



COM FER NARRAR UN LIQUEN:
PROCEDIMIENTOS NARRATOLÓGICOS
EN EL MONTE DE LAS FURIAS
Y CANTO JO I LA MUNTANYA BALLA

PAU JURADO BATLLE

Trabajo de Final de Grado

Tutora: Constanza Ternicier

Facultat de Filosofia i Lletres

Grau en Estudis de Català i Espanyol

Curso 2025-2026

RESUMEN: Este trabajo analiza comparativamente *El monte de las furias* (2025) de Fernanda Trías y *Canto jo i la muntanya balla* (2019) de Irene Solà. Para ello, se propone una “narratología compostista”, a la luz de las aportaciones de Deleuze y Guattari (2004), Donna Haraway (2019) y Ursula K. Le Guin (2022), que entiende la narración como un entramado de relaciones, afectos y procesos colectivos. Desde este enfoque, la voz narrativa deja de concebirse como una instancia individual y estable para entenderse como una individuación sin sujeto, distribuida entre múltiples agentes humanos y no humanos.

El análisis se organiza en tres ejes: la montaña como entidad narrativa activa, la distribución colectiva de la vida y la muerte, y el carácter metatextual del “libro-liquen”. Ambas novelas transforman el espacio natural en un agente que reconfigura la experiencia y disuelve la distinción entre sujeto y entorno; configuran una narrativa tentacular que desplaza el antropocentrismo y aboga por una reformulación de las herramientas narratológicas posthumanistas.

PALABRAS CLAVE: tentacularidad, narratología no natural, Irene Solà, Fernanda Trías, narrativas liquénicas, simpoiesis, posthumanismo.

ABSTRACT: This study offers a comparative analysis of *El monte de las furias* (2025) by Fernanda Trías and *Canto jo i la muntanya balla* (2019) by Irene Solà. Drawing on the contributions of Deleuze and Guattari (2004), Donna Haraway (2019), and Ursula K. Le Guin (2022), it proposes a “compostist narratology” which understands narration as a network of relations, affects, and collective processes. From this perspective, narrative voice ceases to be conceived as an individual and stable instance and is instead understood as a subjectless individuation distributed across multiple human and non-human agents.

The analysis is organised around three axes: the mountain as an active narrative entity, the collective distribution of life and death, and the metatextual nature of the “lichen-book.” Both novels transform natural space into an agent that reconfigures experience and dissolves the distinction between subject and environment; they articulate a tentacular narrative that displaces anthropocentrism and calls for a reformulation of posthumanist narratological tools.

KEYWORDS: Tentacularity, Non-natural narratology, Irene Solà, Fernanda Trías, Lichenic narratives, Sympoiesis, Posthumanism.

Agradecimientos, agraïments.

A mi tutora, Conti, por sostener este proceso desde la horizontalidad, por acompañar sin imponer y por confiar, por escuchar. Gracias por cada sugerencia brillante y por un compromiso constante que convirtió este trabajo en un diálogo vivo y placentero. Por la abertura y la porosidad.

A ma mare, Griselda, per la sang viva que et dona l'infinit: per la paraula que impulsa, sosté i que fa batzegar. Per aprendre'ns

i fer-nos forts i sensibles.

Per ser l'arrel i el refugi.

A mon frare, mon germà, Tete, per la seva presència i la seva *Fender*, per les tantes melodies que ressonen sota la maquinària d'aquest treball.

A tots els amics, amigues que m'estimen, avis, tiets, a la meva parella, Myri, tots plegats i desdoblats li donen sentit a aquesta cosa que es diu vida i que es diu mort

i que es diu amor,

que es diu lletra.

Y a los bichos de mi jardín —¡colegas! — por la compañía discreta y sus secretos; a los mosquitos que me han picado y que reparten mi sangre; al ciruelo, que hoy podré acariciarlo y sentir su dulzura; a todos ellos, por enseñarme a mirarlos despacio, a escucharlos y a trabajar con ellos.

ÍNDICE

Introducción. Relacionalidad y afectos	5
1. Estado de la cuestión.....	7
2. Marco teórico. Narratología compostista: acontecimientos, seres tentaculares y fibrosos, bolsas.....	9
3. El hábitat-compost: la montaña-bicho en Solà y Trías	15
4. El bicho co-meronímico: distribución de la vida y la muerte en procesos colectivos ..	19
5. El liquen: quaderns, poemes i novel·les	25
Conclusiones, líneas con nudos de futuro	33

Introducción. Red de relaciones, afectos

Este trabajo brota de la voluntad de explorar formas narrativas que desborden los límites tradicionales del relato y cuestionen la centralidad del ser humano en la construcción ficcional del sentido. Las novelas *El monte de las furias* (2025) Fernanda Trías y *Canto jo i la muntanya balla* (2019) Irene Solà son dos propuestas contemporáneas que experimentan con la voz narrativa, la vinculación con la naturaleza y su relacionalidad desde perspectivas no convencionales, así que nos adentraremos de lleno en ellas. El objetivo principal es demostrar que existen procedimientos concretos que co/operan de forma significativa en ambos objetos de estudio. Estos procedimientos no solo determinan la configuración formal de los textos, sino que también abren nuevos caminos enfangados y grumosos de relación entre sujeto, lenguaje y mundos.

A partir de esta premisa, el trabajo tiene como objetivo también comparar las dos novelas con el objetivo de dilucidar tanto sus coincidencias como sus divergencias, y de especular sobre las posibilidades que ofrecen dentro del campo literario contemporáneo. Esta comparación no se limita a un análisis formal, sino que pretende comprender cómo estas decisiones narrativas inciden en la capacidad de la literatura para imaginar nuevas formas de experiencialidades y acontecimientos. Otra meta del trabajo es poner en diálogo una obra contemporánea catalana con una obra contemporánea hispanoamericana, con el objetivo de destacar los encuentros afortunados que se producen entre estas literaturas minorizadas, que van más allá de las fronteras geográficas y culturales. Este diálogo no solo evidencia afinidades temáticas y formales, sino que también refleja la dimensión híbrida de este proyecto, que pretende ser, al mismo tiempo, una culminación académica y una síntesis del recorrido formativo desarrollado a lo largo de todo el grado combinado.

El diálogo es también decir que me ha resultado frustrante tener que renunciar a escribir este trabajo en catalán únicamente porque el campo de estudios en Literatura Comparada se inscribe en el Departamento de Filología Hispánica, cuando el catalán es la lengua en la que pienso, la lengua que hablo y la lengua en la que también leo y escribo. Simplemente, no deja de ser paradójico que un trabajo que justamente busca poner en relación una obra catalana con otra hispanoamericana, enfatizando los cruces, las hibridaciones y los “encuentros felices” de la literatura, tenga que plegarse a una limitación lingüística verdaderamente rígida. Al fin y al cabo, la Literatura Comparada y los Estudios Culturales se fundamentan en el tránsito entre lenguas, tradiciones y pequeños contextos, no en su homogeneización. Se siente casi como una contradicción interna del propio campo: se estudian textos que desafían jerarquías —entre

humano/no humano, entre centro/periferia, liquen/libro—, pero se mantienen otras en el plano institucional y lingüístico. Y, de alguna manera, esta tensión también forma parte del propio trabajo: no solo compararemos textos que dialogan entre sí, sino que lo haremos desde una posición que evidencia los límites y las fricciones de ese diálogo en el marco académico, así como las referencias de la novela serán en catalán y en algunas circunstancias en que la precisión de algo lo requiera, el análisis se extenderá en catalán más allá de las citas al trabajo de Solà.

Dicho esto, empecemos. Partimos de la hipótesis inicial que las novelas de Fernanda Trías e Irene Solà construyen, como veremos a continuación, a partir de una composición formal compleja, una polifonía en que las voces humanas y no humanas se entrelazan y se enmarañan para desestabilizar la tendencia antropocentrista —del lector y del relato— y provocar un desplazamiento hacia una red relacional anudada en la que las entidades no animadas adquieren conciencia y preeminencia narrativa.

Irene Solà (1990, Malla, Catalunya) es escritora, poeta y artista visual. Se dio a conocer con el poemario *Bèstia* (2012) y alcanzó gran reconocimiento con *Canto jo i la muntanya balla* (2019), traducida a múltiples lenguas y premiada internacionalmente. Su obra combina oralidad, naturaleza y experimentación formal. *Canto jo i la muntanya balla* se articula como un mosaico de voces de bichos distintos que narran la vida en un entorno rural del Pirineu, entre Camprodon i Prats de Molló. Bichos como la montaña, animales (un perro, un corzo, un hombre disfrazado de oso), hongos, fantasmas, e incluso fenómenos naturales toman la palabra. Todo empieza con la muerte de un poeta rural llamado Domènec, quien es alcanzado por un rayo que precisamente es quien toma la palabra. A partir de ahí se despliega una trama rizomática, un conjunto de episodios vinculados a su familia humana (su mujer Sió y sus dos hijos, Mia e Hilari) y al territorio donde todo lo descrito se articula a través de una multiplicidad de narradores (en total, dieciocho) que, además, juegan con la inmutabilidad del ciclo de la vida y de la muerte. Desde fuera del horizonte familiar, tenemos al personaje de Jaume, que es el mejor amigo de Hilari y se ve a escondidas con Mia. Un día que salen a cazar juntos, Jaume acaba disparando accidentalmente a su mejor amigo y lo mata. La obra construye un entramado de historias conectadas por la montaña como un bicho que afecta a todos los *acontecimientos*.

Fernanda Trías (1976, Montevideo, Uruguay) es narradora y profesora de escritura creativa. Ha publicado varias novelas como *La azotea* (2001), *Mugre rosa* (2020), además de libros de cuentos entre los que destacan *No soñarás flores* (2016) y *Miembro fantasma* (2026), y ha alcanzado un gran reconocimiento a nivel internacional. Su escritura se caracteriza por la exploración del cuerpo, presentar atmósferas asfixiantes y relaciones tensas con el entorno. *El*

monte de las furias (Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2025) se construye alrededor de un personaje, la montañera, que sale de lo que entendemos por poblado y llega a una casa aislada en frente de un alambre que protege una central eléctrica en el monte, sitio que debe cuidar y vigilar que no ocurra ninguna anomalía. En sus cuadernos escribe acerca de su rutina; la convivencia con el Celador, quien ejerce una vigilancia inquietante en el lugar y sobre ella; los recuerdos con su madre y abuela, cuya relación está marcada por la violencia y el trauma; y los sonidos y la naturaleza que se alza violenta e inquietante. Un día, aparece en su jardín un cuerpo inerte y lo entierra. Pero justo cuando todo parece volver a la normalidad, empiezan a aparecer muchos más cuerpos de forma progresiva: figuras perturbadoras que encarnan el cruce entre la vida y la muerte. A medida que la “mujer” se adentra en este universo, la montaña deja de ser un mero paisaje para convertirse en una fuerza activa que modifica quienes habitan cerca.

1. Estado de la cuestión

La recepción crítica de *El monte de las furias* (2025) ha tendido a inscribirse en marcos de lectura ecofeministas (Romero, 2026) y marcos que subrayan su dimensión simbólica y alegórica. La novela ha sido frecuentemente interpretada como una reescritura del mito, una exploración de la violencia originaria o una figuración de conflictos históricos y comunitarios, así como marcos que analizan narrativas de temporalidad lenta (Ternicier, 2026). Podrían considerarse el monte como escenario cargado de significaciones culturales, y leerse las figuras que lo habitan en clave humana: genealogías, memorias, traumas colectivos, conflictos de poder. Sin embargo, leerlo de ese modo, aunque reconozca la centralidad del espacio natural, tiende a mantener una lógica representacional en la que el monte funciona como fondo simbólico o como proyección de tensiones humanas. El territorio queda subordinado a la experiencia, la mirada o la palabra de los personajes, de modo que la narración continúa organizada alrededor de un sujeto —individual o colectivo— que interpreta, recorre o padece el espacio. La aproximación de Lucas Martín Morán (2025), desde el marco de la narratología no natural, propone que esta perspectiva resulta insuficiente para dar cuenta de uno de los gestos más radicales de la novela: la puesta en escena del monte no como objeto de narración, sino como principio estructurante del relato. El monte no sostiene la acción: la desestabiliza. No otorga sentido: lo suspende. En este punto, Martín Morán abre el camino hacia una lectura posthumanista, pero rara vez conceptualiza de forma explícita el desplazamiento ontológico del humano que opera en la configuración narrativa.

Canto jo i la muntanya balla (2019) ha sido ampliamente leída desde marcos posthumanistas, ecocríticos y marcos que examinan la violencia (Rakosnik, 2019; Ayala, 2021; Zurita y Macarro, 2024; Iribarren, 2020). La aproximación de Pétra Báder (2025) ha destacado su estructura fragmentaria, la multiplicidad de voces no humanas —animales, fenómenos atmosféricos, elementos del paisaje— y la disolución del narrador antropocéntrico clásico. En este caso, el descentramiento del humano no aparece como una consecuencia interpretativa, sino como una apuesta explícita del texto. Numerosos estudios subrayan que la montaña no constituye un simple escenario narrado, sino una instancia enunciativa que participa activamente en la producción de sentido. Sin embargo, incluso en estas lecturas, persiste en ocasiones una lógica de “atribución de voz”, según la cual se tiende a clasificar a los distintos entes como narradores alternativos, y se mantiene implícitamente la noción de voz como equivalente funcional de una subjetividad.

En ambas novelas, la crítica que nos interesa rescatar aquí como punto de partida coincide en que el monte deja de ser un espacio representado para devenir un agenciamiento narrativo que reorganiza la temporalidad, la causalidad y la distribución de la agencia. La experiencia humana ya no constituye el horizonte último del relato, sino una de las múltiples fuerzas que se ven atravesadas por procesos materiales, históricos y territoriales que exceden su control. Desde este punto de vista, la lectura comparada que nos proponemos nos permite dar un paso más del estado de la cuestión aquí recogido: estas novelas no se limitan a tematizar la naturaleza ni a incluir voces no humanas, sino que alteran las condiciones narrativas mismas desde las que lo humano se vuelve narrable. El monte no es un símbolo ni un personaje: es una lógica narrativa que desplaza la subjetividad, suspende la identidad y obliga a pensar el relato como un acontecimiento en devenir.

Frente a las lecturas que se han hecho sobre estas dos obras, que enfatizan el contenido simbólico o la clasificación de las voces, este enfoque propone entender ambas novelas como experimentos narrativos que se inscriben en otro lugar, en los que la narración ya no se organiza en torno a sujetos, sino a relaciones, afectos y procesos impersonales. Adquiere entonces una especial relevancia el gesto de *hacer narrar a un líquen*, entendido como una co/operación literaria inscrita plenamente en los debates actuales sobre el Capitaloceno. Cómo dar voz a otros bichos no responde solo a una estrategia estética, como veremos más adelante, sino también a un posicionamiento crítico que invita a (re)pensar las relaciones entre especies y formas de vida y muerte, a seguir con el problema. Nos adentramos entonces en las lógicas tentaculares que propone Donna Haraway (2019), dentro de las fuerzas telúricas que mueven

el relato, esto es: de qué forma las autoras construyen la acción y la no-acción, cómo co/operan y los porqués de dichas co/operaciones.

2. Marco teórico. Narratología compostista: acontecimientos, seres tentaculares y fibrosos, bolsas

La narratología estructuralista ha tendido a arraigar ciertos supuestos ontológicos y epistemológicos: la centralidad del sujeto humano, la coherencia psicológica del personaje, la causalidad lineal y la organización temporal orientada al sentido y a la inteligibilidad de la experiencia humana. En *Figuras III* (1972), uno de los textos fundacionales de dicha perspectiva disciplinar, Gerard Genette busca regularidades, oposiciones y categorías estables; pues concibe la obra literaria como un sistema de relaciones formales. Trabaja con una ambición científica y taxonómica bajo la suposición de que el análisis puede detener el movimiento del texto y que su instancia narrativa puede describirse mediante un lenguaje teórico riguroso. En *Figuras III*, el relato es un objeto analizable, detenido y congelado, con dimensiones separables (tiempo, modo, voz). No es extraño que, frente a esta rotunda *fijación*, ciertas corrientes contemporáneas hayan problematizado, desde el postestructuralismo en adelante, la pretendida universalidad de los ya mencionados presupuestos y hayan puesto en pugna la estructura de una obra como sistema cerrado, modelo jerárquico y forma trascendental que ordena el sentido.

En el presente trabajo propondremos un desplazamiento académico para abordar, entre otros aspectos, la figura del narrador, quien no sería entonces una entidad fija, sino una construcción discursiva cambiante. Las propuestas filosóficas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como el feminismo especulativo de Donna Haraway, componen herramientas conceptuales decisivas para pensar relatos que trasladen al humano del centro ontológico, ético y narrativo, atravesando de esta manera las multiplicidades, los procesos y los campos de fuerza que operan en la forma de narrar. El narrador estable pasará a ser una categoría de agenciamiento narrativo en *devenir*, en *devenir-con*, y superará así el estructuralismo, que ha pretendido congelar lo que es esencialmente movimiento. Deleuze y Guattari (1984) rompen con el privilegio del signifi-cante: el sentido no nace del signo, dado que el lenguaje es solo una dimensión entre otras; antes del discurso existen afectos, prácticas, cuerpos y flujos. Esta invalidación del horizonte estructuralista permite pensar que no hay una voz narrativa en tanto principio organizador, esto es: no hay un “quién dice, quién habla” estable, sino que hay operaciones, máquinas de enunciación impersonales. Así, el relato no se explica desde el discurso, sino desde el agenciamiento colectivo que lo produce, es decir, a base de co/operaciones. Nos adentraremos más

adelante en este término y en las lógicas tentaculares que nos desbordan hacia una relacionalidad respons-hábil. Al rechazar Deleuze y Guattari esta instancia de organización, emerge con potencia abrumadora la idea de que no hay sujeto previo al relato, puesto que el “yo” es un afecto, y la enunciación es distribuida, no localizada: no hay un “alguien habla”, más bien hay un “se habla”, o si somos precisos, “se está hablando”; no hay historias “contadas por alguien”, hay líneas narrativas que atraviesan cuerpos:

No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación (no entender por agentes colectivos los pueblos o las sociedades). El nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. (2004, p. 43)

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari elaboran una crítica sistemática del sujeto como fundamento del sentido. Frente a los modelos narrativos basados en la identidad, la interioridad psicológica y la evolución *teleológica* del personaje, proponen una ontología de la multiplicidad y el agenciamiento. El sujeto no precede a la acción ni a la narración: emerge provisionalmente en el seno de ensamblajes heterogéneos que se computan a través de cuerpos, afectos, discursos, territorios y ritmos en la escritura, y se diría también en la lectura.

Tomaremos como relevante el concepto de *devenir*. El *devenir* deleuziano no implica transformación de un sujeto en otro, ni metáfora, ni simbolización; es un proceso relacional y asimétrico que suspende las identidades estables. En términos narrativos, esto supone un desplazamiento radical del personaje como unidad semántica: lo que se narra ya no es la historia de un “quién”, sino la emergencia de bloques de intensidad, de líneas de fuga y de conexiones transversales entre lo humano, lo animal, lo material y lo imperceptible. La emergencia es también urgencia, urgen las emergencias.

Asimismo, emerge la noción de *haecceidad* —entendida como individuación sin sujeto— que permite pensar entidades narrativas como estaciones, climas, bandadas o acontecimientos, que no remiten a conciencias, pero organizan la experiencia del relato. De este modo, la narración se libera de la obligación de representar vidas humanas coherentes y puede articularse en torno a procesos impersonales, velocidades, afectos y composiciones colectivas. Ahora vamos a detenernos¹ en *esto*. *Haecceitas* viene del latín *haec* (“esto aquí”). Este es el problema

¹ Siempre nos gustaron estas formas organizativas del discurso. Detenerse es ser consciente de un devenir y una continuidad implacable.

clásico medieval que Juan Duns Escoto intenta resolver. A modo de ejemplificación: ¿qué hace que *este gato* sea *este* gato concreto y no simplemente *un* gato? La sustancia, la materia, ¡tenía una naturaleza común, pero necesitaba algo que la individualizara! La solución para Escoto fue la *haecceitas*: es el principio de individuación, aquello que hace que *este gato* sea irreductiblemente singular, es “esto-mismo”. De tal manera, la *haecceitas* fijó la identidad y garantizó la seguridad estable del individuo. La *haecceitas* aseguró una ontología del individuo como entidad cerrada y definida, un cierre en sí mismo, un *entotsolament categòric*.

Deleuze lee a Escoto, y también lee a Spinoza. Este último no usa el término *haecceitas*, pero introduce una concepción que desplaza radicalmente su sentido. Una ontología spinozista básica la podríamos caracterizar así: hubo una sola sustancia, Dios o Naturaleza; los individuos fueron modos de esa sustancia; un individuo no se definía por una esencia fija, sino por una relación de movimiento y reposo y por una potencia de afectar y ser afectado. Así lo concebía: no había un principio formal de individuación y no había una identidad individual metafísicamente cerrada, pues un individuo fue, para Spinoza, una configuración dinámica y no una “cosa” sustancial: un cuerpo es individual si mantiene cierta relación cuando puede cambiar completamente de partes y seguir siendo “el mismo”. Aquí ocurre el giro decisivo: la individualidad se concibe sobre la pregunta de cómo actúa y cómo persevera,² esto es, la singularidad es relacional y procesual, así que se vuelve inmanente, dinámica y no esencialista.

Deleuze reinvierte completamente el sentido medieval de la *haecceitas*: critica la individuación por identidad y propone procesos de individuación sin sujeto, recuperando la idea de lo singular sin esencia. De esta manera, la singularidad no es un individuo personal, sino que es un acontecimiento, una *distribución de intensidades* (2004, p. 333-388). En *Mil mesetas*, aparece explícitamente el término, ya triplemente desplazado de su significado medieval. Ello nos devuelve a lo planteado más arriba: una heacciedad no es un individuo ni un sujeto, sino un conjunto de relaciones, de velocidades, de afectos. Es un proceso impersonal —no sustancial, no interior—: es pura exterioridad de relaciones compuesta por longitudes y latitudes, relaciones de movimiento/reposo y capacidades de afectar y ser afectado. Así, la heacciedad ya no responde a *¿qué es esto?*; más bien responde a *¿qué pasa aquí?* Vista esta ontología de la inmanencia y del devenir del acontecimiento singular, podemos concluir que no hay “cosa”:

²Entendiendo “perseverar” como transformarse creativamente para resistir el desgaste del entorno, como renovar la potencia vital en cada acción, creando nuevas formas de pensar y existir de manera continua.

hay una velocidad, un clima, una intensidad, un encuentro.

Esta concepción de un encuentro³ del devenir del acontecimiento singular nos ayuda a establecer cierta conexión entre distintos conceptos que se engarzan para articular una nueva narratología. Devenimos ahora con Donna Haraway y su tan sugeridor *Seguir con el problema* (2019), feminismo especulativo hinchado de alegría y de redes maquinarias, de una voz cargada de otras voces que a su vez cargan de críticas el excepcionalismo humano y el individualismo limitado: “Quiero seguir con el problema, y la única manera que conozco de hacerlo es con alegría, terror y pensamiento colectivo” (2019, p. 60). Creadora de mundos, su fabulación especulativa cultiva compost semiótico-materiales, casi como un vertedero hermenéutico y fibroso que se abraza mediante la tentacularidad textual, en la línea de que todos los tipos de criaturas de la tierra están entrelazados por enormes brazos de carácter monstruoso.

Nos interesa especialmente su concepción de su propia corriente filosófica, grumosa y embarrada: *compost* en lo que se ha considerado posthuman(ismo), así como *humusidades* en lugar de humanidades. Su feminismo especulativo, su SF, una “pila de gusanos”, nos hace empotrar contra la tierra, aunque en lo mullido y no en lo rígido del metal; en una red tentacular que nos sostiene, formada por todo tipo de bichos textuales. La tentacularidad de Haraway, además de utilizar el término en su propio acto de enredarse en las lógicas de una instancia narrativa plural, funciona como una metáfora potente para pensar y vivir en un mundo de interdependencias complejas: conexiones múltiples y no lineales, procesos abiertos, en curso, sin centro ni jerarquía clara. No somos entidades aisladas, sino nudos en una red de relaciones. Esta tentacularidad designa una forma de pensar y de vivir y morir que concibe la realidad como un entramado de relaciones multiespecies, donde todos los nudos entre los bichos se extienden en sendas direcciones, tal como los tentáculos de pulpos, arañas, raíces o filamentos.

El pensamiento tentacular considera un fracaso la idea panteísta del “todo está conectado con todo” y reivindica el “todo está conectado a algo”, esto es, en relaciones situadas, localizables y precisas que obligan a considerar el prestar atención a las diferencias complejas y a los modos específicos en que los vínculos se tejen y se sostienen. Este enfoque se entreteje con la noción de *simpoiesis* (*hacer-con*), según la cual la maquinaria sistémica de lo vivo no

³ *Encontre* es una palabra muy bella del catalán. En el dialecto del catalán central, esta palabra es homófona de *en contra*. Un *encontre* de posiblemente dos acontecimientos singulares que se contraponen a ellos mismos, que están deviniendo juntos, *esdevenint-amb*, devenir-con.

se autoproduce de forma cerrada, sino que emergen procesos colaborativos, distribuidos y evolutivos, donde las múltiples individuaciones sin sujeto o agentes co-constituyen mundos y posibilidades, frente al modelo insuficiente de la autopoiesis. Nada se produce a sí mismo; nada se narra desde una autonomía absoluta. Toda historia es el resultado de un *hacer-con*, de una co-implicación entre especies, tecnologías, discursos y entornos, un *devenir-con*. Devenir-con implica que la vida se genera colectivamente, sin unidades cerradas preexistentes, a través de ensamblajes en los que las especies se vuelven mutuamente capaces de hacer, percibir y significar cosas nuevas en el mundo. Por eso, Haraway propone abandonar la idea moderna de sujetos independientes y sustituirla por la de especies compañeras —¡colegas! —, donde vivir es siempre vivir-con otros bichos en redes de dependencia y coevolución, que convierten el devenir-con en una práctica ontológica y ética a la vez: ontológica porque define qué son los bichos —relaciones en proceso— y ética porque exige cultivar formas de responsabilidad, es decir, de cuidado y respuesta recíproca dentro de esas relaciones. Este término nos resultará sorprendentemente fructífero para el presente trabajo. Devenir-con implica reconocer que nuestras vidas están intrincadas en historias multiespecies, que nuestras posibilidades dependen de otras formas de vida y que cualquier acción transforma el tejido común, por lo que aprender a devenir-con significa aprender a habitar el mundo como un espacio compartido, incompleto y vulnerable, donde las conexiones nunca son inocentes, pero sí constituyen la condición misma de posibilidad para un florecimiento feliz y colectivo en tiempos de crisis ecológica.

La metáfora de la tentacularidad se expresa también mediante la metáfora de las figuras de cuerdas, donde pensar equivale a tejer, deshacer y volver a tejer patrones en colaboración, pasando hilos entre múltiples actores en procesos sin cierre definitivo, lo que convierte la tentacularidad no solo en una teoría sino en una ética y una práctica situada: una invitación a imaginar y sostener mundos en común a través de conexiones frágiles, contingentes y creativas, donde vivir y morir bien implica asumir que toda existencia es co-creada, vulnerable y profundamente enmarañada. Y así es como debe funcionar precisamente la narrativa.

Conviene, entonces, ahora tratar con los hilos que tejen bolsas: *La teoría de la bolsa de la ficción* (1986) cuenta “el otro relato, la historia olvidada, la historia de la vida” (2022, p.12), dice Haraway en un hermoso prólogo que introduce este pequeño y devastador ensayo de Ursula K. Le Guin, quien desacredita la historia fálico-bélica del héroe prehistórico —figura que actúa de forma honorable y que caza mamuts, con su relato del viaje, de la lucha, con su cenit orgásmico y el regreso teleológico, relato que prima hasta hoy en día. Ella propone la bolsa

como figura o analogía narrativa que genealógicamente se ha silenciado o desplazado por el peso de esta narrativa heroica e individualizadora: “El problema es que todos nos hemos dejado en parte del relato del asesino, y así puede que terminemos junto con él. Es por eso, que con cierto sentimiento de urgencia busco la naturaleza, el sujeto, las palabras del otro relato, la historia no contada, la historia de la vida” (36).

Úrsula K. Le Guin nos propone la idea que la novela es “un tipo de relato fundamentalmente no heroico” (36). El Héroe ha monopolizado, por supuesto, las formas narrativas, con las estructuras definidas que Le Guin se encarga de clavar como una lanza: la teleología del viaje, la centralidad del conflicto y el héroe dentro de esa historia. Evidentemente, ella rechaza este convencionalismo y sentencia que la forma más acurada para un cuento es la de un saco, la de una bolsa, puesto que esta recoge, contiene y transporta múltiples vidas, procesos y vínculos, igual que un libro, que contiene palabras: “Un libro guarda palabras. Las palabras guardan cosas. Portan significados. Una novela es un atado que mantiene las cosas en una relación particular y poderosa las unas con las otras y con nosotras” (2022, p. 38). Caer en reduccionismos concretos en los que el conflicto debe ser el foco del relato es, dice Le Guin, absurdo: la novela es un “proceso continuo”, donde la acción no consiste en dominar o concluir sino en sostener, compartir y continuar. Al Héroe no se le puede contener en este saco. Dice: “Por eso me gustan las novelas: en lugar de héroes tienen personas en ellas” (2022, p. 39). Nosotros decimos: en lugar de héroes tienen individuaciones sin sujeto que funcionan como enunciaciones narrativas que reemplazan la lógica lineal, individual y teleológica por una lógica tentacular, donde vivir, pensar y narrar significan siempre tejer y sostener relaciones en común sin garantía de cierre.

Desde esta perspectiva, podemos formalizar que la narratología que ensayaremos no se limitará a catalogar anomalías formales, sino que se convertirá en una crítica ontológica de la idea misma de relato como reflejo de la experiencia humana, sobre todo en la figura del Héroe trágico y honorable. Narrar, en este sentido, debería ser: participar en la redistribución de lo viviente y de lo decible, la co/operación de narrar. Importa qué pensamientos piensan pensamientos, importa “qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importan los conceptos que utilizamos para pensar con ellos otros conceptos”, dice Haraway (2022, p. 12). Diríamos nosotros: importa qué narradores narran narraciones. Al situar la narración en el plano de los agenciamientos distribuidos, esto es, de las individuaciones sin sujeto *esdevenint-amb*, el análisis de las dos novelas puede atender a cómo los textos producen mundos relacionales, configuran ontologías alternativas y ensayan formas de vida narrable que ya no pasan por el privilegio del humano; si bien el lector es implacablemente humano, pareciera bonito que

ellos también pudieran leer: el mismo libro, la mosca que torpemente intenta salir y se estrella con la ventana ahora, las arañas colgadas del techo, las típulas desposeídas de ellas mismas, las frutas que viven en el jardín, colgadas del ciruelo. Ellas también forman parte de este ejercicio, porque devienen-con y forman parte de la co/operación de este trabajo.

La metodología consistirá en recoger estos conceptos teóricos y aterrizarlos a la textualidad de las obras. Se buscará de principio a fin sostener la interpretación comparativa entre las novelas de Trías y Solà, para lo cual se pondrá especial cuidado en que los bloques de análisis no queden compartimentados y se produzca así un diálogo nutricional. Se especificarán convergencias y divergencias, y se establecerán las correspondientes relaciones. La propuesta se dividirá en tres secciones, que se entretajan entre sí, pero que con finalidad expositiva hemos separado aquí metodológicamente de la siguiente manera: la montaña como bicho-espacio, los cuerpos-bichos en las novelas y, finalmente, los usos metatextuales presentes en ambas obras, siempre con el apoyo teórico introducido.

3. El hábitat-compost: la montaña-bicho en Solà y Trías

Una cosa está clara: las plantas no tienen cerebro,⁴ pero perciben, comunican y toman decisiones. No disponen, pues, de un órgano central que mande, así que de igual forma las historias pueden organizarse desde múltiples puntos a la vez. El narrador es una voz compuesta, una individuación sin sujeto, un acontecimiento entre voces, vale decir: ocurre en ellas la haecceidad total (en un sentido deleuziano). Si pensamos desde el líquen, las instancias narrativas pasan a ser sucesos donde convergen materias, lenguajes y relaciones en devenir.

Todas las historias
empiezan en el agua
Todas las historias
empiezan con un verbo
Todas las historias
empiezan con una célula. (2024, p. 5)

Este pequeño líquen forma parte de *El líquen* (2024), un texto publicado por Breus CCCB, cuya naturaleza es la de una obra colectiva escrita a tres voces por Maria Arnal, María Sánchez e Irene Solà, con tres tipografías distintas. El relato se presentó en el Centre de Cultura

⁴ Nos asalta un profundo “pánico epistemológico”. Cabe preguntarse ¿cómo nos afecta la relación entre nuestro lenguaje y el de los otros bichos? Petra Báder, por ejemplo, cita a Kowalcze: “a partir de la perspectiva posthumana la distinción entre *actor activo* y *ambiente pasivo* ya no funciona, ya que los narradores no humanos adquieren identidad precisamente mediante el hecho de usar el lenguaje y producir pensamientos” (2025, p. 612; las cursivas son nuestras). Así, podemos sentenciar que el escritor debe asociarse a la dialéctica de las intensidades en *simpoiesis* para poder inscribirse en estas formas literarias.

Contemporània de Barcelona en octubre de 2020 en el marco de la Biennal de Pensament Ciutat Oberta 2020, y se publicó en el catálogo de la exposición “Ciència fricció: Vida entre espècies companyes”, una *performance* sugerente que nace precisamente de las ideas y palabras de Donna Haraway. El acto narrativo-performativo surge a partir del concepto de *liquen*: una red de organismos que son varias especies a la vez y que viven en total simbiosis. Este liquen mezcla tres modos de entender el origen de las historias y de la vida de forma simultánea; las historias y los relatos no son solo humanos ni solo palabras: son biología, materia y lenguaje al mismo tiempo. Con dicha premisa nos adentramos al *holoente*⁵ de las novelas de Fernanda Trías e Irene Solà. Compartir origen con todo lo vivo y lo muerto es aprender a vivir con la complejidad, y las escritoras Trías y Solà han aprendido y accionado en esa dirección en sus propuestas literarias: conscientes de la multiplicidad, las voces narradoras de estas novelas no son consciencias únicas, sino un ensamblaje de voces biológicas, un “esto” hecho de relaciones microbianas, químicas, afectivas; la escritura aquí da un salto y deviene más corpórea, distribuida y fragmentaria.

El primer liquen que salta a la vista en las obras de Trías y Solà es la montaña. En ambas novelas deja de funcionar como un escenario sobre el que se desarrolla la acción y, contra todo pronóstico, se convierte en una forma de presencia viva que se mueve, recuerda y afecta a quienes la habitan: “La montaña quería sentirse hermosa” (Trías, 2025, p. 61); “Ai, si recordés el cop” (Solà, 2019, p. 97). La montaña no es un fondo inmóvil sobre el que actúan los personajes, sino una existencia que los desborda. Ella no se contempla solo desde fuera: actúa como un organismo extraño que envuelve a los personajes y diluye la diferencia entre paisaje y vida. Si la tratamos así, como bicho y no como espacio, se diluye la distancia entre sujeto y paisaje: los cuerpos ya no se sitúan frente a la montaña, sino que quedan atrapados dentro de ella, como si formaran parte de su figura, que es indeterminada e infinita, como los otros cuerpos o individuaciones que habitan en el texto. La montaña-bicho o bicho-espacio rodea, penetra y con/mueve cada una de las cosas, hasta convertir el entorno —que en realidad es ella misma— en algo inquietante. Así lo expresa la novela de Solà:

⁵ Haraway propone esta palabra para describir el mundo y las entidades que se vinculan las unas a las otras por tipos de relaciones de parentesco. De hecho, es más grande que *holobioma*, porque incluye cosas que no son vivas además de las que lo son: “Aquesta paraula no tindrà èxit, no serà contagiosa. Ara bé, jo, en silenci, sento que *holoens* és més gran i més suggeridor que no pas *holobioma*, que és molt important però que només es refereix a mons biològics” (en Haraway y Segarra: 2019, p. 39). Y nosotros le respondemos desde la distancia: no et preocupis, sí que s'utilitzarà. En aquest cas, l'*holoens*, que és tot allò que és viu i que és mort, és per nosaltres un liquen, i un liquen és per nosaltres també una novel·la.

Si pensés en com vam estimbar les vostres potetes. Com vam arrencar les vostres arrels, miserablement aferrades a grumolls de terra. Com vam desfer casa vostra, que ja no va ser mai més la mateixa. Si fes memòria de com vau morir. Com vau morir tots els que no vau volar, tots els que no vau córrer, tots els que éreu massa grossos, massa pesats, massa burros, massa febles. (2019, p. 100)

Aquí hay varios elementos literarios en juego. El uso de una voz plural ejemplifica la idea de despersonalización a través de un agenciamiento colectivo que, mediante anáforas y el uso de construcciones sintácticas repetidas, le permiten a la montaña-bicho adoptar un tono violento y acusador. Ello nos recuerda un tiempo primigenio⁶ en el que los humanos estuvieron sometidos a su brutalidad. Posiblemente, se puede interpretar como un tiempo en que la montaña tuvo una alta posición en la jerarquía estructural, pero en este caso aquella forma de enunciación de la montaña se lee aquí como un acto de rebeldía.

De esta manera, lo que tradicionalmente podía entenderse como naturaleza se transforma en una voz múltiple y viva, ambigua e incontrolable, que impide pensar el espacio como un escenario elemental. Su forma de presencia es una entidad que está existiendo, que está actuando al servicio de nadie y está produciendo a/efectos sin estar necesariamente centrada en una conciencia individual o identidad fija. En el caso de Solà, se ve de nuevo en el uso del plural: “Cap al cel, ens aixecàrem, des de les profunditats” (101); no obstante, la confluencia de la voz queda en singular, “Veniu aquí, venu, que us deixaré un tros d’esquena per fer-vos-hi una casa” (104), cosa que refuerza el poder reticular de la puesta en escena en una intensidad cargada de dinamismo, que se transmuta, se retuerce, vuelve a la pluralidad, a la distribución de intensidades, al agenciamiento colectivo. La montaña no pertenece a nadie ni se organiza en torno a una perspectiva literaria privilegiada (que siempre ha sido la “humana”): es más bien un campo de relaciones en constante transformación. Cada distribución de intensidades, que se expresa con el texto, no afirma una identidad cerrada, sino que colisiona como una forma singular de percibir y sostener el mundo. En *Canto jo i la muntanya balla*, no hay un centro epistemológico que organice el sentido; hay, más bien, una red de experiencias parciales que, en conjunto, forman una realidad intensiva y vibrante para el lector. Ciertas lecturas que se han hecho sobre la novela nos hacen pensar de nuevo en la montaña como espacio, de nuevo un receptáculo para actantes con dominio consciente y movilizador. Sin

⁶ El tratamiento de la regresión temporal es una característica que ambas novelas comparten y que les permite sostener un plano mítico o inanimado (suspendido) en el que la montaña se sitúa. También hay juegos con la anticipación temporal y el planteamiento de futuros epistémicos. Por ejemplo, en Solà hay un pasaje que dice: “Haurà començat el moviment, una altra vegada. El desastre. El següent principi. L’enèsim final. I vosaltres us morireu. Perquè res dura gaire estona. I el nom dels vostres fills no el recorda ningú” (2019, p. 109). Se puede ver claramente la anticipación y premonición de un narrador que por su condición mí(s)tica y primitiva sabe la medida del tiempo: pasado, presente y futuro.

embargo, no debiera entenderse así, pues el dinamismo que articula y desarticula el texto, junto a los iconotextos, no solo nos narra transformaciones espaciales y temporales, sino que la montaña en sí misma es una exhibición de sus sensibilidades, sus re/memorias, sus quejidos y amenazas dentro del recipiente que es el artefacto narrativo.

Así funciona también la voz de la montaña en *El monte de las furias*. El hábitat-compost que conforma la montaña adopta una tonalidad oscura y perturbadora: se presenta como una fuerza que excede a los bichos, pero aquí esa fuerza no se manifiesta a través de una distribución de intensidades, sino como una individuación sin sujeto, opaca, en definitiva: una presencia difícil de aprehender. A pesar de que no habla, y su forma de presencia no se articula en voces reconocibles, puede accionar: condiciona los movimientos, altera las percepciones, genera una atmósfera de inquietud constante. La montaña no es un “alguien” que interviene, sino un conjunto de intensidades que afectan a los cuerpos y desestabilizan su identidad. El uso de la 3ª persona⁷ hace aún más inquietante el texto, pues esta individuación sin sujeto deviene un espiralado halo negro que confunde al lector por cada contrasentido y repetición: “La montaña se sabe eterna, aunque también va a morir algún día. [...] La montaña dice que no puede ser sino presente, aunque en sí misma contenga todo el pasado” (2025, p. 21). Pero no solo afecta al lector; como ya hemos visto con la novela de Solà, la montaña en tanto clima y velocidad también afecta decisivamente al bicho que vive *en/con* ella, y a la “mujer” (2025, p. 50) que es fundamental en la historia y, aunque narra parte importante de esta, no está ubicada en el centro del relato: “me pregunté si para ser parte de la montaña habría que parecerse a ella (alta e impotente) o si sería al revés: que con el tiempo la montaña te iba transformando” (74).

La intensidad que narra parte del libro de Trías, la “mujer” que vive en la casa de la montaña apartada de Pueblo Pobre, no se enfrenta a un objeto claramente delimitado, sino a algo que descompone la frontera entre lo interior y lo exterior. La montaña-bicho no está simplemente “a fuera”: penetra en la experiencia, modifica los estados mentales y produce sensaciones de amenaza o de extrañamiento. Lo que se pone en pugna no es solo la (in)capacidad de comprender la naturaleza, sino la propia consistencia del individuo. La individuación no se articula en torno a sujetos definidos, sino en torno a procesos anónimos que atraviesan a los bichos y los desbordan: “Aquel pensamiento insistía, dele y dele y dele, y bajito me iba diciendo: Llenaste el pozo con tu sangre y apareció uno, ¿qué significa? / Yo me vacío y la montaña me llena / Yo le doy y la montaña me devuelve” (2025, p. 179). El hábitat-

⁷ Aquí convendría que la morfosintaxis y la narratología empezara a modificar el uso de 1ª, 2ª y 3ª persona por el uso de 1ª, 2ª o 3ª ~~persona~~ bicho.

compost de la montaña altera a la “mujer”, quien poco a poco se va degradando y fundiendo con el bicho-montaña que la adopta en su polvo, en sus raíces. A diferencia de Solà, donde estas múltiples individuaciones que se distribuyen generan una cierta armonía —aunque no exenta de violencia o dolor—, en Trías predomina la sensación de ruptura. La montaña aparece como un límite donde el sujeto se deshace, donde las categorías habituales dejan de funcionar. La experiencia se vuelve fragmentaria, inestable, y el entorno ya no puede domesticarse mediante el lenguaje o la narración lineal. De este modo, la individuación sin sujeto adquiere un carácter inquietante: en lugar de abrir un espacio de co/existencia, revela la fragilidad de cualquier forma de identidad.

A pesar de estas diferencias, ambas novelas coinciden en un punto fundamental: la montaña no se define como un objeto frente a un *yo* que la observa, sino como un campo de fuerzas donde esa distinción se diluye. Los bichos no son centros de acción autónomos, sino nodos en una red más amplia de relaciones. Lo que importa no es quién actúa, sino qué intensidades circulan, qué transformaciones tienen lugar, qué modos de existencia se entretajan. La narración de la montaña no es una mera introducción para dotar de sentido a la acción de los bichos. Estos no dominan el bicho-espacio ni lo interpretan desde fuera, sino que están inmersos en él, por su carácter tentacular y activo, atravesados por las mismas fuerzas que afectan al resto de seres. Las historias individuales se disuelven en una continuidad más amplia donde persiste la circulación de afectos, sonidos y presencias. En este sentido, la montaña se presenta como un proceso de individuación continuo: siempre se está haciendo, siempre está cambiando, sin quedar fijada en una identidad única.

4. El bicho co-meronímico: distribución de la vida y la muerte en procesos colectivos

En *Canto jo i la muntanya balla* y *El monte de las furias* la muerte y la vida circula entre (de)formidades, fuerzas y presencias distintas que colaboran en las novelas. Y esta distribución o circulación se compone a partir de la *respons-habilidad* entendida como la capacidad de responder y de estar implicado en una red de relaciones en que nada vive ni muere aislado. La montaña, además de tentacular y activa, vive en respons-habilidad con sus colegas. Y sus colegas son cambiantes y relacionales, tal como se ve en este pasaje de la novela de Solà: “La terra. Com una manta. Com una mare. Negra. Humida” (2019, p. 40). Las *trompetes de la mort* en Solà son fundamentales y siguen una lógica en que la vida y la muerte se distribuye en procesos colectivos; brotan juntas a partir de lo muerto, se descomponen, se transfiguran y transmiten un comportamiento compartido desde/hacia otras formas de vida: “El barret d’una és el barret de totes. Les espores d’una són les espores de totes. La història d’una és la història

de totes. Perquè el bosc és d'aquelles que no es poden morir. Que no es volen morir. Que no es moriran perquè tot ho saben. Perquè tot ho transmeten. Tot el que s'ha de transmetre. Tot el que és" (p. 41). El uso del plural y el ritmo que el acontecimiento/narrador compone da la sensación de un conocimiento común sin limitaciones, y el acontecimiento plural se sostiene de forma regular en toda la parte del liquen. Dicho conocimiento acontece desde la conciencia colectiva y sabiduría de lo oscuro, incluso de lo mítico: "Adormides, cargolades, sota la foscor, buscant l'abraçada. Fent camins i fent vida i fent fongs i records" (p. 42).

Tal sabiduría de lo mítico y lo colectivo se presupone en el liquen de Trías, pero hay una fuerza claramente desplazada que no consigue comprenderla del todo: "Si pudiera escuchar las plantas, ¿qué dirían de mi abuela? / ¿Qué diría el hongo que nació alimentándose de sus ojos? / [...] ¿Qué diría la semilla que se parte como un diente y sube aturdida / por el suelo desnudo?" (2025, p. 165). Pareciera que solamente hacia el final, cuando esta fuerza desplazada, que es el cuerpo de la "mujer" (la narradora de gran parte de la novela), se confunde con el bicho-montaña, aprende el significado de la alteración de los cuerpos o las formas. Aun así, sistemáticamente es la intensidad que narra la montaña la que pareciera que puede discernir el verdadero conocimiento relacional, transfigurativo y mítico: "[Negro] Es el recuerdo más viejo de la montaña. Después hay otros: la montaña recuerda cuando era centro de la Tierra. No muerte, sino anticipación. No nacimiento, sino espera. Recuerda el roce de las lombrices —el latido de sus diez corazones— y no saber si era ella tocándose a sí misma" (p. 19). El tratamiento temporal, la coordinación adversativa 'no x, sino y', además de la indeterminación de su propio cuerpo ("no saber si era ella"), inducen al lector a una sensación de circularidad mítica entre vida y muerte, entre anticipación y espera, lo cual genera esa impre(cisión) de estar frente una entidad en vilo consciente de las formas porosas o velocidades que se saben colectivas y cambiantes.

Petra Báder escribe sobre Solà, siguiendo a Thomas Foster, y percibe a lo que nosotros llamamos bichos o intensidades como sujetos que actúan mediante la *fluidarity* (fluidaridad):

[el sujeto posthumano] es a la vez fluido y solidario, o sea que se vuelca hacia el cambio y se determina por tensiones internas que lo alejan cada vez más de las formas identitarias (políticas, biológicas, culturales) fijas. En vez de la adhesión, se caracteriza por la relacionalidad: puede interactuar con cualquier entidad que no sea humana (Rossini, 2018). Este volcarse ya mencionado al zoé⁸ afecta también al lenguaje, siendo este la piedra angular del dualismo —por supuesto rechazado— de humano/animal. (2025, p. 598)

⁸ Petra Báder constantemente se remite a que dar voz a lo no humano es "volcarse hacia el zoé". Parafraseando a Hórvaz, dice: "Precisamente es por eso por lo que este giro post-antropocéntrico se abre —en vez del bios que representa el lado antropomórfico de la vida— hacia el igualitarismo zoé-céntrico, hacia la dimensión

Esta lógica de la tentacularidad fluidaria nos interesa precisamente porque Solà, en tanto confiere a los bichos la capacidad de ser narrados por acontecimientos precisos —es decir, por ellos mismos—, les brinda un mundo perceptivo propio, plural e indeterminado. Por ejemplo, “*El primer cabirol*” (2019, p. 56) recién nacido es una intensidad que se presenta desde dentro; se presenta como un cuerpo-bicho sintiente, que recuerda incluso dentro del útero, expulsado luego de la oscuridad por el cuerpo de la madre en un proceso impersonal: “Jo em vaig posar dret. Hi havia cel. Que era clar i era fosc. Hi havia nit, que és com dins la panxa però amb aire i sen-se el meu germà. Hi havia pedres. Hi havia llet. Hi havia caca. Hi havia el sol, que és clar i dolorós. Hi havia totes les coses. Les que fan olors. I les que fan sorolls. Les que fan por i les que fan benestar” (p. 57). Este proceso impersonal se sigue con una vertiginosa percepción primera de la realidad que envuelve una intensidad velocista y saltarina, capaz de narrarse a sí misma a través de procedimientos narrativos que atraviesan constantes repeticiones, sinestesias, cópulas y digresiones instintivas, primigenias.

El ser consciente de la vida y la muerte en respons-habilidad se *dispara* en un momento concreto de la novela de Solà: “I vaig pensar que em moriria, d'aquell so. Em moriria amb totes les coses que es morien després del soroll. Em moriria jo, perquè el so m'havia triat. Adeu, bosc. Adeu, matinades. Adeu, ocells. Adeu, sol. Adeu, cabirol que soc jo. Adeu, cabirols que són els altres” (2019, p. 57). Sin embargo, sobrevive y continúa su vida, corriendo y corriendo, y se pierde por entre las palabras; hasta que en la parte del liquen de Solà, “El ball de la civada” (p. 155), volvemos a encontrarnos a un corzo, y es tal la transfiguración de las unidades cerradas o determinadas que hasta la intensidad que narra —en este caso Jaume, quien comete un homicidio involuntario sobre su mejor amigo Hilari— acaba confundiéndolo con el corzo que, por lo visto, viene persiguiendo. Si bien podrían ser entendidos como entidades separadas, la meronímia de los bichos sigue operando: “I ja ho sé, que no és aquell cabirol. Però penso que és el cabirol que no vam matar amb l'Hilari” (p. 167).

La red de afectividad, como hemos podido ver, es enorme en estos líquenes: los cuerpos-bichos también co/inciden entre ellos, y son procedimientos que utilizan ambas

radicalmente inmanente del zoé, liberando una diversidad y una hibridez que conectan el sujeto posthumano a todas las manifestaciones de la vida orgánica (Horváth, Lovász y Nemes, 2019: 93)” (2025, p. 598). A propósito de la distinción entre *bios/zoé*, Gabriel Giorgi dialoga con Agamben (1988) para tratar fundamentalmente tres cuestiones que nos permiten trazar mejor dicha distinción: a) lo animal como cuestionamiento del bios. En definitiva, se trata de poner en cuestión formas de vida biológicamente predeterminadas; b) otras categorías para representar la no persona o a ese *bios* cuestionado pueden ser: las máquinas, los espectros, los monstruos; c) el vínculo entre lo humano y lo animal no necesariamente se va a constituir por la eliminación de la diferencia, sino también se puede dar por la “multiplicación de zonas de vecindad e intercambio que no se dejan capturar bajo los modelos previos de ‘vida animal’ y ‘vida humana’”(2014, pos. 354). Nosotros, de la mano de Haraway, este “volcarse hacia el zoé” lo redenominamos como un volcarse hacia el *holoente*, hacia el *liquen*.

autoras. En Trías, puede leerse como algo más que una interacción física o afectiva entre personajes: funciona como una escena de co-implicación entre existencias que no se pueden pensar como independientes. Este contacto se desplaza desde la idea de relación —*entre entidades separadas*— hacia la de intra-acción, donde los cuerpos se constituyen mutuamente en el proceso del encuentro. A diferencia de Solà, en cuya novela pareciera que los enredos pueden ser habitados en una coexistencia plural, visible y celebrada, en el liquen de Fernanda Trías el contacto corporeizado aparece como una experiencia tensa e incómoda, donde los cuerpos se exponen sin lograr responder éticamente al otro; la red de relaciones se percibe como opresiva, opaca y asfixiante. Es el caso de la violencia simbólica ejercida por la madre de la narradora, que tan bien explica Martín Morán en su tesis (2025),⁹ y la violencia psicológica y sexual que ejerce el Celador.

Sin embargo, aunque en la novela de Trías los cuerpos-bichos son vulnerables por las condiciones de aislamiento, violencia y precariedad, y el encuentro con el Celador por cierto no sea idílico ni puramente erótico,¹⁰ en la parte de la novela-liquen “Cuarto cuaderno. Nacimiento” se nos presenta otro cuerpo en el que conviene *detenernos*. Se trata de un cuerpo espectral, casi zombi, a medio camino entre la vida y la muerte, arrojado directamente por la montaña: la Revivida afectará de un modo profundo al cuerpo-bicho que vive en la caseta (el de la narradora). La presencia de la Revivida interseca con la de esta última y ambas quedan suspendidas en un encuentro insólitamente sensual: “Adentro, la Revivida dormía su desmayo eterno. Le había lavado el cuerpo con flor de milenrama y frotado los pies con aceite. Algunas heridas de las piernas iban cerrando. También sus labios: ese quebrarse y volverse a sanar me indicaban que algo adentro de ella seguía con vida” (2025, p. 201). El cuerpo que la “mujer” trata afecta de forma incipiente las acciones que toma. En este caso, acciones que se componen sobre una lógica de los cuidados. No obstante, el hecho de accionar repetitivamente y no encontrar una respuesta por parte de la Revivida subraya que el contacto corporal no garantiza comunión, sino que intensifica la exposición al otro: el cuerpo zombi queda medio expuesto a la vida, medio expuesto a la muerte. Y la “mujer”, por su parte, queda expuesta a una otredad

⁹ Según la lectura de Martín Morán (2025), la violencia en Trías no se presenta como un hecho puntual, sino como una fuerza difusa, estructural y material que atraviesa cuerpos y relaciones, especialmente en la genealogía femenina (abuela-madre-hija), donde adopta formas de abuso, enfermedad y transmisión heredada; esta violencia se encarna además como un *veneno* que altera la percepción y conduce a actos extremos, como el matricidio, pero al mismo tiempo se expande más allá de lo humano hacia el entorno, integrándose en la lógica de la montaña. De este modo, él propone que la violencia deja de ser solo social o individual para convertirse en un fenómeno naturalizado, posthumano y disuelto en los ciclos de transmutación y descomposición.

¹⁰ Conviene pensar qué es lo que hace que una enunciación se considere erótica o sensual: podría ser el movimiento de los cuerpos, la proxemia, las miradas, las velocidades, los colores y los olores. En el caso de Trías, convive el extrañamiento y la voluntad de poner un límite entre erotismo y tanatismo.

en devenir. Se produce así una desestabilización al exponerse a un cuerpo que por su incapacidad constitutiva no responde. Recordemos a Deleuze y Guattari (2004): el devenir es un proceso relacional y asimétrico que suspende las identidades estables.

Los cuerpos-bichos en Trías tampoco son unidades cerradas, pues están abiertos a la contaminación, pero no siempre logran responder al otro, sino que a menudo lo instrumentalizan o temen. Sin embargo, el mero hecho de estar en contacto los obliga a confrontar su dependencia; el cuerpo del otro se vuelve una llamada ética, aunque incómoda. El encuentro corporal, entonces, no es reconciliación, sino interpelación: obliga a reconocer la imposibilidad de ser autónomo. En ese sentido, cada novela representa vínculos armoniosos y perturbadores, y el esfuerzo fallido de habitar un mundo donde ningún cuerpo-bicho está solo y donde toda co/incidencia implica ser transformado por lo que se palpa fluidario y responsable.

Como ya hemos visto, las voces de los bichos-cuerpos muertos forman explícitamente una relación extenuada entre lenguaje, muerte e identidad: en Trías no hablan mediante discursos coherentes, sino que se manifiestan a través de fragmentos, silencios y poéticas que escapan al lenguaje, como ocurre en los intermedios de las partes del liquen “La montaña” o en “Las almas”, referidos al flujo colectivo en el que la materia, el cuerpo y la montaña se confunden en un mismo bicho. Esta lógica se contagia también a la montañera (“mujer”), quien percibe que hay una diferencia enorme entre las palabras y las cosas, y que el sentido se esconde entre los pliegues de lo no-dicho, de forma que incluso las experiencias arraigadas a la muerte, como los cuerpos que la rodean o que abandona, imposibilitan la capacidad de ser narradas en una plenitud formal. Tan solo pueden ser sugeridas e intuitas. En cambio, en *Canto jo i la muntanya balla*, los cuerpos-bichos muertos sí poseen voz propia y articulada, en tanto la individuación sin sujeto propone una estructura múltiple de formas vivas-muertas: así, la voz de la niña republicana muerta en la Guerra Civil (“El hermanito de todos”) se sostiene desde la experiencia después de la muerte, co/incidiéndose con otros cuerpo-bichos muertos como Hilari o su padre Domènec, cuya forma es descrita en un proceso lento de descomposición: “Como un señor loco que vivía en mi pueblo y les decía puta, zorra, a las señoras. [...] Está delgado y agachado y va desnudo y le vemos todo el culo [...] Está comiendo hierba. Y luego mete la cara en la tierra negra y come tierra. Hierba con tierra. Raíces. Gusanos” (2019, p. 90). De la misma manera acaba el cuerpo-bicho de la “mujer” en Trías, en la tierra, entre gusanos, entre raíces y babosas, ubicada en una cierta ambigüedad entre cuerpo vivo y muerto. Observamos aquí una clara intencionalidad en proyectar una ilimitación de lo biológico, el compost, una ampliación del límite de lo que se concibe como vida: “[la mujer] tiene una pierna

de rama; barbas de musgo le cuelgan sobre los dientes; hongos blancos le brotan bajo las axilas y tiene los dedos retorcidos como nudos de árbol” (2025, p. 231).

La incorporación de aquellos “espectros” en ambas novelas, estos dos cuerpos-bichos, no implica silenciar dichas entidades, sino que ellas proponen una continuidad vital desde otra forma de existencia. A las voces de *El monte de las furias* se suman las de las brujas de la obra-liquen de Solà (“El nom de les dones”). Aquí es relatada la *muerte* de estas tras el sometimiento a una serie de torturas. Luego, se recupera una voz mitológica que fue quemada y mutilada: la de les dones d’aigua (en “Estibar criatures”)¹¹ que, aunque se diría que pertenecen a un plano mítico e inanimado, se nos muestran desde una pericia que vincula nacimiento, cuerpo y naturaleza; un plano que parte desde lo ficcional y se proyecta con imágenes reales en la mente del bicho-lector. Asistimos así a la fructífera disolución de dicho horizonte. El plano mítico es aquí un mundo que se con/funde con lo real desde lo ficcional, esto es: la lógica del liquen.¹² La *muerte* convive de forma natural y orgánica en la *vida*; mientras en Trías los cuerpos-bichos-muertos erosionan la posibilidad misma de decir, de no participar (Martín Morán, 2025),¹³ en Solà muchos de ellos, con *les dones d’aigua*, se presentan como participantes activos y suspendidos en imágenes físicas sobre una red afectiva, donde la *muerte* no implica la desaparición de la voz, sino su integración en una distribución de intensidades que une bichos en un mismo tejido orgánico.

El cuerpo-bicho de Hilari, tras *morir*, sigue presentándose con una voz propia a través de sus poemas en el capítulo “La poesía”, donde se atravesaría la frontera entre vivos y muertos y se reuniría en un mismo plano ambos mundos. De este modo, se ensaya que la palabra pueda persistir más allá del cuerpo. Ahora, este sería un modo de comprenderlo, pero ¿por qué no proponer algo que sobrepase dichas categorizaciones? Podríamos preguntarnos qué planos se traspasan: ¿los de la realidad y la ficción?, ¿la vida y la muerte? ¿Por qué no proponer que, acaso, el mismo texto, el mismo liquen es el plano, es la frontera, *está siendo* la ilimitación de las cosas? Y aquí llegamos a lo más interesante de las dos novelas: todo su conjunto es un

¹¹ Irene Solà reinterpreta les llegendes de la Vall de Camprodon dins el seu liquen, dotant d’una perspectiva crítica les històries tradicionals de la zona. La narració reconfigura els mites locals, com el de les dones d’aigua, el de les bruixes i fins i tot les històries d’aquells que han patit la Guerra Civil a Catalunya, transformant els mites en figures que pateixen violència i captivitat sistemàticament, però també conferint un espai per projectar la seva veu, la seva existència i les seves aparicions necessàries, per la bellesa, pels crits, del dolor: ‘pràctiques amables de pensament, amor, ràbia i cures’, seguint les paraules revitalitzants de Haraway (2019, p. 95).

¹² De nuevo, el tratamiento del plano mítico permea el plano ficcional y, a su vez, el plano real/material correspondiente al liquen-libro. En el liquen-libro el plano mítico es confuso, pues todo lo que acontece es material. Es necesario aclarar que en este trabajo no se desconoce el tratamiento mítico de la obra, pero la propuesta es vincularlo a la apuesta ficcional leída desde la lógica del liquen, el liquen-libro.

¹³ Martín Morán sostiene que los cuerpos que aparecen no pueden decir su “voz”, y esto es la prueba de que el lenguaje humano no basta para captar la experiencia.

encierro en el mismo artefacto liquen; todo el liquen-libro contiene, hace y deshace en sí mismo; el liquen se deja hablar y el liquen propone mundos. A continuación, haremos un análisis desde una perspectiva metaliteraria para dar cuenta que las formas de representación en ambas novelas están compuestas de tal manera que el bicho-lector puede comprender que él también es parte de la redistribución de lo viviente y de lo decible: la co/operación de hacer narrar.

5. El liquen: quaderns, poemes i novel·les

“Se da usted cuenta”, dirá el fitolingüista al crítico de estética, “¿de que ni siquiera podía leer Berenjena?”. Y sonreirán ante nuestra ignorancia, mientras cogen sus mochilas y van montaña arriba, a leer la recientemente descifrada lírica de los líquenes en la cara norte del pico Pikes.

Ursula K. Le Guin, “The autor of the Acacia Seeds” (citada en Haraway, 2019, p. 181)

Uno de los modos de representación de una individuación sin sujeto que se distribuye en velocidades e intensidades en ambas novelas son los títulos de las partes. Estos paratextos ya despliegan un marcado carácter autoconsciente desestabilizador que, si bien sitúan al lector, anticipan también la reflexión sobre hasta qué punto se pueden pensar los libros como textos-organismo; los cuales, como un liquen, se contienen, se escriben y se reescriben a sí mismos. En Trías, esta dimensión se instala de forma directa en el inherente carácter del cuaderno-liquen, el libro-liquen: la relación entre *autor*, *voz*, *personaje* y *paisaje* se vuelve porosa y se hace difícil aislar a un narrador en el sentido narratológico clásico; en realidad, es el cuaderno el que narra en sus múltiples entradas (“Última hoja”; “Primer cuaderno / La casa”; “Segundo cuaderno / Veneno en la sangre”), y el cuaderno narra porque se ha mecanizado un proceso de narración autoconsciente, sin perder su carácter simpoiético, que se debate entre el (no)decir y el (no)mostrar: “Tengo que dejar mi casa. / Tengo que dejarla antes del amanecer, me dijeron. Vinieron de a cuatro a decírmelo, como si con uno no alcanzara. *Pero ya voy a llegar a eso también*. Antes quiero poner por escrito que las casas sí son cosas, porque cualquiera puede quitártelas” (2025, p. 14; las cursivas son mías). Esa catáfora “ya voy a llegar a eso” es definitivamente una paradoja. ¿Por qué? Porque la proposición se instala directamente en el título “Última hoja”, y las palabras *en devenir* son de “hojas” anteriores a la proposición, esto es: la anticipación se vuelve equivalente a la antelación. Hay, pues, una capacidad de concebir el liquen como un todo en el que las implicaciones lógicas parecieran desaparecer,

pero en realidad no es así. La lógica del liquen funciona simplemente de otro modo. La “mujer” es quien aparentemente escribe el cuaderno, pero el cuaderno se ha organizado a él mismo de forma ilógica. ¿Quién ha colocado allí la última página? El bicho-lector se hace esta pregunta implícita e intuitivamente, y conecta que el cuaderno es el mismo libro, pero que algo está *aconteciendo*.¹⁴

Lo metaliterario de estos libros-liquen se articula a través de los siguientes elementos: los relatos se transmiten de generación en generación, se transforman en leyenda, poema, memoria o cuaderno, y las propias novelas-liquen enfatizan cómo el mundo solo existe en tanto es contado desde perspectivas múltiples, en este caso, mediante el artefacto literario que contiene acontecimientos/narradores distribuidos; así, la inclusión de registros distintos, como lo lírico, lo oral y lo visual, subraya que no hay una única manera de decir lo *real*, pues lo *real* es lo que acontece frente a nuestras narices y bajo nuestras pestañas. Se trata del uso de las narraciones enmarcadas que aparecen en ambas novelas, algunas como poemas, alguna que otra canción y otras como páginas del cuaderno en el mismo cuaderno, que corresponde al mismo liquen, como ya hemos visto anteriormente. Así se expresa en la novela de Trías: “En mi memoria no cabía el olvido. Entonces abría el cuaderno e intentaba poner en palabras aquellas imágenes: / Corro detrás de algo [...]” (2025, p. 190). Fijémonos en el acápite “La Poesía”, el significante más claro del liquen *Canto jo i la muntanya balla*: “I mai els col·loco [els poemes] sobre el paper. Per no matar-los. Perquè el paper és l’aigua dolça del riu que es perd al mar. És el lloc on fracassen totes les coses. La poesia ha de ser lliure com un rossinyol. Com un matí. [...] I perquè tampoc tinc paper, ni llapis” (2019, p. 69). Nótese la ironía ácida de Solà tras su personaje: Hilari, que está físicamente muerto por un disparo, es el que *dice* la poesía, pero no inscribe nunca sus poemas en el papel porque sabe la limitación de la palabra —eterna discusión lírica de lo inabarcable—; y porque no tiene lápiz, pero se diría que *mágicamente* aparece el poema justo después de estas palabras que dotan al cuerpo-bicho muerto etéreo de Hilari de una formalización de su voz y su consiguiente canto. Con todo, no es algo que surja *por efecto mágico*, sino que es precisamente lo orgánico del liquen lo que permite esta factualidad.

Es la mecánica del acontecimiento lo que hace posible narrar la muerte, en este caso, a través también de la poesía de un poeta muerto, es decir, una cosa-muerte, una cosa suspendida en el aire que, convierte su propia forma o cuerpo “en el decorado en el que se esconde”, como

¹⁴ Utilizamos, ahora que conocemos bien las terminaciones, la doble concepción de “acontecer”: una como ‘estar pasando’ y la otra como ‘estar narrando’.

un *fasma* (2015, p. 21),¹⁵ integrando ese decorado, que es el libro-liquen, en el que lo hace existir: “Després del ressò de les paraules, després que la meua veu hagi tocat totes les coses, i hagi omplert tot l’espai entre els estris, faig silenci. Per separar el poema de la resta” (2019, p. 70). Y, luego, se dota a la página de un espacio en blanco: silencio metatextual como signo que multiplica la cosa suspendida, es decir, su cuerpo. En cualquier caso, la cosa suspendida se revela: de hecho, se podría analizar esta parte del liquen de Solà como correlato de la novela en sí misma.

De hecho, hay un momento en el que la intensidad que narra la voz de Hilari despliega una concatenación de proposiciones sobre lo que debería ser la poesía, como una bolsa que lleva cosas dentro, con todo lo que puede contener:

La poesia ho té tot. La poesia té bellesa, té la puresa, té la música, té les imatges, té la paraula dita, té la llibertat i té la capacitat de commoure, i deixar entreveure l’infinit. El més enllà. L’infinit que no és a la Terra ni és al Cel. L’infinit dins de cadascú. Com una finestra dalt de tot el cap, que ni sabem que hi era, i que la veu del poeta obre una mica, mica, i allà dalt, per aquella escletxa, hi ha l’infinit. (2019, p. 72)

El infinito de cada uno, incluso el de los muertos y las almas, el de los *cabirols*, el de *les bruixes*, el de *les dones d’aigua*, el del perro, el del bicho que se disfraza de oso (“El ball de la civada”), el de *les trompetes de la mort* y hasta el de la *muntanya* misma. Y así, si seguimos, la novela misma en su totalidad. Es la capacidad del liquen-libro autoconsciente. El poema titulado “Poema per a mi, l’Hilari” (p. 71) es el prototipo del carácter metaliterario que explica el proyecto de la novela: “[Canto] Com Déu creant els animals i les plantes. Canto jo i la muntanya balla” (p.71).

Este carácter metatextual se nos anticipa mediante el título, como si el canto de la autora implícita que se distancia por medio de una intensidad narradora nos invitara a bailar con ella, junto a la montaña, que es un cuerpo-bicho igual que el lector. El carácter literario autorreferencial prosigue en devenir y concluye con otra reflexión sobre la poesía: “A vegades els canto, els poemes. Per jugar, per provar. La poesia és joc, també. El poeta ha de ser jugarer. [...] [La poesia és] Un assumpte profund i vital. I per això mateix ha de saber jugar [el poeta] i ha de saber riure i ha de saber d’ironia” (2019, p. 79). Esta idea del juego parecer ser la ambición que mueve tanto a Solà como a Trías. Ello nos permite pensar el conjunto de sus libros-liquen como un juego, como un osado acto creativo de rebelión ante las formas

¹⁵ “Entonces, ¿qué es un fasma?”, se pregunta Didi-Huberman: “Un insecto, sin duda. ¿De donde le viene el nombre? De *phasma*, sin duda, que significa a la vez la aparición, el signo de los dioses, el fenómeno prodigioso, monstruo incluso; el simulacro, también; finalmente, el presagio” (2015, p. 20).

preestablecidas. Como dice Haraway, hay que estar comprometido con una “ecología de las prácticas, con la articulación mundana de ensamblajes a través del trabajo y el juego situados en el embrollo del desorden de vivir y morir” (2019, p. 76). Ambas autoras son grandes aficionadas del juego. El juego metatextual de Trías es también constante: el liquen es el cuaderno en sí mismo y las palabras también cobran una espesura por sí mismas: por su forma, su sonido e incluso su sabor posible. El hecho de detenerse en ellas le permite a la intensidad narradora hacer digresiones y formalizar recursos muy *jugueteros*: “No son los únicos sonidos de la montaña, también están los pájaros nocturnos y los pajaritos del amanecer. Me gusta pensar en los copetones como pompas de jabón. Nosotras jugábamos mucho, de chicas, a ver quién soplaba la burbuja más grande. Aves, se ven muchas por acá” (2025, p. 69).

Además de esto, las pausas metadiscursivas de *El monte de las furias* son abundantes y confieren a la totalidad de la obra una fascinación mayor: “Dice el Celador que solo alguien como yo puede vivir sola en la montaña. Pero yo no vivo en la montaña sino *con* ella, y esa diferencia es más que una palabra. Él no podría entenderlo, así que no se lo explico” (2025, p. 77; cursivas del original). El discurso deja de ser un contenedor de historias para convertirse en una red viva, tentacular y autorreferencial, donde el lenguaje no solo representa la realidad sino que la produce, la habita y se re/des-pliega sobre sí mismo, cuestionando continuamente la propia capacidad de contar:

Quando era chica, mi madre me decía: Vivís con la cabeza en las nubes. / Yo sé lo que es vivir dentro de una nube, pero me resulta difícil explicarlo acá. / ¿Cómo se escribe una nube? / No alcanza con decir que está hecha de gotas: el viento detenido, la lluvia que espera. [...] ¿La nube se atrapa a sí misma o es como un imán que atrae la humedad? Esta n u b e son cuatro letras y nadie podría afirmar que esta n u b e tenga algo que ver con la masa turbia y suspendida que ahora veo por la ventana. / ¿Cómo se escribe entonces? (p. 139)

Trías conoce las posibilidades del lenguaje —“qué locura de posibilidades” (2025, p.90)— y a menudo usa la disyunción “o”, que es ambigua, pues puede ser excluyente e incluyente.¹⁶

Asimismo, Trías une el recurso disyuntivo recién mencionado al uso del condicional para poder sumar opciones y contar la escena de otro modo: “Saliste con la cabeza azul y el cuerpo hinchado como uno de esos perros muertos que bajan por la quebrada / O podía decir: / Te hubieras visto, pobrecita, saliste como un bejuco, larga y sin alma” (2025, p. 80). O

¹⁶ En semántica formal, cuando una proposición lleva la disyunción incluyente ($\vee$), la proposición es verdadera si al menos una de las dos proposiciones es verdadera (solo es falsa si ambas son falsas); en la disyunción excluyente ($\oplus$), es verdadera solo si exactamente una de las proposiciones es verdadera (es falsa si ambas son verdaderas o ambas falsas).

también podría haberlo mostrado así: “La sangre es el elemento de los órganos. / O decía / Lo invisible es solo una sombra del pensamiento” (p. 81). Este momento ocurre cuando la narradora nos habla del ataque que sufrió su abuela y la escena del funeral; en ese momento, la “mujer” empieza a recordar un dolor extraño. Así, la anterior enunciación podemos interpretarla como una espiral de sufrimiento que empieza desde su nacimiento: todas las formas de nombrar, las afectaciones y las implicaciones analíticas mediante el verbo copulativo son usos de la narradora para intentar sumar una capa más al lenguaje, definir lo constitutivo de las cosas, sentenciar con aforismos sin cesar la búsqueda del piñón del pensamiento. Si bien se persigue con empeño distintos modos de decir y dar cuenta de una experiencia inagotable, se subraya al mismo tiempo lo absurdo del lenguaje: “Y de qué sirve que yo escriba el frío me corta la cara, si las letras no tienen cara, si el papel no brilla como el acero. / Todo es un decir” (p. 82). De algún modo, el empleo intencionado de la toponimia (“el Celador”, “la Revivida”, “el Gran Destructor”, “la montañera”, “Pueblo Pobre”, “Ciudad Roja”) también refuerza la amplitud de las palabras en sus posibilidades de significación. Los grandes nombres se llenan de un carácter mítico y tentacular: dejan de ser solo referencias geográficas o designadores rígidos y adquieren múltiples significados, en la medida que evocan historias, afectaciones y un imaginario colectivo. Basta ver la nota final de la autora para saber que se tiene en cuenta, a través de una libre adaptación, el *Popol Vuh*.¹⁷ Lo mismo ocurre en Solà: el mito de Pirene,¹⁸ las leyendas y los juicios de las brujas forman parte de una intención clara por inscribir las escenas dentro de una bolsa de ficción. Esta idea del recipiente, del atado, se condice también con lo mítico, la escritura primera, un regreso primigenio. Los grandes nombres llenan, contienen y transportan múltiples vidas, procesos, vínculos y afectos.

¹⁷ El *Popol Vuh* es el libro sagrado del pueblo maya-k'iché que narra desde la creación del universo, explicando cómo los dioses poblaron la Tierra con seres de maíz tras varios intentos fallidos, hasta el relato de las míticas hazañas de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué al derrotar a los señores del inframundo. Finalmente, suma a este plano cosmológico el registro histórico de las migraciones y la genealogía de sus reyes hasta la llegada de la conquista española. Es clara la correlación con el plano mítico y líquénico de la montaña.

¹⁸ Aquest mite explica l'origen dels Pirineus com la tomba de Pirene, Filla del rei d'Ibèria, Túbal, que va ser estimada per Hèrcules, la qual va morir en un incendi provocat pel monstre Garió després de rebutjar-lo; devastat pel dolor, l'heroi grec va acumular imponents masses de pedres gegantines sobre el seu cos sense vida, modelant així la majestuosa serralada muntanyenca que avui porta el seu nom.

Habríamos de detenernos ahora en las textualidades oralitegráficas, iconotextos e imágenes, que también son utilizadas en ambas novelas y las dotan de numerosas propiedades liquénicas. Aparentemente, este podría haber sido el punto de partida de mi análisis comparatista, porque ambos líquenes muestran el recurso de la forma de las palabras y de los contornos y figuras para contar de manera tentacular. Un iconotexto es un pequeño liquen donde imagen y palabra se integran para construir un único significado, sin que puedan entenderse por separado. En ellos, lo visual aporta sentido material y afectivo; lo verbal los complementa o reinterpreta, generando una lectura más compleja. En cambio, una textualidad oralitegráfica combina rasgos de la oralidad y de la escritura, integrando expresiones propias del habla dentro de un texto inscrito (Martín Morán, 2025, pp. 33-43). Reflejan la voz, el ritmo y la espontaneidad del discurso oral, pero suspendidos en un soporte gráfico. De este modo componen una forma híbrida que amplía las (im)posibilidades expresivas del lenguaje. He aquí un ilustrativo ejemplo presente en *El monte de las furias*:

e n e s t a
r e d d e g
o t a s

(p. 205)

Aquí, Trías nos inscribe en el liquen-libro esta textualidad oralitegráfica para ampliar la idea de incapacidad de comunicarse con la montaña; ella le habla y la montaña le responde, aunque “solo entrelínias / como la niebla / que dice y oculta al mismo tiempo” (2025, p. 205). Incluso la comunicación con la montaña se vuelve una tarea compleja donde el *homo laborans* no pierde su carácter, pues la natura *se debe* trabajar, cuidar. De hecho, la montañera sube al monte para entregarse al trabajo y al cuidado, para co/incidir *con* ella: “Qué trabajoso es para la montaña organizar las gotas y darle existencia a la nube, licuar la nube para dar de beber a las plantas. Qué trabajoso es ir uniendo todo lo que está suelto” (2025, p. 205), y su trabajo por cuidar la montaña hace un movimiento de traslación y se convierte en un trabajo por conectar las palabras sueltas que desde los diez corazones de la montaña se dijeron una vez.

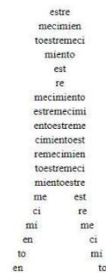
En Trías hay cuatro inscripciones oralitegráficas en todo el cuaderno-liquen, tres iconotextos y tres iconografías.¹⁹ Una de las textualidades oralitegráficas es la red que hemos

¹⁹ Formas geométricas que se inscribirían en espacios en donde la “mujer” colocaría las fotografías de la montaña para paralizar la realidad, fotografías que el lector nunca ve, y eso le da una sensación de incomprensión mayor.

comentado, y el resto son lo que se llamarían caligramas. En cualquier caso, todas estas formas traen colgando alguna palabra: “Quien domina el arte de las palabras puede dibujar con letras, y para quien las lea será como verlo, será como sentirlo” (2025, p. 136). La autopercepción del límite de los significantes da lugar a que ciertas experiencias, como las ensoñaciones de la mujer y el encuentro de los cuerpos en el jardín, se transmuten en imagen, y se vayan degradando:



(p. 85)



(p. 137)



(p. 143)

Vemos cómo la primera forma se dibuja, después de un sueño que tiene la “mujer”, mediante la degradación del significante “vulva” (2025, p. 84), que se ha introducido anteriormente como un descubrimiento que tiene cuando recuerda las clases de biología con la maestra Nidia. En las otras dos imágenes la degradación se hace más evidente, más física. El encuentro con los primeros cuerpos tiene un efecto en la misma percepción de la existencia de la narradora, y las imágenes da cuenta este cambio:

Porque esa quietud de cosa muerta no era más que apariencia. ¿Cómo explicarlo? Lo que por fuera se mantenía inmóvil por dentro sería movimiento puro. Las células se estarían desintegrando, el corazón se estaría volviendo piedra, las venas comenzarían a tensarse como cuerdas de ropa. Todo trabajando al interior en un secreto estremecimiento (p. 137).

Quiero creer que los cuerpos aparecen sin que traigan colgando ninguna otra palabra (p. 143)

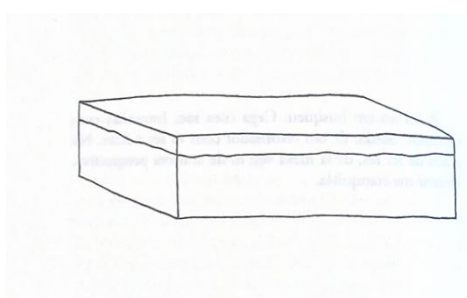
Las imágenes del liquen son de apariencia inmóvil, pero también perseveran colgando un “secreto estremecimiento”, que es traer colgando palabras que se diluyen en el espacio, en el sometimiento de la materia. En este caso, el libro-liquen, el mundo.

Nos interesa el carácter híbrido y tentacular que un libro-liquen contiene. Se podría decir que la poesía que canta Hilari en *Canto jo i la muntanya balla* es una textualidad oralitegráfica, y el mismo lo menciona cuando habla de su padre poeta:

Esto también multiplica la sensación de tener un cuaderno-liquen verdadero y coloca al lector en una dimensión distinta. En realidad, todas las iconografías, textualidades oralitegráficas e iconotextos otorgan esa sensación de pararealidad.

Però ara penso que precisament això [que en Domènec digui els poemes en veu alta i no els escrigués mai] fa els poemes de mon pare més purs, més bons, més poètics, amsolutament transcendents, molt millor poemes. / Com els meus. / Aquests dos poemes els vaig escriure per a mons pares: / Deixo espai per respirar. (2019, p. 75)

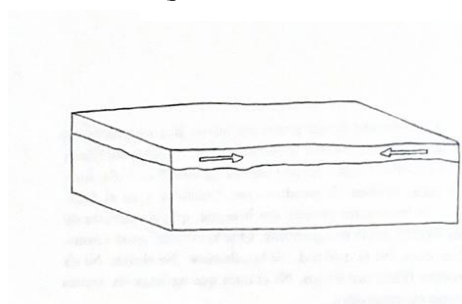
De hecho, recuperamos esa ironía que se le confiere al *fasma* que dice y canta a la vez, dentro del liquen, siendo el liquen. La montaña-bicho en Solà es también el liquen. Las imágenes, que muestran todo el proceso de la orogénesis,²⁰ aparecen justo en el medio del libro, junto a pequeños textos de apariencia moralizante con los que se busca añadir una significación adicional (pp. 93-107):



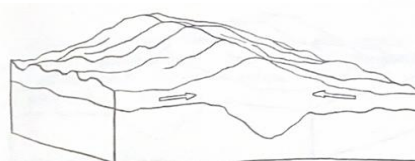
(p. 94)

La meua son és tan profunda que es fica sota els mars.
El mar m'havia cobert, millennis enllà, i amb prou feines
si el recordo. Cega i sorda i adormida com soc. Fora, fora.
Creixeu, molses. Reproduïu-vos, bestioles, que el tum-
tum de les vostres potetes em bressola, que el crec-crec de
les vostres arrels m'agombola. Que res durarà gaire estona.
Cap cosa. Ni la quietud. Ni la calamitat. Ni el mar. Ni els
vostres fillets tan lletjos. Ni el terra que aguanta les vostres
potes escarransides.

(p. 95)



(p. 96)



Els continents es recargolaran sobre els seus fona-
ments. Les parets de roca carrisquedaran en els xocs, el cel
es tancarà de cop, els rius de lava correran incendiant-ho
tot, el mar s'apartarà i trontollarà sencer mentre esclaten
els volcans i l'aire s'omple de fum i de cendra. Les munta-
nyes que havíem sigut, les cases i els caus i les llodrigueres
i les feixes i les carenes que havíem sigut, deixarem de ser.
I les nostres restes, la nostra desfeta, les nostres penyes es-
devindran valls, planes, tones de matèria rocosa que s'en-
fonsa al mar, noves muntanyes.

(p. 107)

Se trata de un intento de generar contradicción: el paso del tiempo mítico casi infinito pasará a tomar ahora pocos minutos de lectura. Son ahora, de hecho, dieciséis páginas en las que el espacio en blanco envuelve el iconotexto; imagen, texto y espacio que confieren al libro capacidades significantes tentaculares.

Así pues, ¿qué es lo que hace que el lector se coloque de forma inmediata en el plano del liquen? ¿Qué procedimientos utilizan las autoras para *fer narrar un boleT*, para *fer narrar un liquen*? Hemos intentado dar respuesta a esta pregunta: las prácticas autoconscientes del

²⁰ Es el proceso geológico mediante el cual se forman las montañas, normalmente por el choque ('*l'aürt*', sustantivo que titula la parte del liquen) y la deformación de placas tectónicas que elevan y pliegan la corteza terrestre.

acontecimiento/narrador fluidario en simpoiesis; las textualidades oralitegráficas, imágenes e iconotextos; y las narraciones enmarcadas (los poemas, los cuadernos y el intertexto con determinados mitos). Todos estos elementos forman parte del mismo propósito de insistir en la insuficiencia del lenguaje, de insistir en la insuficiencia del excepcionalismo humano. Tal tentacularidad textual convierte a las novelas en un liquen-espacio donde el discurso intenta detener aquello que siempre se le escapa: el texto funciona entonces como un cuerpo poroso que nos recuerda a una serie de sedimentaciones tan propias de la montaña. Sedimentaciones y agujeros que nos devuelven a lo grumoso del compost.

Conclusiones, líneas con nudos de futuro

El pasado jueves 5 de marzo asistí a la presentación del último liquen-libro de relatos de Fernanda Trías. Absolutamente cohibido por hacer una pregunta a la escritora, el periodista cultural Xavi Ayén me vio en el cuerpo esa anticipación de la implosión, así que me preguntó si tenía alguna pregunta. La lancé. No diré que me arrepiento de haber preguntado aquello a Trías, pero sí puedo asegurar que la experiencia zarandeó mi hipótesis inicial: “¿Qué estrategias utilizas para hacer narrar a un personaje no humano?”. La pregunta me pareció inmediatamente de una falta de gusto enorme. Me respondió que no usa estrategias, que no le gustaba esa palabra: ella no fuerza estrategias para dar voz a un narrador concreto, sino que se inscribe en un proceso poético que invade el propio acto escritural, en una esfera mítica, primigenia. Me explico: en el camino de los recursos narratológicos que quisimos analizar, nos hemos dado cuenta de que es necesaria una nueva narratología para abrazar este cambio epistemológico: las autoras no imantan mecánicamente procedimientos tan concretos para hacer narrar a un no humano, sino que todo junto viene respirando o modificando la idea de una intención autorial, desde lo poético, desde lo retórico, por supuesto, desde lo mítico, desde lo ecológico y desde la imbricación y la tentacularidad que hemos intentado subrayar a lo largo de este trabajo.

Y la invasión del propio acto escritural da cuenta de la necesidad de una nueva narratología en devenir pensada *con* y *desde* el liquen, desde el compost. Sin embargo, y aunque nos hemos ido por el camino embarrado material y ficcional de Haraway, Deleuze, Guattari y Le Guin, hemos intentado dar cuenta de la tipificación de los recursos narratológicos, sin perjuicio de ello, y podríamos desplegar los tres grandes procedimientos que ambas novelas entretejen: la multiplicidad explícita, la fragmentación regresiva y la tematización del acto de contar.

- a) *La multiplicidad explícita*: esta multiplicidad en ambas obras puede entenderse como un campo rizomático donde los sentidos no se jerarquizan ni se subordinan, sino que

coexisten en expansión continua, se co/constituyen y co/inciden. Esto se manifiesta en la proliferación de cuerpos-bichos significantes y recursos textuales y tipográficos que, en clave de Haraway, configuran un conocimiento situado y no universalizable, mientras que, en la línea de Le Guin, abren relatos no cerrados, más próximos a una lógica de coexistencia que de dominación narrativa.

- b) *La fragmentación regresiva*: la fragmentación de los componentes en ambas obras no implica ruptura sino repetición diferencial y distribuida, donde cada retorno produce variación y densidad de sentido: la reiteración de motivos/objetivos y la discontinuidad estructural computan un movimiento regresivo de profundización, temporalidad anticipatoria, regresiva o incluso suspendida que privilegia líquenes circulares y acumulativos frente a la progresión teleológica.
- c) *La tematización del acto de contar*: esta dimensión metaliquénica/metatextual se articula como una conciencia del artefacto narrativo, donde el relato se muestra como construcción ficcional para entender la narración como un acto de afectación, relacionalidad y cuidado, más que de imposición, evidenciando así que contar es siempre —*ho serà sempre!*— un gesto situado, parcial, político y performativo.

Los líquenes de Irene Solà y Fernanda Trías no solo problematizan las convenciones formales del relato heroico y teleológico —la linealidad, la centralidad de un personaje, un clímax o la coherencia de la voz narrativa—, sino que *batzeguen* profundamente los cimientos ontológicos sobre los que esos parámetros establecidos se sustentan, como el sujeto, el mundo, lo narrable. El viaje grumoso y terrícola que hemos trazado en este trabajo ha permitido constatar que las categorías narratológicas heredadas del estructuralismo y los trabajos a la luz del posthumanismo resultan insuficientes para dar cuenta de ciertas formas literarias actuales. Así, la noción de narrador se revela insuficiente si se concibe como una instancia fija y localizable. En su lugar, lo que emerge es una maquinaria de enunciación múltiple, una serie de operaciones que atraviesan cuerpos, materias y voces, sin poder reducirse a un “quien”. Como ya se ha defendido, no hay alguien que habla: *se está hablando*. Y en ese hablar, lo que se ha concebido como humano deja de ocupar el centro del universo —metáfora espacial que tanto gusta.

Este desplazamiento tiene consecuencias directas en la lectura y categorización de las obras que nos han acompañado. La etiqueta de “literatura de lo insólito” deja de ser operativa, pues se basa en una oposición binaria (normal/anómalo, reconocible/extraño) que presupone un mundo estable que estos líquenes deshacen. Superarla es necesario, pero tampoco basta con

sustituirla por “narrativa más-que-humana” o “posthumanista”. Aunque cuestionan el privilegio del sujeto humano, ambas nociones mantienen límites: “más-que-humano” sigue tomando lo humano como referencia, y “posthumanista” sugiere una temporalidad lineal que no corresponde a estas obras, donde lo humano no se supera, sino que se disuelve, se mezcla, *deviene-con*.

El problema no es solo descentralizar al sujeto, sino abandonar la necesidad de situarlo como eje. Incluso categorías renovadoras pueden reinscribir el antropocentrismo que intentan desactivar. Frente a ello, el liquen resulta fecundo: no implica un “más” ni un “post”, sino un entrelazamiento donde la distinción pierde relevancia. Así, las novelas no son tanto narrativas “más-que-humanas” como *prácticas narrativas liquénicas*, donde voces, cuerpos-bichos y materialidades no se suman, sino que co-emergen en procesos de simpoiesis. El libro-liquen deja de ser un espacio donde las entidades interactúan: es donde se constituyen mutuamente.

Una narratología del liquen —tentacular, compostista— permitiría pensar el relato como distribución de intensidades y a/efectos, donde lo bicho-humano no ocupa centro ni margen. La cuestión no es nombrar lo que excede lo humano, sino dejar de partir de él: si “lo insólito” remite a la excepción y “lo más-que-humano” a la referencia, el liquen apunta a un pensamiento colectivo donde las categorías brotan con el mundo en su *devenir-con*.

Deixo un silenci per respirar

—Y así, el bicho con pantalla sale a la terraza, y
mis ojos lo ven desde el ciruelo de nuestro
jardín,

y lo veo sonreír

y creo que ahora me mira

y vuelve a sonreír y se toma un líquido que
creo que es marrón de donde salen unas formas
sumamente desordenadas como una red de
telaraña deshecha que se funde con el cielo però,
¡que n'és, d'amarga una paraula, quan no se la
pot beure com una taça de cafè, cago'n seuna!

Bibliografia

Agamben, G. (1998). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida* (A. Gimeno Cuspinera, trad.). Pre-textos.

Arnal, M., Sánchez, M., y Solà, I. (2024). *El liquen. Un relat a tres veus a partir de les paraules de Donna Haraway*. Breus, CCCB.

Ayala Solà, A. (2021). El posthumanisme a ‘Canto jo i la muntanya balla’ d’Irene Solà. *Universitat Oberta de Catalunya* (UOC). <https://hdl.handle.net/10609/146943>

Báder, Petra (2024). La gravitación de la montaña: la polifonía posthumana de las voces narrativas en *Canto yo y la montaña baila* de Irene Solà, *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (25), 589-616. <https://doi.org/10.7203/KAM.25.29539>

Deleuze, G., y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez, trad.). Pre-textos.

Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas: Ensayos sobre la aparición I* (J. Mateo Ballorca, trad.). Shangrila.

Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, trad.). Lumen.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora.

Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, trad.). Editorial Consonni.

Haraway, D., y Segarra, M. (2019). *El món que necessitem / The World We Need*. Breus, CCCB.

Iribarren, T. (2020). Intertextualidad, subjetividad y violencia en Irene Solà, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (888), 45-47.

Le Guin, U. K. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción* (L. Chieregati, I. Salvador y G. Alfaro, trad.). Rara Avis Casa Editorial.

Martín Morán, L. (2025). *Acercamientos rocosos: la superación del paradigma antropocéntrico en El monte de las furias de Fernanda Trías*. Tesis de Laurea. Università degli studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari. <https://hdl.handle.net/20.500.12608/100700>

Rakosnik, R. (15 de julio de 2019). Sento jo i la muntanya balla. *Núvol*. <https://www.nuvol.com/llibres/narrativa/sento-jo-i-la-muntanya-parla-61797>

- Romero Rostagno, M. de los Ángeles (2026). Genealogías de la violencia: una lectura ecofeminista de "El monte de las furias", de Fernanda Trías. *Revista [sic]*, (41), 35–47.
<https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/806>
- Solà, I. (2019). *Canto jo i la muntanya balla*. Editorial Anagrama.
- Ternicier, C (2026). La montaña como refugio temporal: espera y suspensión lingüística en Fernanda Trías, en *Nuevas temporalidades: Prácticas literarias ante la crisis del tiempo moderno* (M. Waldegaray y A.G. Blanco, Eds). Éditions Orbis Tertius. En prensa.
- Trías, F. (2025). *El monte de las furias*. Penguin Random House.
- Zorita Arroyo, D., y Macarro Sánchez, J. (2024). La derivación ecologista del mito de Orfeo en *Canto yo y la montaña baila* de Irene Solà. *Ecozon@*, 15(2), 189–205.
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2024.15.2.5162>