

<http://doi.org/10.15446/lthc.v25n1.93764>

## **No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia**

Facundo Gómez

Universidad de Buenos Aires, Argentina

gomezfacundo@gmail.com

La lectura de *No es un río*, de la escritora argentina Selva Almada, demuestra un significativo desplazamiento en su obra narrativa, pues esta novela dialoga con nuevos lenguajes, espacios y géneros. Un recorrido por sus textos anteriores permite recuperar los principales ejes de su proyecto estético, el cual, programáticamente, ha estado ligado a un espacio de provincia. En ese sentido, *No es un río* puede ser pensada como parte de la búsqueda por construir una “narrativa de provincia”, que está alejada del español estandarizado en Buenos Aires y que se distancia de los tópicos más usuales de la “literatura argentina”. Por lo tanto, este artículo propone un estudio de la novela en el cual se indague en la construcción del lenguaje, los modos de representación de los espacios y sujetos y la cuestión de los géneros literarios que atraviesan la obra.

*Palabras clave:* literatura argentina contemporánea; Selva Almada; *No es un río*; narrativa de provincia.

Cómo citar este artículo (MLA): 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, págs. 101-131

Artículo original. Recibido: 13/05/21; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### ***No es un río* by Selva Almada: Persistence and Variations of a Province Narrative**

*No es un río*, by Argentinian writer Selva Almada, demonstrates a significant shift into her narrative that deals with new languages, spaces, and genres. A revision of her previous texts allows to identify the most important elements of her aesthetic project, characterized by provincial sceneries. In that regard, *No es un río* can be conceived as part of the developing of a “province narrative” that moves away from standard Spanish spoken in Buenos Aires and expresses infrequent topics in “Argentinian literature”. Therefore, this essay will aim to analyze the construction of language, the representation of spaces and subjects, and the uses of literary genres in the novel.

*Keywords:* Contemporary Argentinian Literature; Selva Almada; *No es un río*; Province Narrative.

### ***No es un río* de Selva Almada: persistências e inflexões de uma narrativa da província**

*No es un río*, da escritora argentina Selva Almada, demonstra um deslocamento significativo em sua obra narrativa, pois dialoga com novas línguas, espaços e gêneros. Um percurso pelos seus textos anteriores permite recuperar os principais eixos do seu projeto estético que, programaticamente, foi ligado a um espaço de província. Assim, *No es un río* pode ser pensado como parte de uma busca para construir uma “narrativa da província”, distanciada do espanhol padronizado de Buenos Aires e distante dos tópicos mais frequentes da “literatura argentina”. Portanto, este artigo propõe uma análise da novela que discute a construção da linguagem, os modos da representação dos espaços e sujeitos e a questão dos gêneros literários presentes no texto.

*Palavras-chave:* literatura argentina contemporânea; Selva Almada; *No es un río*; narrativa de província.

## Escritura local, venta transnacional

EN ÉPOCAS EN QUE las lógicas editoriales han sido hegemónizadas por los grandes grupos transnacionales, los libros exhiben en su materialidad restos de la disputa entre la estética del texto y la operación editorial que lo envuelve. Así, algunas obras contemporáneas invitan a ser leídas desde los márgenes. Tal es el caso de *No es un río*, la última novela de la escritora argentina Selva Almada. El diseño y la presentación de esta obra plantean varios juegos de sentido, los cuales es preciso analizar para pensar cómo funcionan los desafíos claves de la obra. Algunos de ellos han sido destacados por el cuerpo editorial, aunque desde una perspectiva empobrecedora. En general, la venta del volumen deja por fuera apuestas y cuestiones elementales de la narrativa. Veamos.

En la contratapa del libro se indica que la obra “completa su trilogía de varones, inaugurada con *El viento que arrasa* y seguida inmediatamente por *Ladrilleros*”. Sin embargo, una lectura detenida del texto permite señalar que, donde la lógica editorial ve auspiciosos cierres y conclusiones —un convocante “final de temporada”—, es posible advertir aperturas y comienzos, como se observará más adelante. A la vez, el trabajo con el lenguaje revela una exploración estética que deja descolocadas las arbitrarias referencias a Onetti, Borges y Quiroga que aparecen de forma grandilocuente en el paratexto de marras. Incluso, en los paratextos del volumen, otras anotaciones se prestan para la reflexión. En la primera solapa, la nota biográfica de la autora inicia, como es tradición, con la fecha de nacimiento y el lugar de origen de Almada: 1973, Entre Ríos, una de las provincias de la región litoral argentina. Luego, continúa con la enumeración de las obras de la autora, las diversas traducciones y el premio internacional que ganó la versión en inglés de *El viento que arrasa*. Como se puede observar, a través de dichas anotaciones se busca reconstruir un periplo que va desde la comarca al mundo, a fuerza de traducciones y premios.

Pero ¿por qué dar inicio a la propuesta de lectura de *No es un río* a partir de estas observaciones? Porque de esta novela se derivan dos diálogos superpuestos que representan cuestiones claves para leer hoy la literatura argentina y latinoamericana.

El primer diálogo se da entre la escena nacional y el sistema literario global, en tanto se presenta un intento de insertar la narrativa de Selva Almada en el mercado internacional del libro. Tal como lo explica Ana Gallego Cuiñas, en su trabajo sobre la literatura de escritoras argentinas inscritas en la “literatura mundial”, la puesta en circulación de sus obras a nivel transnacional es llevada adelante por el sello editorial Literatura Random House, el cual selecciona cada vez con más ahínco autoras latinoamericanas jóvenes, ya reconocidas en el espacio local, cuyas obras se puedan vender como representativas del orbe hispanoamericano.

El segundo diálogo que recorre *No es un río* desde sus paratextos corresponde a la ubicación de la obra en el sistema literario argentino, el cual históricamente ha sido dominado desde sus orígenes por una perspectiva hegemónica, centralizada en la capital del país: Buenos Aires. La urbe porteña es la coordenada desde la cual se leen, interpretan y organizan las letras argentinas. Esto en una operación secular de invisibilización, desplazamiento o subsunción de las creaciones que se desarrollan en la mayor parte de las demás ciudades y provincias del país —englobadas todas ellas en una etiqueta discutida, pero vigente: “el Interior”, del cual en ocasiones logran escapar ciudades como Rosario o Córdoba—.<sup>1</sup> Para la literatura argentina, que se reconoce salvajemente cosmopolita y se ampara bajo el apotegma borgeano “nuestra tradición es toda la cultura occidental”, el espacio son las grandes ciudades y el campo, este último representado en la llanura pampeana de donde provienen las mieses que el puerto exporta, mientras el lenguaje es el castellano rioplatense, unas veces concebido y esculpido con paciencia y otras sacudido por voces populares o artificios barrocos.

Ambas interpellaciones, que se registran desde los mismos paratextos del libro como hábiles estrategias editoriales, plantean interrogantes que funcionan como una posible hoja de ruta en el análisis de la novela. Algunos de estos son: ¿en qué medida es posible vender la novela *No es un río* como *world literature*?; ¿hasta qué punto el texto se deja etiquetar como una obra de la “literatura argentina”?; ¿cuáles son los elementos y procedimientos que permiten pensar la estética de Selva Almada más allá de su inserción en sendas escenas culturales?; y ¿cuál es el espacio narrativo creado por su ficción y cómo funcionan en su interior lenguajes, sujetos y relatos?

---

<sup>1</sup> La tensión ha sido explorada con precisión y originalidad por Laura Demaría en su libro *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar* (2014).

Para abordar la obra a partir de estas cuestiones, se propone una exposición organizada en cuatro partes. La primera intenta recuperar ciertos rasgos del proyecto creativo de Almada, los cuales están presentes en sus trabajos anteriores. Los dos siguientes apartados desarrollan, por un lado, la construcción del lenguaje y sus lazos con la cultura regional y, por el otro, los modos de representación de los espacios y sujetos de la ficción. La cuarta parte profundiza en la cuestión de los géneros literarios que atraviesan el texto. En todos los casos se opta por una estrategia de análisis literario atenta a los vocabularios, las formas y los procedimientos. Hacia el final, a modo de conclusión, se propone recuperar los elementos más significativos del análisis para repensar los desafíos que impone la novela.

Partimos de la hipótesis de que *No es un río* puede ser pensada desde dos perspectivas. Por una parte, como una búsqueda por construir una enunciación de provincia, alejada del español estandarizado de Buenos Aires y desplazada de los espacios y sujetos más usuales de la llamada “literatura argentina”; y, por otra, como parte de un proyecto estético, en el cual se concibe un lenguaje literario atento a las particularidades regionales y se evidencia constantemente la tensión por el verosímil realista y otras formas —más poéticas y menos reguladas— de contar experiencias violentas y duelos colectivos.

## De la provincia a la provincia

El proyecto narrativo de Selva Almada se empieza a construir con *Niños* (2005) y *Una chica de provincia* (2007), ficciones que ya delimitan espacios, sujetos y enunciaciones. Los relatos incluidos en sus páginas han sido luego compilados y editados en *El desapego es una manera de querernos* (2015). Allí, a través de un relato autobiográfico, fragmentario, alusivo, se entrelazan episodios de la niñez en un pueblo de la provincia argentina, que fácilmente se puede reconocer como Villa Elisa, la ciudad entrerriana donde la autora nació y vivió los primeros diecisiete años de su vida. La focalización en los infantes permite explorar, desde una sutil recreación de sus puntos de vista, temas como: las relaciones familiares, cuyos conflictos y violencias cotidianas se denotan en pequeños gestos o escándalos más o menos vedados; la sexualidad, siempre acechada por el deseo, la prohibición y la experiencia de lo desconocido; la sociabilidad propia de un pueblo

chico, donde todos se conocen, razón por la cual roles, reconocimientos y censuras se imponen en nombre de una moralidad colectiva anudada por represiones y exclusiones; las relaciones entre los adultos, muchos de ellos hombres solitarios y desgarrados por penas anónimas o mujeres puestas ante la disyuntiva de cumplir su rol social asignado o buscar una alternativa menos enajenante.

En medio de este panorama, la muerte asciende como una experiencia límite para adultos y chicos. Resulta fundamental resaltar que los fallecimientos se viven como un fenómeno trascendental para los personajes de las primeras ficciones de Almada. Veamos algunos ejemplos. El segundo fragmento de “Niños” cuenta las sensaciones y pensamientos de la narradora y de su amigo Niño Valor en el velorio de un hombre conocido de la familia, a quien se acercan todos los conocidos del pueblo. El último episodio narra las tribulaciones de los niños ante la muerte de un cerdo que es sacrificado y descuartizado por los adultos. Los dos menores hablan con el animal y le prometen una vida mejor en el Cielo, aunque la duda ante lo incierto pone en cuestión la seguridad de la redención enseñada por el catecismo. Entonces, la muerte se dibuja como suceso social, acontecimiento inexplicable, experiencia corriente, terror infantil.

Otro de los tópicos vertebrales de los primeros escritos de Almada es el vínculo entre generaciones, los lazos entre padres e hijos, tíos y sobrinos, abuelos y padres, adultos y niños, ancianos y jóvenes. Algunas de estas relaciones están marcadas por la ausencia, producida o no por la muerte, como la del padre de Niño Valor; otras por la incomunicación, como la que se advierte entre la narradora y su progenitor. Además, se presentan relaciones intergeneracionales fecundas, en las cuales los niños sienten protección, cariño y reconocimiento por parte de los adultos, como ocurre entre los protagonistas y José Bertoni, y, también, surgen figuras que fascinan y espantan a la vez con el poder de sus relatos, como los cuentos fantásticos del Abuelo en el campo.

El repaso por estas ficciones se justifica ante la falta de atención crítica que ha tenido *El desapego es una manera de querernos* en comparación con los libros posteriores de la autora, una cuestión que puede estar asociada a la jerarquización por parte del mercado del género novela en desmedro de textualidades menos estandarizadas. Pero más allá de esta operación, lo cierto es que, en relatos como “Niños” o “Chicas lindas”, se despliegan tópicos, personajes y espacios centrales del proyecto narrativo de Selva Almada, el

cual luego encara diferentes rumbos y experimentaciones. Así, años más tarde, la autora ensaya una narración de corte cinematográfico en *El viento que arrasa* (2012); construye un relato más complejo y poblado de voces y personajes en *Ladrilleros* (2013); trabaja con la crónica al abordar una serie de feminicidios en *Chicas muertas* (2014); acompaña la filmación de *Zama*, de Lucrecia Martel, a través de una serie de notas poéticas y antropológicas titulada *El mono en el remolino* (2017).

En el artículo de Santiago Deymonnaz, el cual aborda la narrativa de Almada, se reconocen dos tendencias principales de su poética: la creación de micromundos particulares, en los que se exploran los conflictos internos y sociales de una serie de personajes desde un registro íntimo, sutil y autobiográfico, y la representación de espacios periféricos, no metropolitanos. Respecto a esto último, menciona que la autora configura el espacio en “*small provincial towns, scenarios where the local is deliberately affirmed*” (7). Ello se interpreta en términos de oposición a la cultura globalizada y como una relectura de la tradición literaria argentina acerca del campo como espacio de la ficción.

Tanto la crítica especializada como el periodismo cultural han prestado atención y dedicado varios trabajos de análisis a la escritura de Selva Almada. Nos detendremos brevemente en lecturas y discusiones de relieve suscitadas por los textos que comparten espacios, personajes y problemáticas similares a las presentes en *No es un río*. En una temprana recepción de la obra de Almada, Elsa Drucaroff (2011) la identificó como unas de las voces más personales de la llamada “Nueva Narrativa Argentina” (NNA) y se detuvo en las maneras de experimentar la sexualidad y la muerte en “Niños”, puntuizando que el sutil trabajo sobre el erotismo y las relaciones intergeneracionales funcionan como un “poético, original y breve *Bildungsroman*” (465).

Tan sólo un año más tarde, la publicación de *El viento que arrasa* coloca a Almada en el centro de la escena literaria argentina. Esta novela es considerada la ficción del año por la *Revista Ñ*, uno de los suplementos culturales más leídos del país, y la crítica y el público la reciben con entusiasmo. Una intervención de Beatriz Sarlo, figura paradigmática de la crítica argentina, se torna clave en la consagración de la obra. En la reseña que le dedica en el diario *Perfil*, la autora de *Una modernidad periférica* fija cierta interpretación que permea las subsiguientes lecturas y que revela hasta qué punto la crítica literaria sigue leyendo desde Buenos Aires, el centro cosmopolita de la literatura argentina. Sarlo se sorprende de la originalidad

del planteamiento de Almada en el contexto de la narrativa nacional contemporánea. La construcción del espacio llama poderosamente su atención, por lo cual se buscan precursores canónicos y linajes posibles, como *Palo y hueso* de Juan José Saer. A la perplejidad sigue una operación clásica de la tradición crítica argentina: el diálogo con literaturas metropolitanas, a través del cual es recuperada la obra de Carson McCullers como marco de referencia narrativo. Sarlo presenta así una constelación de autores estadounidenses para pensar la ficción de Almada, que luego se irá poblando con los nombres de Faulkner, O'Connor, Caldwell, entre otros. Completa la operación con una definición trascendental sobre la novela: “Es literatura de provincia, como la de Carson McCullers, por ejemplo. Regional frente a las culturas globales, pero no costumbrista” (201).

Sarlo no indaga qué hace a *El viento que arrasa* una “novela de provincia” ni cómo se construye la extrañeza de “lo local”. Tampoco aclara por qué una escritura “regional” debería ser “costumbrista” ni mucho menos explica por qué una propuesta costumbrista implica un demérito literario. Lo que cualquier lector de la literatura argentina puede deducir es que la frase supone un parámetro estético anclado en la tradición cosmopolita, urbana, porteña, hegemónica de las letras nacionales, ante el cual todo espacio ajeno a la ciudad y sus “orillas” supone una “excentricidad”. De manera paradójica, ciertos elementos de *El viento que arrasa* son justamente los responsables del juicio favorable de su reseña. Algunos de estos son: el realismo, el trabajo con la trama, la elaboración de atmósferas, la construcción de personajes, los cuales se han asociado a estéticas plenamente modernas, pero han sido despreciados, omitidos o parodiados por la producción argentina o mundial que se asume posmoderna. El gesto termina por reivindicar así su *locus* de enunciación: una coordenada crítica argentina que se pronuncia moderna y a la vez hegemónica.

Por su parte, la recepción de *Ladrilleros*, el siguiente libro de Almada, fue menos unánime. Dos reseñas ilustran los reparos que la lectura de la novela ha generado. Anclado en el plano del contenido, Maximiliano Crespi dictamina que en la ficción la historia se encuentra detenida y los personajes atrapados en un determinismo sin fisuras, por lo que destaca que en *Ladrilleros* la violencia y el conflicto no llevan a nuevas instancias de autoconocimiento. Por otro lado, Patricio Pron sentencia que el texto se afilia a una literatura formalmente conservadora, atada a un realismo inane. Siguiendo con la

estela de Sarlo, hay afirmaciones centrales que no se fundamentan (¿por qué el realismo de Almada es conservador y no lo son los realismos de tantas ficciones contemporáneas como las del mismo Pron?) y que se cimentan en el propio punto de vista. Aquí, ya no es la tradición argentina, sino la mirada trasnacional, que no reconoce en la invención lingüística de Almada ningún trabajo sobre los usos y el habla popular y se limita a subrayar incongruencias y diminutivos, reduciendo el trabajo crítico a un ejercicio de corrección de estilo. No obstante, Pron realiza una lúcida observación sobre *Ladrilleros*. El autor se focaliza en la construcción de la voz narradora, a la cual considera fallida, por no lograr imitar el lenguaje de las clases populares y caer en lo que él considera cursilerías y desaciertos. Más adelante volveremos sobre este punto.

Ahora, en *Chicas muertas*, la autora se desvía de su trabajo usual con la novela y elabora una crónica sobre tres feminicidios ocurridos hacia la década de 1980 en las provincias argentinas de Chaco, Córdoba y Entre Ríos. La lectura del libro se articuló con la creciente lucha de las mujeres argentinas en contra de la violencia de género, la cual logró visibilizar situaciones de desigualdad y opresión que hasta hace muy poco tiempo eran ocultadas o normalizadas por la sociedad patriarcal. Numerosas intervenciones críticas ahondaron en el texto, iluminando la cuestión de la violencia de género con su puesta en relación con problemáticas tales como la construcción de la memoria (Cabral), la escritura autobiográfica (Tornero), las posibilidades de la verdad (Moret) o las vidas precarias (Chiani). A pesar de que la operación literaria de *Chicas muertas* parece ser la más alejada del universo ficcional de *El viento que arrasa* o *Ladrilleros*, en realidad su articulación con trabajos previos de Almada es evidente y se desliza, de nuevo, hacia determinados espacios, personajes y tramas. Uno de los feminicidios reconstruidos por el libro es el de Andrea Danne, una joven de San José, una ciudad de Entre Ríos cercana a Villa Elisa. La obra inicia precisamente con una escena familiar, situada en el pueblo de marras, en la cual la narradora se entera del crimen mientras ayuda a su padre a hacer un asado y queda impactada por la revelación de que el hogar también puede ser un espacio de violencia y asesinatos. Incluso el crimen había sido anteriormente representado en “La chica muerta”, un relato incluido en *Una chica de provincia* y reescrito en *El desapego*. Otra anécdota que pasa de los primeros textos de Almada a su crónica sobre feminicidios es el ataque sexual que sufre su tía Liliana a manos del Tatú, un vecino del campo. El caso aparece en un párrafo de

“Niños” apenas revisado, pero introduce en el texto la amenaza del abuso masculino. En *Chicas muertas*, la importancia del ataque crece hasta ser el episodio con que finaliza el libro.

Desde *Una chica de provincia* a *Chicas muertas*, entonces, tenemos un universo narrativo sostenido por determinados elementos, algunos de ellos reconocidos con lucidez por Deymonnaz en el artículo ya referido. El primero, evidentemente, es el espacio. Villa Elisa en “Niños”, un paraje del Chaco en *El viento*, un área suburbana chaqueña en *Ladrilleros*, tres localidades argentinas de provincia en la crónica. Todos estos lugares demuestran una escritura interesada en representar espacios alejados de las grandes ciudades (y de la gran ciudad, Buenos Aires), en los cuales las convenciones sociales y el comportamiento de la comunidad pesan fuerte sobre las vidas de los sujetos. El segundo consiste en las relaciones intergeneracionales y la atmósfera hogareña, cargada de amenazas, alianzas, reconocimientos y traiciones. Niños, jóvenes, adultos y ancianos pueblan los textos y sus cruces producen diversos sentidos en la trama y en la manera de llevarla adelante. El tercero, ligado a lo anterior, se puede identificar como otro eje, el de las relaciones entre géneros. En toda la narrativa de Almada existe una exploración de las subjetividades masculinas y femeninas que tiende a revisar ciertos lugares comunes en la representación de cada una, pero que también está orientada a indagar acerca de las posibles transgresiones, subversiones del orden de géneros impuesto en los pequeños enclaves urbanos. El cuarto corresponde a la violencia, un fenómeno que se representa de forma literal en las peleas físicas entre varones de *El viento* y *Ladrilleros* y en los asesinatos de mujeres en *Chicas muertas*. El quinto está relacionado con la temática de la muerte, el fallecimiento como fenómeno límite de la existencia humana asciende como un tópico sobre el cual orbitan todos los textos desde distintas perspectivas y con disímiles enunciaciones. El sexto elemento es el trabajo con los tiempos. Álvaro Fernández Bravo ha subrayado en *El viento* una coexistencia temporal a través de la cual el pasado se infiltra y modifica el presente, fenómeno que conceptualiza en términos de “contemporaneidades heterocrónicas” (1). Esta operación sobre los relatos es transversal a toda la obra narrativa en cuestión. Ya sea en los textos autobiográficos o en la crónica, el encabalgamiento de líneas temporales, las idas y vueltas de la prosa desde el presente del enunciado hacia situaciones remotas, las referencias a tiempos juveniles de personajes

y pretéritos de pueblos, así como las distintas estrategias para reconstruir las secuencias temporales, organizan el modo de contar las historias.

El repaso por el universo narrativo de Almada indica la construcción de un proyecto creativo que se muestra coherente en sus coordenadas espaciales, temporales y temáticas. Estos mismos elementos se hallan presentes en *No es un río*, aunque esta novela indica un desplazamiento en ciertas formas y procedimientos. Tales cambios son los que inciden de manera más decisiva ante una escritura a la que se intenta inscribir en la llamada *world literature* o en la “literatura argentina”. En adelante, el análisis se vuelca a indagar las particulares inflexiones estéticas que imprime *No es un río* en la poética de la autora.

### **Sin espamento: hacia una dicción de provincia**

En cuanto al lenguaje, *No es un río* marca una clara diferencia con las novelas anteriores. *El viento* es un relato elaborado con una prosa cuidada, despojado de ornamentos retóricos, cauto en la adjetivación y sucinto en su régimen metafórico. La potencia de su lenguaje se revela en la construcción de atmósferas, la atención por los detalles y la eficacia para articular subtramas y personajes. Pero, en esta obra, hay poco trabajo en torno a las voces regionales o a una dicción que se diferencie del rioplatense estándar que impera en la literatura nacional. Es posible inferir que parte de su éxito —es decir, su ascenso en las letras argentinas y su circulación en el exterior, que incluye su traducción a seis idiomas— haya tenido que ver con la audacia de escribir un relato “con destino de clásico” (al decir de Oliverio Coelho), pero también con este uso meticoloso y correcto de la lengua literaria. En contraposición, *Ladrilleros* avanza con mayor audacia hacia una lengua más poblada por registros y dialectos. La novela posee un narrador extradiegético, que incluye discursos referidos en la modalidad directa e indirecta libre, por lo cual las fronteras lingüísticas entre el narrador y los personajes se vuelven porosas y el texto queda atravesado por giros cultos y frases populares, evocaciones líricas y vulgarismos. Esta hibridación luce por momentos forzada. La oscilación del narrador sugiere cierto uso retórico del lenguaje, el cual funciona más como instrumento de verosimilitud realista que como función estructural del relato, algo que Pron señalaba en su reseña sobre el texto.

*No es un río* da un salto en esta búsqueda de un lenguaje literario particular y presenta una voz narradora que se constituye a sí misma como una posible forma de narrar anudada a lo local. La clave de esta operación es el cauce poético que adquiere la enunciación, un uso del lenguaje anticipado por el epígrafe del poeta Arnaldo Calveyra, que entrelaza un diálogo entre amigos, el entorno fluvial y una percepción atenta a la belleza y las mudanzas de la naturaleza: “Observa, amigo, el lujo de las casuarinas de la costa. Ya son agua” (*No es un río* 9). En la prosa de Almada abundan oraciones cortas, párrafos breves, sangrías; en la dicción, silencios, ritmos, sonoridades ; en la narración y las descripciones, metáforas, metonimias, comparaciones. Pero la inflexión no se realiza en el vacío, sino a partir de una experiencia apegada a una geografía particular.

La primera escena ilustra de forma elocuente esta configuración. Los tres protagonistas masculinos de la novela pescan una raya. Sus nombres trazan sentidos ligados a la trama, pero también al lugar donde se desarrollan los hechos: Enero Rey, Tilo y el Negro. Las denominaciones refieren, respectivamente, a la época estival, a la vegetación local y a la familiaridad entre los personajes: en Argentina, “negro” es un apelativo que suele usarse de forma habitual y cariñosa entre amigos y conocidos. Al uso amistoso de la palabra se le suma el artículo que antecede al sobrenombre, una forma de apelación sancionada por la norma gramatical bajo la condena de “vulgarismo”, pero legitimada por su uso habitual en Entre Ríos y muchas otras provincias argentinas. A lo largo de la novela, la práctica reaparece varias veces para referir a los personajes: la Marisa (52), la Siomara (78), el César (81), la Lucy (97).

Las descripciones mixturan un registro culto (“el cuerpo macizo, lampiño, el vientre hinchado” (11)) con frases que pertenecen al universo lingüístico de los personajes —“el agua hasta las pelotas” (11), “está adobado por el vino y el calor” (12)—. Los diálogos aparecen sin el correspondiente signo de puntuación, por lo cual las voces de Enero, Tilo y el Negro se entremezclan con la del narrador. Cada enunciación se expresa mediante formas breves, una suma de oraciones cortas que van desdibujando las distancias entre ellos. Dice Enero: “No pasa nada. Ustedes sigan. Muévanla, muévanla. Zaranden, zaranden. Que se despegue, que se despegue” (12). Cuenta el narrador: “Un manchón bajo la superficie del río. Le apunta y dispara. Uno. Dos. Tres balazos. La sangre sube, a borbotones, lavada. Se incorpora.

Guarda el arma” (12). La semejanza es evidente, aunque también su carácter de artificio dado por las palabras y las formas cultas que se intercalan en los párrafos, tales como “Enero repite las órdenes en un murmullo, como si rezara” (11) o “Tiene la cara sudada y siente un zumbido en la cabeza” (13).

La mezcla de registros se completa con el uso de distintos procedimientos poéticos. Hay aliteraciones (“los ojitos rojos, hundidos en el rostro inflamado, se le encandilan y ve todo blanco y se pierde y se quiere agarrar la cabeza y se le escapa un tiro”, 12), metonimias (“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”, 12) y un meticuloso montaje de la acción en sucesivas imágenes visuales. En las páginas siguientes, la retórica se extiende, profundiza y diversifica para llevar adelante la trama, organizada en torno a los hechos ocurridos en una isla del río Paraná durante un fin de semana de pesca, en el que estos tres personajes pescan brutalmente una raya, conocen unas muchachas locales y se ven enfrascados en una gresca con los lugareños.

La sutil extrañeza del lenguaje se incrementa con la proliferación de frases y palabras propias del entorno entrerriano y de otras regiones que no suelen oírse (o leerse) en Buenos Aires. Muchas de ellas circulan por ciudades, conglomerados urbanos, pueblos y parajes alejados de la capital argentina y son percibidas como propias del “interior” por sus habitantes. Son frecuentes los adjetivos calificativos con valor negativo, cercanos al insulto: “asoleado” (por atontado, 12), “paspado” (por maleducado, 25), “chúcara” (por arisca, 66), “cursiento” (por infantil, desagradable, 80), “abichado” (por enfermo, 115). Los sustantivos también representan usos regionales, de modo que se puede leer en la novela palabras como “noticioso” (noticiero, 20), “tajamar” (pequeño estanque artificial, 23), “gurisas” (niñas, chicas, 73), “cliñada” (tirón de pelos, 97). La prosa queda salpicada por expresiones coloquiales entrerrianas, tales como: “¡Manso bicho!” (sorpresa ante un animal grande, 16), “hasta la jeta” (lleno hasta el borde, 19), “manso bolazo” (relato inverosímil, 24), “te voy a llenar el culo de pasto” (amenaza), “es de en serio” (construcción que enfatiza lo dicho, 40), “hizo cantar la bombilla” (generar ruidos tras acabar un mate, la tradicional infusión argentina, 50), “sin espamiento” (construcción derivada de “sin aspaviento”, a través de una operación del habla que la Real Academia llama a evitar y a la cual considera mera “deformación”, 61). Sin embargo, las incrustaciones léxicas no apuntan solamente a los usos entrerrianos. Además, se puede rastrear en la prosa algunas palabras vulgares como “cajeta” (vagina, 15),

“culeaba” (mantenía relaciones sexuales, 71), o coloquiales, como “guachitos” (niños, 16) y “jeder” (molestar, 41), que son comunes en gran parte del país, por lo que dan cuenta de un universo lingüístico más diverso del provincial, atento también a otras formas idiomáticas que no se hallan exclusivamente ancladas geográficamente.

Otra estrategia que utiliza la autora para incrementar los sentidos corresponde al sonido. La novela sigue así la pauta poética ya mencionada y ofrece la experiencia de la lectura oral como una vía alternativa de explorar sus significados. La escritura aprovecha las denominaciones de las plantas locales que crecen en la isla o en el campo —muchas de ellas con ecos guaraníes— y las incorpora en la narración, por lo cual los nombres de los árboles constituyen a la vez las descripciones del lugar, los estados anímicos de los personajes y la musicalidad del relato. A continuación, algunos ejemplos: curupí (21), camatí (21), chircas (41), micachín (65), caraguatá (76), aguaribay (87), irupés (103), sauces, alisos y espinillos (120). Por otro lado, se puede dar cuenta de una escritura que prioriza el sonido antes que la corrección idiomática, como cuando se escribe “sánguches” por *sándwiches* (32), “fákiu” (99) por *fuck you*, “cocacolas” por Coca Cola (99), aunque no sucede lo mismo con “tupper” (110) ni con “disc jockey” (121), en donde se respeta el vocablo en inglés y no se enuncia “táper” o “disc-yokey”, por ejemplo. La operación se complementa con la imitación fonética de ciertas expresiones dichas por los personajes, como “salga de ai” (16) o “ta güena” (60). Este artificio no es muy usual en la novela, pero su uso es trascendente por retomar cierta vertiente del regionalismo literario más tradicional. En este sentido, el sonido es uno de los procedimientos menos sutiles a la hora de trabajar con el dialecto local e inserta una distancia entre los lenguajes del narrador y los personajes que vulnera el sistema propuesto.

Existen dos procedimientos más que construyen la lengua literaria de la novela y que parecen responder de manera polémica a los tapujos estilísticos de Patricio Pron, quien vociferaba contra el “problema añadido” de la presencia excesiva de diminutivos y cursilerías en *Ladrilleros*. Pues bien, en *No es un río*, el uso de diminutivos está visiblemente extendido. En las primeras escenas de la novela se encuentra casi uno por página: “ruedita” (11), “ojitos” (12), “asientito” (13), “despacito” (13), “gurisito” (14), “guachitos” (16), “carrerita” (19). Incluso se lee “chiquitito” (14), un adjetivo que lleva la idea de diminutivo al límite de su sentido. Más adelante, su presencia disminuye, pero no desaparece. Algo similar

ocurre con las cursilerías: el texto sorprende cuando llama “hacer caca” (33) a defecar o “pichi” (95) a la orina. Si bien ambas expresiones se usan cuando dos personajes rememoran hechos de su infancia y su pasado —lo que justificaría su tono ingenuo—, el hecho de que sean enunciadas por el narrador indica una selección lingüística que no se limita ni transige ante una adecuación del registro a determinada norma u horizonte discursivo esperable. Lo mismo sucede con los diminutivos, los cuales se comportan como elementos constituyentes de una narración que reivindica para sí un trabajo sobre la lengua más allá de ciertas normas de estilo estandarizadas.

El conjunto de estas operaciones se traza a través de las voces de los personajes, aunque se las encuentra con mayor asiduidad en la voz narradora. Identificamos aquí uno de los procedimientos claves en la estética de la novela: la construcción de un relato poético mediante palabras, nombres, frases, metáforas y sonidos tomados o inspirados por una comunidad y un espacio local, con un geografía natural y humana distingible, mas no fatalmente determinado por ella. Es decir, la novela no cuenta un tema típicamente entrerriano ni representa una supuesta idiosincrasia regional, sino que elabora la fábula a partir de la indagación, selección y adecuación de frases, vocabularios y entonaciones propias de un pequeño pueblo de Entre Ríos, a la vez que elige personajes, anécdotas y tramas inspiradas en algunas de las múltiples posibilidades dadas por la geografía, la historia, la sociedad y la cultura del lugar. Los materiales hacen a la narración y la consustanciación entre uno y otro alcanza tal grado de realización, sobre todo con el efecto que le imprime su sonoridad, que la novela parece enunciada desde la propia comunidad, con una dicción colectiva y poética, no porteña y de provincia.

### **Gurisas y cursientos: espacios y sujetos**

Como ya se indicó, el espacio es entrerriano. Aquí vale la pena justificar esta afirmación sin apelar a la biografía de Almada ni a las etiquetas fáciles derivadas de su proyecto estético. El primer elemento que sostiene esta aseveración es el lenguaje, pero las expresiones regionales siempre exceden las estrictas fronteras políticas de las provincias, por lo cual es necesario revisar la trama de la novela.

En la novela casi no hay nombres de ciudades. Ni Villa Elisa ni Entre Ríos aparecen con sus nombres propios a lo largo de las páginas. La ciudad

de origen de la autora queda borrada, lo cual parece desprender a la ficción de un determinado anclaje referencial para situarla en un espacio literario más autónomo, abierto a las interpretaciones y, también, a una historicidad y verosimilitud particular. A pesar de que existe una cuestión en la novela que hace trastabillar la tentativa —y que se analiza en el siguiente apartado—, ciertamente, la operación confluye con un procedimiento muy arraigado en las letras latinoamericanas, la invención de pueblos ficticios. Por otro lado, el borramiento de la provincia de Entre Ríos también funciona como un sabotaje contra la identificación inmediata entre el espacio de la ficción y los datos biográficos de Almada, lo cual enfatiza el valor de la apuesta lingüística que suple a través de su enunciación una delimitación geográfica más denotativa. A la vez, la elisión se enlaza con la apuesta estética del libro de relatar desde adentro de la comunidad. Esto implica intensificar la cuestión identitaria y omitir datos redundantes para los personajes, quienes no necesitan referencias obvias para ubicarse dentro de su universo narrativo.

*No es un río* se estructura en dos espacios principales: por un lado, se tiene la isla, que remite al presente de la trama y a la pesca de la raya por Enero, Tilo y el Negro; también, al presente de Siomara y Aguirre, los dos hermanos adultos que viven allí; y al pasado de las chicas Lucy y Mariela, hijas de Siomara y fallecidas en un accidente. Por otro lado, se encuentra el pueblo sin nombre, que refiere a la ciudad de corte rural donde los personajes varones y algunas mujeres relacionadas con ellos nacen y se desarrollan. La intersección entre espacios y personajes forma parte de la estructura central de la novela y vincula tiempos, voces y géneros.

La representación y función de la isla en la novela marcan un movimiento en la narrativa de Almada que hasta entonces privilegió como espacios de su ficción a los pequeños pueblos de provincia, algunos parajes semirurales e, incluso, mínimos enclaves a lo largo de las rutas argentinas. Estos son lugares secos, polvorrientos, calurosos y amenazados por tormentas y sequías. En *No es un río*, el contraste es evidente: el entorno es exuberante; la presencia del agua es total; los personajes interactúan con montes, ríos y animales; la naturaleza se animiza y enlaza en la trama; la 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. Si bien en todos los textos anteriores la construcción del espacio era uno de los ejes narrativos, en esta novela, la isla asciende a núcleo principal de sentidos, en tanto que

instala determinada población, impone un vocabulario agreste basado en su fauna y flora, diagrama diferentes ecosistemas y entrelaza las tramas.

Los personajes que pertenecen a la isla tienen distintas relaciones hacia aquellos que viven allí y hacia quienes no. Aguirre, por ejemplo, desempeña el rol del líder entre los hombres del lugar, por lo cual su voz es escuchada y respetada. En el primer encuentro con Enero, Tilo y el Negro, el personaje desempeña un rol de corifeo. Su ascendiente entre los suyos crece hasta el punto de que su malestar hacia los pescadores es tomado como propio por sus amigos y se transforma en el grito de guerra que lleva a la golpiza final. La mala predisposición hacia los visitantes se complementa con el apego hacia el territorio y el cariño que siente por los sujetos que lo pueblan. Más allá de la cuestión mítica, sobre la cual nos referiremos más adelante, los sentimientos de amor filial y ternura de Aguirre hacia Siomara, su hermana, se acrecientan por el hecho de ser los únicos miembros de la familia que decidieron seguir viviendo en la isla. Desde su punto de vista, su hermana y él constituyen los últimos de un linaje arraigado en la isla: “De la familia sólo quedan ellos dos. Cuando se mueran no quedará un solo Aguirre sobre la isla. Que es como decir: sobre el mundo” (78).

Este apego por lo propio se desvanece en el caso de Lucy y Mariela, las hijas de Siomara, quienes experimentan el contacto con los turistas de una manera más libre e, incluso, entusiasta. Las jóvenes suelen frecuentar sus casas de verano cuando están deshabitadas, a las que entran de manera ilegal para divertirse con los amigos. La localización de estas viviendas (“alejadas de los rancheríos de los locales”, 93), diagrama un esquema clasista de las construcciones en la isla: los turistas disfrutan de casas y los moradores sobreviven en ranchos precarios. No obstante, las chicas no padecen esta desigualdad y se muestran encandiladas por el mundo del exterior, representado sobre todo en figuras masculinas que generan atracción. Mariela se siente enamorada de Tilo, luego de comprobar que él y los mayores vienen del continente (“No son de acá”, resalta una de ellas, 62). Antes, se vinculan con un grupo de adolescentes que se baña en el río (“Se les nota que son de afuera”, acota el narrador, 93), un episodio que remite al viaje de Mariela con su tío a la ciudad Santa Fe, la única protagonizada por los isleños fuera de su terruño. El relato de la excursión resalta la fascinación de la joven por ese mundo que parece fuera de su alcance. Esta cuestión adquiere ribetes trágicos con el siguiente encuentro con adolescentes ajenos a la isla, los amigos del Panda. Los varones invitan a las chicas a un baile del otro lado del río. En

dicha excursión pierden la vida en un accidente de tránsito, lo que termina por sepultar bajo un hado funesto los desplazamientos e intercambios entre la isla y el continente: Aguirre y sus amigos les dan una paliza a los pescadores de la raya, mientras Lucy y Mariela mueren lejos de su lugar de origen.

El otro gran espacio ordenador de la novela es el pueblo sin nombre, donde nacen, crecen y viven Enero y sus amigos. Sus recuerdos de infancia y juventud retoman cierta entonación ya planteada en los relatos de *El desapego*, contados por una voz narradora adulta que incorporaba a su discurso giros y expresiones propias de la subjetividad de los niños. Tal como aparece en aquellas historias, en *No es un río* se relatan experiencias infantiles en un registro que asume por momentos la perspectiva de los personajes, como cuando se cuentan las extensas jornadas veraniegas de Enero con sus amigos, el Negro y Eusebio, el fallecido padre de Tilo. Por otra parte, los recuerdos de Enero en torno al pueblo funcionan para caracterizarlo. Se habla de una sociabilidad intensa que hace que todos sus pobladores se conozcan y las noticias circulen de boca en boca y se menciona la visita frecuente a templos evangélicos, la existencia de un hotel sin turistas, la proximidad del campo, la presencia de un curandero, la importancia de los velorios como hecho social y los distintos oficios y ocupaciones de sus habitantes (policía, mecánico, viajante).

Los recuerdos evocan también a otros personajes, casi todos ellos femeninos: Diana Maciel, la madre de Tilo; Marisa Soria, su madrina; Delia, la madre de Enero; las hermanas de Tilo. Ellas, junto a Siomara y sus hijas, conforman la comunidad de mujeres de la novela y trazan con sus pares varones relaciones que van desde el abandono y la violencia hasta el cuidado o la empatía. Respecto a este tema, es posible rastrear una evidente confluencia con la narrativa anterior de Almada y una sostenida exploración alrededor de las subjetividades de varones y mujeres y sus vínculos conflictivos. ¿Cómo funciona este tópico en *No es río*? Prosigamos.

La novela no emprende ninguna indagación sobre salidas posibles de la heteronormatividad: el ecosistema de géneros y orientaciones sexuales es el patriarcal, dominado por la norma heterosexual y legitimado por la moral del pueblo. El universo ficcional pareciera no dejar resquicio a ninguna transgresión frente a lo dado: los hombres desean mujeres, las mujeres desean hombres. A la vez, las sociabilidades se despliegan de manera autónoma, con pocas instancias de articulación en la edad adulta, como si el pueblo y la isla

estuvieran habitados por poblaciones escindidas. Los varones forman grupos de amigos y se vinculan con sus compañeros de trabajo. Las relaciones con las mujeres apenas incluyen el trato con las madres, hermanas, amantes y aquellas que son objetos de deseo sexual. En contraposición, el horizonte social de la mayoría de las mujeres —salvo Diana Maciel, que cuenta con una amiga, Marisa— queda limitado al entorno familiar: Lucy y Mariela parecen ser las únicas adolescentes de la isla, mientras que las hermanas del Negro dan la impresión de bastarse a sí mismas para la conformación de sus relaciones sociales.

No obstante, a pesar de este posicionamiento estético al momento de elegir cómo representar las sexualidades y las sociabilidades de género, en la novela se reconoce un interés por revisitar ciertos rituales y experiencias de los personajes varones y mujeres. En primer lugar, por el lado de los hombres, la pesca de la raya impone desde la primera página una práctica instalada en el imaginario masculino argentino: salir durante unos días con amigos para pescar. Si bien existe cierta tendencia a caer en una visión empobrecida de esta costumbre, la cual es condenada por disfrazar de práctica deportiva una mera fiesta entre pares (desconfianza que queda condensada cuando el narrador se refiere al viaje de pesca como “una de esas veces que venían a chupar con la excusa de pescar”, 133), es evidente la labor por iluminar de forma oblicua el ritual y postular matices e inflexiones más complejas. A través del relato de los sucesivos viajes a la isla, la obra representa la pesca de diversas maneras: como una experiencia de iniciación con el único hijo varón del grupo (14), como una extensión de la salida nocturna (que implica borrachera, diversión y camaradería, 38), como una fallida instancia de reconciliación (cuyo final es trágico: Eusebio termina ahogado después de una noche de discusiones y peleas, 133), como la posibilidad de reencuentro con el hijo del amigo muerto (el motivo que los empuja al episodio de la pesca de la raya, 14).

En todo caso, la pesca funciona para los varones como experiencia intergeneracional, una puesta en suspenso de la vida cotidiana y las normas morales, 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 por

el alcohol). El ritual de la pesca se complementa con otro ritual, también intergeneracional, que bien puede ocurrir a lo largo del viaje, pero que en la novela se representa con mayor detalle por fuera de este: el asado. Cocinar carne a las brasas, una costumbre central en la idiosincrasia argentina, es uno de los rituales masculinos por antonomasia en el país. En la novela, la escena que más desarrolla el ritual del asado como reunión de varones es la que tiene lugar en el rancho de César, el amigo de Aguirre. La secuencia narra cómo adultos y jóvenes se encuentran reunidos bajo la enramada de la casa en torno a la cocción de unos dorados (peces de río). Los amigos juegan a los naipes, charlan, beben alcohol, discuten, se enfrazan en una riña a puñetazos y se disponen a propinarles a los recién llegados una golpiza. La reprimenda de César hacia los pugilistas (“¡Qué se piensan, cursientos!”, 119) bien puede funcionar como una condena global hacia esta modalidad de la tradición. El asado, entonces, se transforma en un catálogo de aquella masculinidad heterosexual más osificada, violenta y enajenada, la cual apenas logra entablar un diálogo atento con el otro y falla rotundamente en celebrar sin agredirse a sí misma o a los demás.

En relación con el mundo de las mujeres, el ritual deja de estar en primer plano y se suceden los relatos de experiencias individuales, principalmente marcados por los lazos de familia y el trauma del trato masculino y los mandatos sociales. Las historias más desarrolladas son las de las mujeres de la isla. Siomara constituye un personaje trágico, pues sobre ella pesa la pérdida de sus hijas; además, debe enfrentarse de manera desigual contra la moral de la isla, que es tan conservadora como la del pueblo. En su juventud, el padre le propina una golpiza, debido a ciertos relatos sobre su actividad sexual. Años más tarde, Siomara es abandonada por el padre de sus hijas y el escarnio, antes familiar, ahora se torna social: los vecinos de la isla la ven como una madre soltera, esto la obliga a mantener una moral y una apariencia irreprochable (71). La muerte de las hijas es el golpe final. Esta pérdida, sumada a la golpiza, el abandono y el acoso de la mirada de los otros condicionan su personalidad, inestable, enajenada y violenta, y el trato que les da a Lucy y Mariela, quienes deben soportar las represiones y miedos de su madre.

Esta es una de una de las formas en que se despliega el rol femenino en la novela. Otro modo de hacerlo, menos pautado por la tragedia, es el que representa Diana Maciel, la madre de Tilo. El personaje carga con

algunas señas particulares: estudió en Santa Fe; se hizo cargo de la empresa familiar (el viejo hotel del pueblo), por lo cual es autosuficiente en términos económicos; no sufre de una manera traumática la separación con Eusebio, el padre de su hijo; tiene una mejor amiga y mantiene relaciones de amistad con varones; vive su sexualidad libremente, sin mayores consecuencias morales. Su figura enfatiza que existe la posibilidad de escapar, al menos parcialmente y bajo determinadas circunstancias, de los mandatos sociales que pesan sobre las mujeres. Algo similar acontece con Lucy y Mariela, aunque su corta edad primero y su naturaleza fantasmal después, obligan a matizar las aseveraciones sobre sus comportamientos. De cualquier modo, si se tiene en cuenta esta observación, es posible descubrir en sus formas de relacionarse con los otros ciertas posturas más empáticas y modalidades más amables que las de su madre.

De lo anterior se desprende la constatación de que estas comunidades de género se construyen casi totalmente de manera separada. La indagación sobre el mundo de los varones apunta mayormente a la revisión de los rituales en grupo y ciertas costumbres tradicionales identificadas con lo masculino, razón por la cual la mirada suele ser más distanciada. En cambio, la construcción de los personajes femeninos se revela más atenta a los dolores, traumas y condicionamientos sociales que padecen las mujeres, tal como se lee con respecto a la focalización en Siomara y sus hijas, cuyas sensaciones, recuerdos, sueños y gestos son narrados desde una perspectiva más subjetiva y cercana, como si la narración jugara con lo masculino a manera de objeto y trabajara lo femenino como experiencia. No obstante, las intersecciones suceden y podemos ver a Aguirre visitando a Siomara, al Negro y Eusebio tomando mate con Delia, a Enero hablando con Diana, entre otras escenas.

Simultáneamente, hay otros dos sucesos determinantes, en los cuales hombres y mujeres se entrecruzan, que presentan un alto grado de significación para la novela. El primero es la realización de un aborto por parte del curandero del pueblo a una pareja de Enero, quien decide la suspensión del embarazo a pesar de la aspiración maternal de su compañera. El episodio ilustra la frustración, opresión, miedo y peligro que debe soportar la mujer y el poder que el hombre ostenta sobre ella. La censura al comportamiento de Enero queda, de nuevo, en boca de un personaje femenino, la esposa del curandero, quien exclama al despedirlo: “Vos, si no querés hijos ¡Capate!” (91).

El segundo suceso es la muerte, entendida como un fenómeno clave de la novela, la cual une no sólo lo femenino y lo masculino, sino también los tiempos de la narración y los diversos relatos que se superponen en la novela, sobre los cuales nos referimos a continuación.

### **Manso bolazo: tramas y géneros**

Dos muertes regulan la economía narrativa de *No es un río*: la de Eusebio y las de Lucy y Mariela. El primero muere ahogado en la isla y las chicas en un accidente de tránsito. Ambos hechos funcionan como bisagras, puentes, vectores, en la medida en que parten las biografías de los personajes en dos, instalando la experiencia del duelo como tópico central de la novela, sobre todo para Enero y Siomara, en torno a quienes el texto se focaliza; conectan la vida de la isla con la del pueblo, ya que son las chicas muertas, en su condición de fantasmas, quienes conocen y salvan a los varones del continente en el episodio final, lo cual sella las secuencias que ocurren en uno u otro espacio; y, finalmente, sostienen una estructura narrativa que explora dos géneros literarios inusuales en la obra de Almada: el mítico y el fantástico.

Aquí se puede identificar un movimiento que también encarna las pervivencias y los cambios en su proyecto creativo, en la medida en que la narrativa de la autora ha sido comprendida, a grandes rasgos, dentro del realismo. La crítica especializada lo ha señalado varias veces, ya sea para ensalzar sus logros estéticos (Sarlo, Coelho), ya sea para subrayar sus limitaciones (Crespi, Pron). Ahora bien, en *No es un río*, el pacto realista sigue vigente, pero presenta ciertas particularidades. Si bien hay un evidente trabajo sobre la verosimilitud y la referencialidad que ratifican su centralidad, cabe destacar que en la novela la trama realista imperante convive con otras dos formas de narrar y entender el mundo de los personajes.

La primera trama es la mítica. Esta se enlaza con el río y la isla como espacio y circula en la novela a partir de ciertas escenas y descripciones. De ninguna manera, dicha trama configura un bloque monolítico, pues ni existen personajes esculpidos según el molde del mito ni la ficción se piensa a sí misma como un relato de ese tenor. Más bien, lo que despunta en algunos de los fragmentos isleños es una integración plena entre la naturaleza y el hombre. Lo que se capta en *No es un río*, como en ninguna de las obras anteriores de Almada, es un intento por indagar y experimentar en torno a

formas de narrar menos atadas al registro hiperrealista de textos como *El viento*, cuya construcción de lo verosímil es tan meticulosa como óptima.

Resulta revelador, en este sentido, 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. En dos oportunidades, la caracterización se dispara por el ingreso de uno de los pescadores en su interior. La primera está relacionada con el Negro, quien intuitivamente atraviesa el monte con cautela y respeto. En el mismo párrafo se lee: “Este hombre no es de este monte y el monte lo sabe. Pero lo deja. Que se meta, que se quede el tiempo que le lleve juntar leña” (21). La conciencia de la naturaleza se expresa en términos de soberanía. El monte identifica al extranjero en busca de sus recursos y se muestra magnánimo ante un ser minúsculo que se muestra respetuoso de los poderes forestales.

La segunda es cuando los tres pescadores deben atravesar la zona para llegar a un baile. En este caso, el monte deviene aterrador: “Caminan por el monte de noche. Lo atraviesan al tanteo. Todo está tan vivo ahí adentro y ellos ciegos” (107). La narración, focalizada en Enero, construye un ambiente ominoso, plagado de miradas, peligros, secretos y puniciones. Él se siente perdido y acosado. La oscuridad total del bosque lo remite hacia la experiencia de la muerte, el recuerdo de su amigo y la reflexión sobre el fin de la vida, lo cual impregna a la naturaleza de un sentido metafísico por su poder de representar el aspecto sublime e inasible de la muerte.

La diferencia entre una y otra actitud por parte del monte hacia el Negro y Enero depende de una figura que carga sobre sí misma el sentido mítico de la novela: Aguirre, un personaje que se despega de los moldes más realistas del texto para estrechar vínculos con la naturaleza de la isla. En el caso puntual del monte, la hostilidad demostrada ante Enero y sus amigos en la última excursión rumbo al baile depende de la decisión de Aguirre de atacarlos. Cuando los hombres se dirigen a ejecutar la venganza, el bosque llena de miedo a los pescadores, pero este se muestra dócil ante el paso de los hombres de la isla, formando así parte del ataque concertado. El fragmento que narra su avanzada por el bosque los describe como figuras indisociables de un territorio que cumple entre ellos funciones maternales y religiosas: “Andan por el monte como por su rancho [...] El monte los conoce desde gurisitos [...] Si fueron sus cunas el junco y la espadaña. Nacidos y criados en la isla. Bautizados por el río” (119).

Como se puede observar, la isla no opera con la imposición de determinada idiosincrasia, sino a través de la construcción de un universo integrado, donde los hombres conocen, respetan y forman parte de una comunidad de seres y fenómenos naturales. En ese sentido, Aguirre decide liderar la represalia de la isla ante la afrenta de los turistas, quienes han matado una raya para luego tirarla al río sin honrar su muerte. La idea nace de una contemplación del monte que revela su relación con este: “Lo conoce como a la palma de su mano. Como no conoce ni conoció a ninguna persona” (76). Algo similar se comprueba respecto al río. Los sentimientos del hombre connotan lazos de amor y pertenencia que terminan por quedar reflejados en el título de la obra: “Un resplandor que humedece los ojos. Y otra vez: no es un río, es este río. Ha pasado más tiempo con él que con nadie” (76). Donde los forasteros ven una naturaleza genérica, él ve seres individualizados. Cuando los otros caminan por territorio agreste, él se mueve dentro de un entorno animado que lo conoce y cobija. La disolución de fronteras se intensifica con la erotización de la naturaleza, la cual se puede observar en dos alusiones que feminizan sus elementos. Esta erotización se da primero ante una hierba del monte: “Este caraguatá, único, con su centro rojo como la sangre de una mujer” (76). Luego, ante la raya, descrita como “Una bicha hermosa toda desplegada en el barro del fondo, habrá brillado blanca como una novia en la profundidad sin luz” (77).

La novela juega entonces con la inflexión mítica en la construcción del personaje de Aguirre y sus hombres, pero la inscripción no es plena. El hermano de Siomara no se termina de despegar del anclaje realista que lo inserta en un contexto social y una coyuntura histórica determinada. Se comporta como un habitante imaginario de la isla del delta del río Paraná que se ajusta a un evidente pacto de verosimilitud, sobre todo en las partes iniciales del texto. Se lo muestra como un ser hurano, lacónico, desconfiado de los turistas y amenazante ante ellos. En las primeras páginas, la inflexión mítica está atenuada al mínimo, por lo que Aguirre, cuando conoce a Enero y a los otros, no censura la muerte de la raya como se podría esperar, sino que hace alarde de una hazaña similar conquistada por un compañero (“La otra vuelta, este Cristo acá sacó una mucho más grande, jetonea Aguirre”, 19).

Hay otro género que se entrelaza con el realismo que prima sobre la novela y que marca quizás la inflexión más notable de *No es un río* ante la obra anterior de la autora. La presenciapectral de Mariela y Lucy y su interacción con los personajes introduce la trama fantástica en el decurso de la novela. Su

funcionamiento y significación difieren de operaciones ficcionales previas que dialogaban con el género en cuestión. Almada ya había experimentado con la inserción de sujetos fallecidos en textos pensados como realistas. En *Ladrilleros*, por ejemplo, la autora procede a relatar recuerdos, delirios y sensaciones de Pájaro Tamai y Marciano Miranda en su lecho de agonía. La frontera entre la vida y la muerte se desdibuja para dar lugar a un vaivén temporal que oscila entre el relato de hechos pasados y el presente gobernado por el final inminente. Ningún personaje vivo interactúa con ellos, quienes monologan desde una inmovilidad terminal y sólo son interpelados por sus parientes fallecidos y su memoria. En *Chicas muertas*, el contacto entre vivos y muertos estaba sostenido por la presencia de la Señora, una tarotista que ayuda a la narradora a recuperar las historias y las voces de las víctimas de feminicidio.

Lejos de este tratamiento cauto y dosificado de lo metafísico, en *No es un río*, la trama fantástica es sustancial y se asume sin mediaciones que justifiquen el encuentro entre los vivos y los muertos, como el delirio de la agonía o el trabajo de una vidente. Lucy y Mariela mueren en un accidente, pero continúan viviendo una existencia fantasmal en la que no se muestran conscientes de su estado. Esta situación supone ciertos procedimientos frecuentados en las narrativas fantásticas: el desconocimiento de su carácter póstumo por parte de algunos personajes, su falta de comunicación absoluta con otros y la sutil elisión del dato de su fallecimiento por parte del narrador hasta determinado momento de la trama. El trato con los muertos introduce en la ficción un aire enrarecido y colabora con la construcción de un ambiente complejo, poblado por fantasmas, naturaleza animizada y sujetos locales y foráneos que entablan disímiles relaciones.

La pervivencia sobrenatural de las hijas de Siomara se complementa con una secuencia que acrecienta la atmósfera enrarecida, esta vez anudada al mundo de los sueños y anclada en el personaje de Enero, quien desde su infancia sueña con una entidad nombrada como “el Ahogado” (27), un cadáver en estado de descomposición bajo el agua que tira del cuerpo del personaje y lo arrastra hacia las profundidades. La experiencia es tan dolorosa que, siendo niño, decide consultar con su padrino, el curandero del pueblo, quien le comunica que se trata de una premonición acerca de su futuro. Como el mismo vidente termina por entender en su lecho de muerte, el Ahogado es una representación del final trágico de Eusebio, la muerte que parte en dos la vida de Enero, el Negro y los demás personajes del pueblo.

La diferencia entre la suerte del amigo muerto y la de las chicas es significativa y se articula con la construcción de los espacios. A pesar de que la cuestión onírica salpica de elementos sobrenaturales el deceso de Eusebio, su existencia no prevalece como una entidad fantasmal, por lo cual ni interactúa con allegados o extraños ni permite una posible transición del duelo. Enero y los personajes del pueblo quedan desgarrados por la pérdida y no hay ninguna esperanza metafísica de reencuentro. En cambio, las chicas sí dilatan su presencia sobre el mundo a través de su devenir fantasmal e, incluso, pueden acompañar a su madre en el dolor o salvar a los hombres en situación de peligro. El espacio de la isla, mítico y fantástico, redimensiona los límites de la vida y la muerte y permite la intercomunicación entre órdenes existenciales que en el pueblo están trágicamente escindidos.

El fallecimiento de Lucy y Mariela presenta además un matiz particular que permite cerrar este recorrido por la diversidad de géneros y narraciones entrelazados en la ficción. Hacia el final, la existencia fantasmal de las chicas adquiere un cariz angelical cuando interceden en la suerte de Enero, Tilo y el Negro, linchados por Aguirre y sus hombres. Heridos y desorientados, los varones son asistidos por ellas, quienes los ayudan a escapar y volver al continente. La intervención concluye por articular la trama fantástica con el género de aparecidos, una tradición oral que abunda en las historias de muertos que regresan para ayudar a los vivos, hablar con ellos, conquistarlos o saldar deudas del pasado. Algunos de ellos se han transformado en leyendas populares o mitos urbanos y han quedado asociados a ciertas regiones o ciudades. En una entrevista, realizada por Rosario Spina, Selva Almada ha sido explícita al afirmar que en su novela trabajó con una leyenda que ella considera “litoraleña”, la de la “dama misteriosa”, quien seduce a los hombres y los lleva al monte para asesinarlos, y que también se inspiró en el relato popular de la muchacha de la campera (o de la “chaqueta”, en otras partes de América Latina). En otra nota de prensa (Agustina Rabaini), la autora agregó una referencia adicional: la leyenda de “La Telesita”, un relato popular de Santiago del Estero, provincia del Norte argentino. Algunas de estas historias cuentan con canciones folclóricas que aluden a ellas. Esto enfatiza la operación en torno a la “narrativa de provincia”. *No es un río* quiere ser una novela entrerriana no sólo desde el lenguaje, sino también desde sus personajes y argumentos.

Finalmente, resta un último relato de corte realista, que se entremezcla tácito entre las tramas del texto y sobre el cual la autora ha decidido no hacer referencia. Su inclusión es trascendental en varios sentidos. Indagaremos.

Como ya habíamos señalado, el realismo es la estética que estructura el relato y pauta el horizonte de lectura. La narración trabaja en detalle una verosimilitud que no es puesta en entredicho o en crisis por la presencia de las tramas míticas y fantásticas. Aún más, un hecho central del argumento presenta un anclaje referencial que termina por sellar el pacto realista y conformar el carácter de “narrativa de provincia” de la novela. *No es un río* ancla parte de su apuesta ficticia sobre un relato histórico fechado, un trauma colectivo identificable.

La historia en cuestión es un hecho documentado, acaecido en Villa Elisa hacia 1998. Tal como se lee en la edición del 20 de julio del periódico zonal *El Entre Ríos*, durante la madrugada del domingo 19, unos diecisiete adolescentes volvían a la ciudad en una camioneta luego de un baile en Colonia Hocker, un poblado rural situado a pocos kilómetros. Cuatrocientos metros antes del acceso a Villa Elisa, el conductor perdió el control del vehículo y este dio un vuelco para terminar sepultado en una cañada al costado de la ruta. Siete jóvenes, entre catorce y veintidós años, que iban en la caja, murieron asfixiados por el barro y otros dos a causa de los traumatismos del choque. El hecho se vivió como una tragedia colectiva. El municipio declaró el duelo oficial para la ciudad y se dispuso la organización de un velorio en el establecimiento polideportivo, a donde se acercaron decenas de elisenses para despedir a las víctimas y acompañar a los familiares.

En líneas generales, el accidente de julio de 1998 en Villa Elisa es recreado en la novela como la escena en la que Lucy y Mariela pierden la vida. Las chicas habían ido a bailar “a un boliche en el continente” (100), invitadas por el Panda. Se divierten toda la noche, y pasadas las cinco emprenden el retorno en que se produce el vuelco fatal. Las diferencias entre el hecho reconstruido por la prensa y el episodio narrado en la obra son poco significativas y responden básicamente a la operación de desplazamiento que supone la isla como espacio de la ficción, ausente en el registro de prensa acerca del hecho histórico. Los demás elementos de la secuencia en la novela retoman casi al pie de la letra la crónica periodística, incluso, el dato del velatorio de Lucy y Mariela, quienes también son despedidas en un ámbito público, más allá de que los isleños realicen el velorio en un salón de la Junta Vecinal y no en el Polideportivo de la ciudad. En la novela, la significación del trabajo literario en torno al accidente es clave para la lectura propuesta y permite avanzar hacia una reflexión más general sobre *No es un río*.

## A modo de conclusión

La reescritura del choque y el duelo colectivo se puede entender como un movimiento más en pro de consolidar la “narrativa de provincia” revisada. Así, es posible afirmar que *No es un río* no sólo opera con el lenguaje de la región, sus espacios reconocibles, la idiosincrasia y sociabilidad de sus habitantes, sino también incorpora hechos históricos que han sacudido a la comunidad y permanecido como traumas. El artificio excede el plano diegético de la ficción y se conecta con la biografía y la figura de autor de Selva Almada, quien de esta manera se construye a sí misma como una escritora dispuesta a forjar una obra a partir de la zona entrerriana donde nació y creció. Como *El desapego* y *Chicas muertas*, *No es un río* sigue hablando de Villa Elisa, de su historia, de sus pobladores, de sus violencias, de sus traumas. La coherencia y el desarrollo de su proyecto estético quedan así consolidados.<sup>2</sup>

Por otro lado, respecto a las posibilidades que entraña su escritura, cabe reconocer en la obra cómo cierta pulsión referencial obstruye la elaboración de ficciones menos apegadas a un estilo verosímil realista. La prosa de Almada se mueve con comodidad entre espacios y sujetos estables, cotidianos, reconocidos, a los cuales ilumina, revisa y critica partir de la representación de pequeñas torsiones, detalles y matices. La apuesta por lograr una narración sólida a nivel argumental —precisa al operar con distintas tramas y eficaz al aludir subjetividades complejas por medio del detenimiento en pequeños gestos—, logra entablar relatos cinematográficos con una imaginería armónica y un lenguaje transmisible, comunicable. Algo similar ocurre con las secuencias temporales, que se ordenan de manera clara, sin exigir un mayor desafío de lectura. Evidentemente, no es esta zona de la creación literaria por donde el proyecto de Almada busca nuevos caminos. Sin embargo, el ejercicio crítico permite pensar en la dificultad de esta orientación por ir más allá de lo tradicionalmente establecido o conocido en el ámbito de las pequeñas ciudades del interior. La pregunta gira en torno a las posibilidades del programa narrativo

<sup>2</sup> Como dato adicional que confirma esta operación de autor, vale la pena mencionar una iniciativa editorial que Selva Almada decidió emprender hacia 2020 junto a Maricel Ciocé, Natalia Peroni, Carla Golero y Raquel Tejerina. El proyecto consiste en una librería virtual llamada Salvaje Federal, la cual se propone divulgar libros publicados en diferentes regiones de la Argentina, más allá del centro cultural que representa Buenos Aires. Tanto desde la escritura como desde la gestión editorial, Almada reivindica y contribuye a la circulación y consolidación de una literatura argentina federal, descentrada y reinventada.

de avanzar hacia un sistema de representación menos estabilizado, capaz de operar con subjetividades alternativas, sexualidades disidentes, políticas problemáticas, lenguajes migrantes e intersticiales, referencias metaliterarias —casi nadie parece escribir en el pueblo ficcional— o juegos enunciativos que cedan la centralidad de una voz narradora que tiende a la homogeneización.

*No es un río* da algunos pasos en este sentido. Entre ellos, podemos enumerar los elementos ya analizados: el lenguaje que se despoja de los pruritos de la norma porteña y cosmopolita, para reivindicar una creación inspirada en el habla de los habitantes de las provincias argentinas; la prosa poética, entrelazada con materiales del entorno y una imaginería de inspiración litoral, más interesada en producir imágenes que en contar una historia; la presencia de la isla y su ecosistema como espacio enrarecido que propicia discursos míticos, ecologistas y antimodernos; la apelación al género fantástico y las leyendas populares para desestabilizar por momentos el estilo verosímil realista. Cada uno de ellos marca nuevas inflexiones en la obra de Selva Almada y abre posibilidades inéditas para su “narrativa de provincia”.

Volviendo a las preguntas iniciales, se puede afirmar que *No es un río* es la novela de la autora que menos se ajusta al modelo de exportación impuesto por la lógica del mercado literario actual y sellado con la etiqueta de *world literature*. El desafío que presenta la novela para un lector no familiarizado con el lenguaje regional es evidente y plantea interesantes retos en la tarea de traducción, puesto que gran parte de su potencia estética se cifra justamente en la creación de una posible lengua literaria entrerriana. Al mismo tiempo, la obra discute, en lo formal y temático, con los estándares de la literatura argentina contemporánea y se pronuncia de manera programática en favor de un panorama nacional menos homogéneo y jerarquizado. Además, se acerca a ciertas tradiciones y linajes propios de la literatura latinoamericana que tienen menos tapujos que el cosmopolitismo porteño para operar de manera original y crítica con realidades regionales, relatos populares y sujetos subalternos.

En definitiva, tras el recorrido propuesto, el análisis de *No es un río* permite pensar la novela como una obra que es latinoamericana antes que mundial y, ciertamente, más entrerriana que argentina. A pesar de los dispositivos editoriales transnacionales y de la aplanadora mirada crítica porteña, la novela de Selva Almada se desprende de lábiles etiquetas para abrir nuevas posibilidades a un proyecto narrativo que se reconoce de provincia, pero que también es reacio a la complacencia y los lugares comunes.

## Obras citadas

- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires, Literatura Random House, 2014.
- . *El desapego es una manera de querernos*. Buenos Aires, Literatura Random House, 2015.
- . *El viento que arrasa*. Buenos Aires, Mardulce, 2012.
- . *Ladrilleros*. Buenos Aires, Mardulce, 2013.
- . *No es un río*. Buenos Aires, Literatura Random House, 2020.
- Bruña Bragado, María José. “Chicas muertas from Selva Almada: On the Normalization of Gender Violence”. *Ameryka Łacińska*, vol. 3, núm. 101, págs. 93-100, feb. 2019. Web. 25 de enero de 2021.
- Cabral, María Celeste. “Chicas muertas de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina”. *Orbis Tertius*, vol. 23, núm. 28, 2018, s. p. Web. 25 de enero de 2021.
- Chiani, Miriam. “La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva. Sobre Mariana Enríquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara”. *Landa*, vol. 8, núm. 1, 2019, págs. 187-209. Web. 25 de enero de 2021.
- Coelho, Oliverio. “Un viento con destino de clásico”. *La Nación*, 29 de abril de 2012. Web. 10 de julio de 2015.
- Crespi, Maximiliano. “El fin de la historia”. *Revista Ñ*, 11 de mayo de 2013. Web. 10 de julio de 2015.
- Cuiñas, Ana Gallego. “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias. Latin American Literatures in the World*, 5. Editado por Gustavo Guerrero, Jorge Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller. De Gruyter, 2020, págs. 71-96. Web. 25 de enero de 2021.
- Demaría, Laura. *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2014.
- Deymonnaz, Santiago. “The Shapes of Violence on the Narratives of Selva Almada”. *Ameryka Łacińska. Kwartalnik Analytyczno-Informacyjny*, vol. 2-3, núm. 104-105, 2019, págs. 3-16. Web. 20 de enero de 2021.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires, Emecé, 2011.
- “Fallecieron ahogados 9 jóvenes elisenses en el camino a Hocker”. *El Entre Ríos*. 20 de julio de 1998, págs. 1-3.

Fernández Bravo, Álvaro. “Heterocronías: una especulación sobre lo arcaico-contemporáneo”. Ponencia presentada en el Congreso Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina, abril de 2013. Web. 25 de enero de 2021.

Moret, Zulema. “La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada”. *Letras Femeninas*, vol. 43, núm. 2, 2018, págs. 84-94. Web. 25 de enero de 2021.

Pron, Patricio. “Una cuestión de contorno”. *Eterna Cadencia Blog*, 27 de marzo de 2014. Web. 10 de julio de 2015.

Rabaini, Agustina. Selva Almada: “Quiero posicionarme como una escritora de provincia y que eso sea un valor”. *Eterna Cadencia Blog*, 15 de enero de 2021. Web. 25 de enero de 2021.

Real Academia Española: Diccionario panhispánico de dudas, 2005, [versión en línea].

Sarlo, Beatriz. “Fin del mundo”. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires, Mardulce, 2012, págs. 201-205.

Spina, Rosario. Selva Almada: “En la naturaleza de las mujeres no está la depredación”. *Uno*, 7 de enero de 2021. Web. 25 de enero de 2021.

Tornero, Angélica. “Feminicidio, literatura testimonial y yo autoral en *Chicas muertas*”. *Confabulaciones*, año 1, núm. 2, 2019, págs. 39-57. Web. 25 de enero de 2021.

### Sobre el autor

Facundo Gómez es Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Sus temas de interés son la crítica literaria latinoamericana, la narrativa latinoamericana del siglo XX y las letras argentinas contemporáneas. Participa regularmente de congresos y reuniones relacionadas con sus objetos de estudio y temas de reflexión. Ha expuesto sus hipótesis de lectura en diferentes publicaciones académicas, como *Orbis Tertius*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Catedral Tomada*, *A Contracorriente* y *Mitologías hoy*. Dicta clases de literatura en escuelas secundarias y de teoría literaria en institutos de formación docente de la Provincia de Buenos Aires. Es responsable de la organización y la presentación de *América Latina: un pueblo en marcha* (2022), la colección de textos inéditos de Ángel Rama, publicada por la Fundación Darcy Ribeiro e incluida en su Biblioteca Básica Latinoamericana.