ilustraciones parecían comentarios suyos (53).

En sus poemas (tanto en prosa como en verso),[8] Arreola busca transmitir un estado de ánimo, lo que es la razón de ser de la poesía (Peña 34). Debe subrayarse que el poema en prosa es híbrido por naturaleza, pues la peculiaridad de que esté en prosa "obliga a una nueva definición de la poesía no fundamentada en verso y distinta igualmente de las puras categorías del relato" (Torremocha 12). Por ello Arreola no ahonda en la descripción del organismo ni tampoco se concentra en contar una historia, lo que sí se nota en sus relatos de animales. Si bien la anécdota no desaparece, porque el poema en prosa la requiere, se subordina a los sentimientos y emociones de las criaturas, que es en lo que Arreola profundiza en sus poemas animalescos. Por consiguiente, en los poemas del *corpus* se indaga en la tensión sexual entre las hembras y los machos de insectos y otras especies, incluyendo al ser humano.

Mi comentario de "Insectiada", "Metamorfosis" y "La trampa" será más o menos simultáneo por las afinidades que tienen. En los tres textos figuran insectos (una "triste especie de insectos" [*Obras* 318]), una mariposa y una especie de libélula, respectivamente); el conflicto es, en esencia, sexual, y se da entre hembras y machos o entre el ser humano y el insecto. Los títulos de los textos plantean "la

[8] Felipe Vázquez ha estudiado la poesía en verso del autor. Véase, *Perdido voy en busca de mí mismo*, antología en que se reúnen sonetos, décimas, poemas en verso libre y otras composiciones poéticas poco conocidas del escritor jalisciense, además de algunas de sus acuarelas. La compilación es de Orso Arreola y la edición, la introducción y el comentario filológico de los textos es de Felipe Vázquez.

orientación hacia lo lúdico y evocan [la] decisión de involucrar a los receptores" (Munguía 18-19), puesto que los términos de que constan (básicamente uno, el sustantivo) sugieren la anécdota sin revelarla de golpe. De ellos, el único que se refiere en sí al insecto es "Insectiada". En contraste, los títulos de los otros dos poemas cobran sentido pleno hasta que se lee el texto.

Además, los títulos plantean una perspectiva o punto de vista. A diferencia de "Metamorfosis" y "La trampa", "Insectiada" es un neologismo urdido por el autor y se conforma por el sustantivo "insecto" y el sufijo "-ada". Este sufijo tiene varios significados. Entre otros, forma adjetivos que expresan semejanza (azulado), sustantivos que indican acciones y efecto (nombrado), o que designan un conjunto (alumbrado), o que indican un cargo o autoridad (reinado). Entre diversas posibilidades, el título puede aludir a la "Juanada" de la Revolución mexicana, la denominación más o menos común de las tropas, que no está exenta de un matiz despectivo, como si todos se llamaran "Juan" sin que importara el bando por el que lucharan. También sugiere el sentido de una gesta colectiva como en "Ilíada" o "Lusiada", lo que se aviene bien con la anécdota transmitida por el poema debido al brutal apareamiento de la "triste especie de insectos".[9] Por ello el título de "Insectiada" evoca la colectividad y el anonimato. No en vano la voz que se expresa en el poema habla en la primera persona del plural.

A primera vista, los títulos de "Metamorfosis" y "La trampa" nos hacen preguntarnos si los sucesos acontecerán así o no. Desde los paratextos de estos dos poemas, Arreola sugiere el plano metafórico y alegórico que tanto se ocupa de recrear, puesto que no ocurre lo que necesariamente se esperaría que pase si el lector lee estas palabras en un sentido literal.

Debido a la preeminencia de las hembras en estos textos, no resulta azaroso que se asocien con lo femenino y la sexualidad. Como observa Jurado Valencia, no puede obviarse la importancia de lo femenino en la obra del autor:

[9] No perdamos de vista el ingenio de Arreola al idear sus títulos. Una técnica es precisamente la referida, es decir, que se aluda a un conjunto o colectividad por medio de un sustantivo terminado en sufijo, lo cual se observa en los títulos de libros (*Confabulario*, *Bestiario*), secciones de libros ("Bestiario") o en títulos de textos ("Claudeliana"). Otra es que los títulos se formen con complemento posesivo ("De balística", "De un viajero", "De escaquística", "De cetrería"), técnica que Arreola bien pudo aprender de Julio Torri (por ejemplo, los siguientes textos de *Ensayos y poemas* se forman así: "Del epígrafe", "De los funerales", "De una benéfica institución", "De la noble esterilidad de los ingenios", "De fusilamientos" (Torri 102, 110, 111, 121, 133)), o que bien aprendió de la literatura de la Antigüedad (verbigracia, los títulos de capítulos o de las partes de un conjunto textual de mayor extensión que también se forman con un complemento posesivo). Otra es que Arreola sugiera el género literario en el título ("Monólogo del insumiso", "Corrido", "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos") y de este modo insinúa una lectura, lo que no está exento de ironía, porque el lector tiene que completar el sentido y determinar si el título es engañoso o no.

> En la narrativa [y también la poesía] de Arreola pareciera que todas las actitudes del hombre estuviesen determinadas por su relación con la mujer. Esta es una idea que despunta a medida que vamos adentrándonos en el universo narrativo de los cuentos. El lector siempre espera una alusión, así sea somera y fugaz, a la mujer, o a lo femenino, o a la hembra, pero también espera el tono paródico o el entorno peyorativo, o negativo, en la alusión misma. Sea el narrador humano o no humano, hay un afán en el sujeto anunciador por introducir la figura de lo femenino: la escritura de Arreola está asaltada permanentemente por lo femenino y configura a un lector que vive la expectativa de lo femenino. (29)

Lo femenino determina la concentración y concisión temática de los poemas y es lo que vuelve "desequilibrada, ilógica, enajenante" (Peña 36) su anécdota. Estos dos rasgos formales del poema en prosa se desarrollan por medio del conflicto entre hembras y machos o bien entre las especies de insectos y el ser humano.

Aunado al vínculo femenino está el masculino. En "Insectiada" es figurado, y también en "Metamorfosis" y "La trampa", aunque en "Metamorfosis" en cierto modo es literal. En "Insectiada" habla una voz colectiva, la de los machos, para echar a andar la anécdota. De los textos del *corpus,* "Insectiada" y "La trampa" son los dos casos en que inequívocamente habla el animal. En "Metamorfosis" la voz está en tercera persona. El desarrollo se da con cierta objetividad, pues la voz no interviene de ninguna manera. En "La trampa" ocurre lo opuesto, puesto que el protagonista habla desde su subjetividad. En sus escritos de insectos, bichos y alimañas, Arreola prefiere la primera o tercera persona humana o con rasgos predominantemente humanos en vez de la voz animal.

En "Insectiada" se marca el contraste entre hembras y machos desde el primer párrafo: la especie se califica como "triste" y "dominada" por las "hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas" (358). Según Sleigh, no es inusual que la mujer se represente ficcionalmente como insecto: "One interesting thing about [texts on insects] is that many figure a female character who pins together the twin concerns of modernity and feminization in the imago of the insect" (292). En el poema arreolino, los machos son "débiles y dolientes" (358) y por cada hembra hay veinte de ellos, lo que equivale a decir que la cantidad no determina la calidad. Al diferenciar de esta manera a las hembras y los machos, Arreola establece la jerarquía entre los sexos.

La crítica ha leído la voz colectiva de "Insectiada" como una suerte de mantis religiosa (Evangelista Ávila et al. 5), lectura válida si se toma en cuenta el brutal apareamiento de las mantis, o como un himenóptero (Yurkievich 201), cuyas hembras matan a los machos. Esta segunda aserción me parece más razonada,

porque no se especifica la especie en cuestión. Con acierto, Arreola no determina el insecto del que escribe como más o menos llega a hacerlo en los otros dos casos. Por ello "la triste especie" de "Insectiada" puede referirse a cualquier insecto dominado por las hembras. Yurkievich observa bien que no se trasluce la característica ironía de Arreola, pero sí el humor en vista de la fatalidad con la que los machos se disponen a perpetuar la especie y la indiferente aceptación de las hembras: "El tono del texto es expositivo, más o menos objetivante, económico y sin énfasis. Para nada irónico, prima en él la impresión de inevitable fatalidad. Arreola humoriza y lo humaniza. Parece complacerse en invertir el orden falocrático, en identificarse con los machos que se inmolan para consumar el rito sexual, fundamento de la especie" (201).

Se percibe una cierta impresión de que el autor parece identificarse con los machos. Resulta humorístico que el macho que habla parece sobrevivir a su inevitable destino, acaso porque no podría narrar su propia muerte. Se marca este cambio en el cuarto párrafo luego de haberse descrito la anécdota. Así, la primera persona del plural, tan evidente hasta este momento, se diluye hasta desaparecer: "Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán. Cuando está ocupada en devorarlo, se arroja un nuevo aspirante" (*Obras* 318).

El plano alegórico invita a preguntarse si el atroz ciclo reproductivo de los insectos se observa de algún modo en los seres humanos: "El lector, modelado en este texto, tiene que pasar por al menos dos lecturas: una lectura en la que se identifica el devenir de una especie de insectos y, simultáneamente, una lectura más profunda en la que se representa la confrontación milenaria, y el deseo, entre el hombre y la mujer. Esta segunda lectura es la que produce la plusvalía del texto" (Jurado Valencia 33). Es claro que la situación no debe leerse literalmente sino más bien de manera figurada. De ahí el aire fatalista de "Insectiada". Tal estado de ánimo permea el poema de principio a fin. No en vano la voz colectiva del macho califica a las hembras como "terriblemente escasas". Este sintagma, enunciado en el primer párrafo, condensa el comportamiento y la perspectiva de los machos. Ellos sienten temor de las hembras, hasta abandonan el alimento cuando ellas van tras de los machos, pero a la vez sienten una atracción irresistible por cada "hembra perfumada" (*Obras* 338), acción que a la postre los conduce a la muerte. Por ende, el poema hace alusión al trato milenario de mujeres y hombres desde patrones en cierto modo reconocibles y en ese sentido subyace el humor, porque sería absurdo describir la conducta humana a partir de lo que se transmite en el texto.

"Metamorfosis" y "La trampa" se vinculan entre sí por la referencia a un autor de cabecera del escritor jalisciense. El título "Metamorfosis" remite a la novela renombrada de Kafka. Además, con su consabida ironía, Arreola describe una

metamorfosis en el homónimo poema en prosa. En lo que respecta a "La trampa", este poema se abre con un epígrafe de Kafka:

> En "La trampa" Arreola invierte el orden sintáctico del célebre aforismo de Kafka ["Ein Käfig ging einen Vochel suchen" traducido como "Una jaula fue en busca de un pájaro"], que queda transformado en "Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula", la idea de Kafka [...] además de jugar con el concepto de la complementariedad, parece que uno está encarcelado por una fuerza externa, [en] nuestro texto es interna y se concreta por la atracción fatal que siente el hombre (libélula) hacia la mujer (rosa)". (Pellicer 550)

La deliberada alteración sintáctica del epígrafe supone un cambio de perspectiva que se concatena con el título del poema arreolino y la situación. Ya no es la jaula la que va en busca del pájaro, según está escrito el aforismo de Kafka, sino al revés. De este modo se robustece la inevitabilidad planteada en el poema y la ironía del aforismo se refuerza todavía más, puesto que la cultura (la jaula) no es lo que aprisiona a la natura (el ave), sino que el pájaro vuela hacia su prisión. Casi podría decirse que se deja llevar y cae en la trampa sin darse cuenta.

Si en "Insectiada" no se percibe la ironía, ésta es fundamental en "Metamorfosis" y "La trampa". En el poema en prosa, "el elemento irónico se nutre con algunas ocurrencias brillantes" (Peña 38). No se trasluce el tono expositivo de "Insectiada", sino que la ironía motiva las imágenes e imbuye las emociones de socarronería. En los sentimientos que experimentan los insectos en ambos poemas (y el ser humano en "Metamorfosis") subyace una crítica por parte del autor, cuando no una burla.

En "Metamorfosis", Arreola juega con el dicho popular "hay una mosca en la sopa" al cambiar el díptero (la mosca) por el lepidóptero (la mariposa). Precisamente el texto arranca con la mariposa que se estrella en el plato: "la mariposa entró por la ventana y fue a naufragar directamente en el caldillo de lentejas" (*Obras* 392). El otro personaje es el hombre, en cuya sopa cayó la mariposa, quien se dedica con "paciencia maniática" a quitar todo rastro de alimento del insecto, los "ínfimos residuos de manteca, desdoro y humedad". No por azar la mariposa se califica como un "fulgor instantáneo" y un "prodigio" (392) después de que se estrella en la sopa, puesto que la intención del hombre es restaurar su belleza y para ello diseca al animal y lo trata como todo un entomólogo. Se da a entender que se suscitará una segunda metamorfosis en el animal, dado que toda mariposa es resultado de una metamorfosis. Esta segunda transformación, sin embargo, no es natural sino artificial, y la propicia el ser humano, un agente externo.

En sintonía con la estructura tripartita del texto (el poema consta de tres secuencias distribuidas a lo largo de sus tres párrafos), la tercera y última metamorfosis ocurre en el párrafo de cierre. Nos enteramos así de que la mariposa es tan ordinaria como la mujer. Aun cuando el hombre logró limpiar la mácula de animal, lo que se revela es una mariposa habitual, la "*Aphrodita vulgaris maculata* de esas que se encuentran por millares" (392). Nótese que el escritor mexicano consigna el nombre de la especie en latín, según se escribe la nomenclatura biológica de los seres vivos, pero se trata de una graciosa invención de su parte (el nombre científico y genérico de las mariposas es *Papilio machaon*). En el nombre de su mariposa, Arreola contrasta la diosa grecolatina de la belleza (Afrodita) con lo ordinario y hasta lo sucio (lo vulgar y la mácula), lo que recuerda que "Las metamorfosis del gusano o de la mariposa son una imagen exacta de nuestro sino" (Soler Frost 40), debido a que la mariposa no es más que una carátula de la mujer. Tanto la mariposa como la mujer representan imágenes del devenir y de lo efímero de la existencia. La tercera metamorfosis constituye el cambio del animal en el ser humano: "en 'Metamorfosis' la mariposa capturada y disecada por el hombre es la mujer común y corriente" (Pellicer 550).

De este modo se hace explícita la tensión sexual que empareja este texto con "Insectiada" y "La trampa". Por ello Arreola usa los adjetivos "lenta" y "conyugal" en el párrafo de cierre, porque es el momento más dramático y lírico: "La sopa lenta y conyugal se enfrió definitivamente" (392). Ello nos lleva a la alegoría de "Metamorfosis": además de ser un símbolo de belleza, la mariposa representa una metáfora de la mujer. El cuidado (entomológico, podría decirse) del hombre en disecarla y consagrarse a ella alude al trato conyugal de la pareja. El hombre se vislumbra como símbolo del buen compañero, amante o esposo.

La sopa y demás elementos no tienen sentido unívoco. Este alimento sugiere la relación amatoria de los individuos, que se degrada con el paso del tiempo. Así, el poema se cierra con el siguiente símil: "Al final de la tarea, que consumió los mejores años de su edad, el hombre supo con angustia que había disecado un ejemplar de mariposa común y corriente [...], clavada con alfileres toda la gama de sus mutaciones y variantes, en los más empolvados museos de historia natural y en el corazón de todos los hombres" (392). Se equipara la conservación museográfica con el corazón, donde se alojan los sentimientos de los seres humanos según la interpretación histórica del órgano vital. Si el hombre puede interpretarse como el buen compañero, eso no exime al sujeto de haber sido violento con la mujer. De ahí que el personaje se percate "con angustia" de que disecó un ejemplar de mariposa, lo que equivale a decir que sojuzgó y hasta aprisionó a la mujer. En ese sentido, "Metamorfosis" constituye el revés de "Insectiada".

A pesar de que en "La trampa" se percibe un aire de fatalidad similar al de "Insectiada", el sentimiento y su desarrollo son muy distintos. Ya no habla la voz multitudinaria de los machos, ni tampoco el organismo es presa de su destino inexorable. Aquí la voz parece ser la de una libélula: "(Experto en tales accidentes, despego una por una mis patas de libélula […])" (*Obras* 394), aunque hay muchos menos deícticos para corroborarlo. La cuestión queda un tanto abierta o por lo menos es ambigua, porque, así como se menciona la libélula, se califica a los machos de la especie con dos adjetivos, "moscardón" y "pedante", aunados al sintagma "ejército de jóvenes": "(En torno a ellas, zumba el ejército de jóvenes moscardones pedantes)" (394). El autor juega con la polisemia de "moscardón" que hace referencia a la mosca macho como al hombre molesto, una lograda imagen de cómo suelen comportarse los hombres ante las mujeres.

Para retratar a la entidad femenina, se usa un rico campo semántico: "mujer", "Rosas inermes", "flores carniceras", "goznes de captura", "párpados tiernos, suavemente aceitados de narcótico", "Sibilas mentirosas", "arañas enredadas en su tela", "nuevos oráculos" y "maldita" (394). Toda esta red asociativa caracteriza al personaje femenino, que parece ser una especie de flor (¿carnívora?) capaz de atrapar a las libélulas mediante el aroma. Además, no deja de ser irónico que, para caracterizar a la libélula macho, el autor es económico y utiliza lo elemental, al contrario de la entidad femenina, cuya caracterización es profusa y ocupa buena parte del poema.

En "La trampa" emerge el horror, un símbolo del insecto que no se encuentra en "Metamorfosis" y que apenas está insinuado en "Insectiada": "Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror" (394). La libélula macho no solamente se ve movida por la atracción de la flor, sino que, además, experimenta horror. En "La trampa" se observa una amplificación del miedo que los insectos macho sienten por las hembras. De manera análoga al miedo, el horror repele y atrae, pero de forma mucho más intensa. Como veremos, el cariz horrífico también se observa en "La migala", si bien en una gradación mucho mayor.

"Pitirre en el jardín" guarda una cierta conexión con los poemas revisados de "Bestiario" y "Cantos de Mal Dolor" por la intriga sexual entre el ser humano y el insecto. Lo que diferencia este texto es que el animal está desdibujado y su presencia no resulta evidente en una primera lectura, aunque no quiere decir que sea inexistente. Como se mencionó, "Pitirre en el jardín" es un fragmento de *La feria* (1963), específicamente es el fragmento 200 de un total de 288 que integran la novela. Este se distingue del conjunto al que pertenece por el hecho de que es

uno de los pocos que tiene título escrito además de su respectivo asterisco.[10] El fragmento se trata de un cuento escrito por un adolescente precoz, que se confiesa con el padre de la comunidad (recordemos que la mayoría de la novela acontece en Zapotlán). Arreola hace que este personaje exprese su sexualidad por medio de la literatura. El muchacho trabaja en la imprenta del pueblo, donde lee literatura picante. También recita las coplas obscenas transmitidas de boca en boca por la gente.

De manera análoga a "El himen en México", hoy diríamos que el fragmento es políticamente incorrecto: "Pitirre se llevó a la niñita entre unas matas de trueno. Sacó una botellita y le dijo que bebiera un traguito. La niña dio un trago grandote. Luego comenzó a crece y crece. Se hizo una muchacha grande. Más grande de lo que Pitirre quería. Luego se casó con ella y tuvo su noche de bodas bajo las matas de trueno" (*Obras* 574). Aquí se advierte el símbolo de la pequeñez al que hice referencia antes. Más allá de que los cambios de tamaño sufridos por la niña puedan traer a la memoria el crecimiento o disminución de Alicia, de Lewis Carroll, estas alteraciones aluden a la tensión entre el ser humano y el insecto. Si bien el nexo de este fragmento de *La feria* con el insecto parece imperceptible a primera vista, lo que los une es justamente el pitirre, un ave de color oscuro de menor tamaño que el gorrión. Habita en los árboles y se alimenta a base de insectos. Así se sugiere por qué el Pitirre del cuento vive en un jardín donde devora a la niña, es decir, el insecto. Si dudamos que Arreola plasma estas características en el pitirre y la niña, este comentario suyo puede arrojar luz al respecto:

> Pitirre es una especie de ser enduendado. Viene de unos cuentos que me narró un salvadoreño. "Pitirre en el cine" se transforma en una pulga y anda entre las piernas de las señoras. Escoge a una que huele a lavanda. Ella le pide al novio que le rasque. Él empuja a pitirre dentro del aparato genital. La dama se estruja y se siente de pronto embarazada. La llevan al sanatorio y da a luz una pulga. La pulga es Pitirre. (Preciado Zacarías 345)

Para escribir el fragmento, él dice inspirarse en un salvadoreño. Si le damos el beneficio de la duda, puesto que no siempre es confiable al hablar de su inspiración o lecturas, podemos conjeturar que, sin importar por qué concretó el texto, el insecto es relevante. En la historia del supuesto salvadoreño, titulada "Pitirre en el cine" —según Arreola—, el personaje se transforma en pulga para dar

[10] No olvidemos que los asteriscos de *La feria* están presentes desde la primera edición. Son de la autoría de Vicente Rojo. Ilustran la esencia de los fragmentos con motivos alusivos a la feria o el pueblo.

rienda suelta a sus impulsos. Podríamos preguntarnos si la pulga alumbrada puede transformarse como su padre o si más bien esta pulga carece de aquella capacidad.

Tanto en la historia del salvadoreño (sea genuina o sea invención de Arreola) como en el fragmento, el insecto simboliza la sexualidad, ya la pulga lasciva, ya el ave que se alimenta de insectos, que en el fragmento equivale a la niña. Vale recordar la connotación en torno de la picadura como las de las pulgas: "[El acto de picar] es un ejemplo, aunque el favorito, el que figura en los cuentos, en los albures, en las alucinaciones es el alacrán. [...] su fiereza, su picadura dolorosa, su aspecto erizado y muchas de sus costumbres son de uso frecuente en el habla y las creencias mexicanas" (Soler Frost 70). Si bien aquí se hace referencia al alacrán (un artrópodo, no un insecto), se puede establecer una conexión de las picaduras de bichos y alimañas con la sexualidad. No en vano la pulga de la historia provoca el embarazo de la señora.

En lo que respecta *La feria*, "Pitirre en el jardín" se posiciona como la culminación del deseo que el adolescente experimenta a lo largo de su respectivo ciclo narrativo, puesto que así se cierra la serie de fragmentos sobre él en la novela. De este modo el escritor jalisciense recrea la pubertad del personaje, cuya sexualidad se expresa por la palabra, a diferencia de muchos otros personajes de la novela que no hacen uso de la literatura.

Si bien resulta un poco más clara la presencia de este animal en "Pitirre en el jardín", si se coteja el comentario del autor en los *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, no es necesario consultarlo para hacer una interpretación en esa línea. Como dije, la presencia del insecto está desdibujada, es más metafórica, por así decirlo. No resulta fortuito que Pitirre se alimente de la niña, de lo que se deduce la atmósfera sexual y misógina del fragmento. Aun si no se lee esta obra de consulta, el fragmento de *La feria* constituye otro ejemplo de la sexualidad y el insecto en la obra arreolina.[11]

Si lo que une los poemas y el fragmento es el insecto, la sexualidad y el ser humano, la conexión entre "El prodigioso miligramo" y "La migala" solamente se da por medio del insecto. Este par de textos es bastante disímil entre sí y las diferencias son todavía más acusadas si se comparan con los escritos ya comentados. El autor explora en estos textos narrativos otros aspectos de las criaturas de lo ínfimo y lo entomológico que están ausentes en el resto del *corpus* o que apenas están aludidos; por ejemplo, el papel de la sociedad de insectos o la

[11] Es preciso señalar que Preciado Zacarías (quien transcribió los *Apuntes de Arreola en Zapotlán*) cometió varios errores e imprecisiones que han impedido que esta obra de consulta sea tomada más en serio en la bibliografía crítica de Arreola. Aunque el comentario sobre "Pitirre en el jardín" se encuentra allí, de todos modos creo que puede hablarse del insecto como indiqué sin que sea un requisito revisar esta fuente.

creciente tensión que provoca la alimaña. Si bien la sexualidad no desaparece del todo y se percibe únicamente en "La migala", se reduce debido a los intereses que el autor sigue en estos escritos.

Como se sabe, el título y el epígrafe de "El prodigioso miligramo" son intertextos. Proceden del verso "moverán prodigiosos miligramos", uno de los "Sonetos fraternales" del poeta tabasqueño Carlos Pellicer: "En el soneto al que pertenece tiene un sentido inequívoco: se trata de la fuerza extraordinaria de las hormigas para cargar pesos superiores al propio. En cambio en el cuento, al focalizar la atención en el adjetivo "prodigioso", el sentido se enrarece" (Pellicer 549).

Devoto de la poesía, Arreola conoce bien la obra del poeta mencionado y modifica el sentido original del verso. El escritor jalisciense juega con el oxímoron ideado por Pellicer, en que se une la enormidad (lo prodigioso) con lo minúsculo (el miligramo). El intertexto puede leerse de dos maneras cuando menos: por un lado, Arreola no aclara lo que es un prodigioso miligramo. Se solaza en describir con viveza y economía este objeto que lleva a la perdición a las hormigas. Por otro, se reconfigura el simbolismo con que estos seres son retratados en la antigüedad, como en las fábulas de Esopo y otras obras: "las características referidas a la hormiga son principalmente laboriosidad, sabiduría e ingenio (propiedades indicadas en la Biblia, en el *Fisiólogo* y en las fábulas), o en el extremo opuesto, destructividad, esterilidad y muerte [...])" (Bocutti 12). De este modo, el autor imprime un giro a la pequeñez como rasgo caracterizador de los insectos, puesto que el miligramo —elemento de la pequeñez—, que aprovechan las hormigas —seres de lo ínfimo—, trastoca por completo su sociedad. Al contrario de lo que se pensaría por su tamaño, el miligramo y las hormigas constituyen agentes de cambio.

Desde el título Arreola hace una alusión de esta reconfiguración, porque el paratexto se refiere a la anécdota y adelanta los planos metafórico y alegórico. En este cuento se vislumbra un efecto fabulístico, porque la laboriosidad de las hormigas es el pretexto, pero hay una ausencia absoluta de la moraleja de la fábula tradicional. De los textos del corpus, "El prodigioso miligramo" recuerda las fábulas modernas e irreverentes de Tito Monterroso, uno de los grandes renovadores de este género en la tradición hispanoamericana contemporánea. Además, mereció el comentario elogioso de Borges en el prólogo a *Cuentos fantásticos*, el único texto que el escritor argentino dedicó al autor mexicano: "De los cuentos elegidos para este libro me ha impresionado singularmente 'El prodigioso miligramo', que hubiera ciertamente merecido la aprobación de Swift" (Borges 130-131).

"El prodigioso miligramo" ha sido bien acogido por la crítica. Por ejemplo, Pérez Amezcua y Rodríguez Rebolledo (2018) hicieron una lectura del cuento a

partir de los aparatos represivos del Estado según los postulados del filósofo francés Althusser, aunque creo que la lectura de este par de críticos es un tanto superficial, porque ellos aplican los postulados del filósofo a los personajes sin ahondar en aspectos importantes como la metáfora, la alegoría y sobre todo la ironía. Más pertinente me parece la siguiente aserción: "La compleja y rigurosa organización de la sociedad de las hormigas [...] se revela la más adecuada para hablar, a través de metáforas, de la sociedad de los seres humanos y en particular modo de aquellas sociedades basadas en el conformismo, el igualitarismo material y la obediencia. Es el caso del célebre 'El prodigioso miligramo' de Juan José Arreola" (Bocutti 12). En efecto, este cuento representa una metáfora de la sociedad humana y una alegoría del cambio y el desastre.

Desde el *incipit* se enuncian implícitamente estos aspectos: "Una hormiga, censurada por la sutileza de sus cargas y por sus frecuentes distracciones, encontró una mañana, al desviarse nuevamente del camino, un prodigioso miligramo" (*Obras* 82). ¿Quién censuró "la sutileza de sus cargas" y las "frecuentes distracciones" de la hormiga? ¿Por qué se desvió del camino "nuevamente"? Pronto nos damos cuenta de que otras hormigas, aquellas en el poder, han ejercido la censura y la represión, puesto que la sociedad de estos himenópteros está cabalmente jerarquizada. ¿Qué significa que la hormiga ya se ha desviado antes de su camino? Con ello se sugiere que la hormiga (cualquier hormiga) no debe cometer semejante acto, ya que no es conveniente para la sociedad. En suma, el cambio no es bueno. No obstante, esta hormiga es aquella que introduce el elemento extraño en la colonia.

Los habitantes del hormiguero trabajan en un sinfín de oficios. Arreola retrata esta sociedad en un tono en apariencia serio que en realidad tiene mucho de jocoso. Se trasluce un matiz cómico e irónico de la jerarquización: el tejido social está tan perfectamente detallado (se habla, por ejemplo, de guardianas, funcionarias, periodistas, el consejo de ancianas, etc.) que casi parece como si las hormigas se desempeñaran en todos los oficios habidos y por haber de los seres humanos. Lo significativo es la ausencia de la reina, que debería ser importante en el cuento o por lo menos se esperaría que se mencionara. Arreola, no obstante, omite esta figura, acaso para retratar una visión más general de la sociedad contemporánea y no la visión natural y esperada de la colonia con la reina a la cabeza.

En "El prodigioso miligramo" la situación narrativa y el cambio de orden se ocasionan por el elemento introducido en la colonia. Primero, nadie le cree a la "hormiga del hallazgo" (*Obras* 82); segundo, es hecha prisionera con lo que encontró; tercero, esta hormiga muere en la celda, fulminada por el miligramo; cuarto, este se convierte en objeto de culto y se crea la burocracia encargada de administrarlo; quinto, seis hormigas "comunes y corrientes, que parecían de lo más

normales" (85) traen otros miligramos, que resultan ser falsos, y reciben una pensión vitalicia por parte de las autoridades, y, sexto, se desencadena el desorden, pues nadie se pone de acuerdo si los miligramos eran auténticos o no y así el hormiguero se afana en buscar más de ellos. Poco a poco el miligramo de verdad pierde importancia: "Sepultado entre nubarrones de desorden, el prodigioso miligramo brillaba en el olvido" (87). Sin embargo, conscientes de que el invierno se avecina, las hormigas venden un lote de miligramos a una colonia vecina y aquellas otras hormigas aceptan la oferta a condición de que se les entregue el prodigioso miligramo.

En el *excipit* se subvierten los códigos de la fábula tradicional y se invierte la representación simbólica de la hormiga:

> Actualmente las hormigas afrontan una crisis universal. Olvidando sus costumbres, tradicionalmente prácticas y utilitarias, se entregan en todas partes a una desenfrenada búsqueda de miligramos. Comen fuera del hormiguero, y sólo almacenan sutiles y deslumbrantes objetos. Tal vez muy pronto desaparezcan como especie zoológica y solamente nos quedará, encerrado en dos o tres fábulas ineficaces, el recuerdo de sus antiguas verdades. (*Obras* 88)

Como dije, se trasluce un efecto fabulístico y se hace un comentario irónico y, por lo demás, paródico de la fábula. Al omitir la moraleja, Arreola cuestiona la fábula como género didáctico y aleccionador y, por extensión, la representación simbólica de la hormiga como organismo trabajador, diligente y práctico. La historia adquiere una dimensión alegórica y la condición de la hormiga se transforma, acaso en un nuevo símbolo, que podría ser el cambio del orden establecido.

Queda por hacer un comentario de "La migala", texto que se fundamenta en la develación de un enigma y el espléndido manejo de la tensión. Como es frecuente en Arreola y como se ha visto en este trabajo, en el primer párrafo se condensa el asunto de manera magistral, que cumple una doble función: por un lado, se despliega la estructura que sostiene el texto; por otro, se plantean varias interrogantes que captan la atención de golpe: "La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye" (*Obras* 62). El cuento está construido para que nos preguntemos qué es la migala, por qué "discurre libremente" por la casa, por qué produce horror y por qué esta sensación "no disminuye" en el narrador.

El primer párrafo de "La migala" evoca el arranque de "La trampa", puesto que en ambos se nota el horror de los protagonistas ante la alimaña o la entidad. Sin embargo, los textos siguen un desarrollo particular y por tanto el horror es distinto. Si el horror de "La trampa" puede interpretarse como una amplificación del miedo

de los machos que se observa en "Insectiada", el de "La migala" también es una amplificación, pero el que experimenta la sensación perturbadora ya no es el insecto sino el ser humano. El cambio de perspectiva quizá favorezca lo bien que está construida la tensión, porque resulta más factible para el lector percibir el horror de otro ser humano que el de un animal.

Lagmanovich hizo un análisis excelente del relato. Desmenuza tanto la forma como el fondo y comenta a profundidad los verbos predictivos (es decir, acciones acabadas) y las acciones latentes, que suscitan el efecto angustiante. Aunque mi interpretación no será tan detallada como la suya, dialogo con este crítico en la medida de lo posible. La tesis de Lagmanovich es que la tensión está perfectamente bien construida por la sólida estructura del texto, sustentada por sus componentes constitutivos como la brevedad, el horror y los símbolos. Atinadamente, él propone que los ocho párrafos que siguen al primero ("La migala" se integra por nueve parágrafos) se enuncian para develar el enigma planteado en el arranque (Lagmanovich 420). En efecto, la eficacia del relato no radica en el enigma (qué es la migala y por qué produce horror) sino en la develación del enigma, lo que se plantea desde el título y que se desarrolla por medio de la criatura misteriosa.

Borges bien pudo haber incluido "La migala" en sus compendios de animales imaginarios, habida cuenta de que este organismo es fruto del ingenio arreolino. Así como el escritor jalisciense no determina algunos rasgos de otras criaturas ínfimas y entomológicas ya comentadas, el procedimiento es similar, aunque en este caso la ambigüedad con que se describe la alimaña es bastante lograda. La migala parece ser un artrópodo o una criatura con aspecto de araña. La descripción es aproximativa a propósito con objeto de que se dispare la imaginación del lector. Se dice que la migala es una "repulsiva alimaña", su peso es "leve y denso", es un "impuro y ponzoñoso animal", corre como un "cangrejo", su paso es "de araña" y "cosquilleante", tiene "consistencia de entraña" (62). O bien se describe como un "inofensivo y repugnante escarabajo", que mueve "los palpos" (63).

Nótese, además, que el autor se solaza en caracterizar el animal por medio del oxímoron y el contraste. El peso "leve y denso" de la migala recuerda el prodigioso miligramo que se encuentra la hormiga. De esta manera la imagen de la migala se carga de significado. Es secundario que no sepamos de qué animal se trata. La intención es producir angustia y expectación en el lector, lo que el narrador experimenta al describir con vaguedad a la criatura.

Arreola refuerza la tensión mediante el papel desempeñado por Beatriz en el relato. No en vano el personaje recibe este nombre, pues "La migala" supone un descenso a los infiernos. El innominado protagonista siente atracción por ella, acaso enamoramiento, aunque la relación no se detalla de modo alguno. Los párrafos segundo y noveno son claves, porque allí se menciona a Beatriz y porque se traza

un nexo entre ella y la migala. Así, el protagonista y Beatriz entran en la feria callejera y se enteran de la existencia de la migala (más tarde el narrador le compra la criatura al saltimbanqui): "me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. Peor que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada" (62). La equiparación entre la mujer y el animal es reveladora: la migala despierta en el narrador una sensación mucho peor que la mirada de Beatriz. No se aclara si el "desprecio" y la "conmiseración" de la mirada son resultado de una relación fallida o de los deseos frustrados del narrador por ser la pareja de Beatriz. El segundo párrafo puede leerse como el comienzo de la angustia que el protagonista experimenta, la cual se incrementa a medida que se desarrolla el texto. Por ello está bien concatenado con el párrafo inicial, en el que ya ha ocurrido la situación narrativa.

En el *excipit* la angustia alcanza el punto culminante: "Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible" (63). El narrador ya no puede liberarse de su pesadumbre. Se siente solo y lo estaría de verdad si no fuera por la opresiva compañía del animal. Me llama la atención que Arreola no escriba "soñar con" (la preposición habitual en lengua española que se usa en este verbo) sino "soñar en". De este modo se robustece la zozobra del personaje, que ya no puede soñar "con" la persona amada, sino que a lo mucho puede recordar aquellos días en que intentó formalizar una relación con Beatriz sin conseguirlo: "La migala" como alegoría del amor.

Aunado a ello, el efecto angustiante provocado por la migala parece repercutir en la distribución de los parágrafos. Como si los párrafos segundo y noveno fueran los palpos de la criatura: no en vano el creciente horror del protagonista se enuncia del tercer párrafo al octavo. En cierto modo, Beatriz también suscita esta impresión, ya que se la menciona en momentos precisos. La mujer y la criatura pueden ser a la vez hermosas y horríficas, un símil que, probablemente, no le desagradaría al autor.

Conclusiones

La poética del insecto, el bicho y la alimaña de Juan José Arreola es rica y compleja. Por medio de las criaturas de lo ínfimo y lo entomológico el autor expone su repertorio de ideas y valores. Aunque estos seres comparten algunas semejanzas, difieren más de lo que se parecen. Los insectos de Arreola son atroces, despiadados, bellos, organizados, sistemáticos y provocan una gama muy variada de sensaciones en los seres vivos, incluyéndonos a nosotros. En "Insectiada", "Metamorfosis", "La trampa" y "Pitirre en el jardín" sobresale el conflicto sexual de la criatura con otros organismos, así como la red de imágenes poéticas, asociaciones y comparaciones

entre las diversas especies de insectos y la especie humana. En "El prodigioso miligramo" y "La migala", el quid es otro: por un lado, la sociedad de hormigas cambia radical e irremediablemente cuando se introduce un elemento extraño en la colonia; por otro, la enigmática entidad es motivo de horror y angustia.

El simbolismo y la carga metafórica y alegórica de estos escritos ponen de relieve que la representación de los insectos, bichos y alimañas no es de ninguna manera plana o unilateral. Más bien se trata de un zoológico multiforme y en miniatura que compagina con algunos otros animales arreolinos y a la vez se distingue.

Como creo haber mostrado, es razonable proponer una visión de conjunto en los seres de lo ínfimo y lo entomológico de Arreola. Estos organismos posibilitan que el autor explore una serie de intereses e inquietudes de suma importancia en su obra global como lo femenino, la sexualidad, el orden, el tejido social, las secuelas del amor y la zozobra del individuo.

Obras citadas

Arreola, Juan José. *Obras*, antología y pról. de Saúl Yurkievich, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Arreola, Juan José. *Perdido voy en busca de mí mismo*, comp. Orso Arreola, ed., intr. y notas de Felipe Vázquez, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Berenbaum, May. "On the Lives of Insects in Literature", *Insect Poetics*, editado por Eric C. Brown, University of Minnesota Press, 2006, pp. 3-12.

Boccuti, Anna. "Hormigas en blanco y negro", *Artifara*, número 12, 2012, pp. 11-23. DOI: 10.13135/1594-378X/69.

Borges, Jorge Luis. "Juan José Arreola: Cuentos fantásticos", *Biblioteca personal*, Alianza Editorial, 2002, pp. 130-131.

Brown, Eric C. "Introduction: Reading the Insect". *Insect Poetics*, editado por Eric C. Brown, University of Minnesota Press, 2006, pp. IX-XXIII.

Evangelista Ávila, Iram Isai et al. "An Approach to Mimesis and Analogic Hermeneutics and their Application on Juan José Arreola's Narrative Fiction". *Búsqueda*, número 10 (1), 2023, pp. 1-9. DOI: 10.21892/01239813.625.

Guedea, Rogelio. "El poema en prosa latinoamericano: una visión historiocrítica", *Hispanic Poetry Review*, número 12, 2022, pp. 30-40.

Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*, estudio prel., selección y notas de Luis Ignacio Helguera, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Heusinkveld, Paula R. “La nueva alegoría de Juan José Arreola”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 23, 1986, pp. 45-52.

Jurado Valencia, Fabio. “Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola”. *Temas y Variaciones*, número 15 (2000), pp. 21-44.

Lagmanovich, David. “Estructura y efecto en «La migala», de J. J. Arreola”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 320-321, 1977, pp. 419-428.

Munguía Zatarain, Martha Elena. *Humor, parodia, ironía. Juan José Arreola*, Ediciones del Orto, 2006.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida”. *Variaciones Borges*, número 33 (2012), pp. 127-148.

Pellicer, Rosa. “La con-fabulación de Juan José Arreola”, *Revista Iberoamericana*, número 159 (1992), pp. 539-555.

Peña, Cynthia. “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica”. *Céfiro*: *Enlace Hispano Cultural y Literario*, número 2, 2003, pp. 34-43.

Pérez Amezcua, Luis Alberto, Rodríguez Rebolledo, Norma Gabriela. “Análisis de los aparatos represivos del Estado en ‘El prodigioso miligramo’”, *Desde Zapotlán. Aproximaciones a la obra de Juan José Arreola*, coordinado por Luis Alberto Pérez Amezcua, Ricardo Sigala Gómez, pról. Vicente Preciado Zacarías, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 165-183.

Preciado Zacarías, Vicente. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Universidad de Guadalajara, H. Ayuntamiento de Zapotlán el Grande 2001-2003, 2004.

Quezada Pacheco, Homero (2011). *Vino nuevo en odres viejos. La representación animal en Borges, Arreola y Monterroso* [tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México], TesisUnam.

Sleigh, Charlotte. “Inside Out. The Unsettling Nature of Insects”. *Insect Poetics*, editado por Eric C. Brown, University of Minnesota Press, 2006, pp. 281-297.

Soler Frost, Pablo. *Oriente de los insectos mexicanos*, Editorial Aldus, 2001.

Torri, Julio. *Ensayos y poemas, Obra completa*, ed. Serge I. Zaïtzeff, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 97-224.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Universidad de Sevilla, 1999.

Yurkievich, Saúl. “Humana animalidad en Juan José Arreola”. *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 18.1, 1997, pp. 195-201.