



# Fronteras de lo biótico y lo abiótico en los cuentos de Rosario Lázaro Igoa

*Raúl Caplán*

Université Grenoble-Alpes  
raul.caplan@univ-grenoble-alpes.fr  
<https://orcid.org/0000-0001-9371-1634>

Recibido: 4/03/2026  
Aprobado: 26/04/2026

## Resumen:

La relación entre el ser humano y lo *no humano*, o la imbricación de los humanos en lo *más que humano*, es una interrogante que ha ocupado a pensadores y creadores desde remotas épocas. En dos colecciones de cuentos recientes, *Peces mudos* (2019) y *Cráteres artificiales* (2021), la escritora uruguaya Rosario Lázaro Igoa (Salto, 1981) nos invita a repensar y re-imaginar estas relaciones. Estos cuentos difuminan las fronteras entre categorías, *a priori*, estancas entre sí (lo biótico y lo abiótico), entre diferentes especies (animales y vegetales) y también dentro de estas (entre humanos y animales, por ejemplo). Sin que unos y otros pierdan su especificidad (no hay metamorfosis o cambio de identidad como en los relatos fantásticos o de ciencia ficción tradicionales), la narrativa de Lázaro Igoa permite establecer relaciones impensadas entre lo existente, y abre las puertas a una percepción del mundo menos autocentrada, en la que el ser humano ya no es el patrón de medida de todo lo que lo rodea. En este artículo nos proponemos abordar los mecanismos y estrategias escriturales mediante los cuales se exponen, se desmontan, se transgreden y se sobrepasan esas lábiles fronteras. El cuestionamiento de la *doxa* en estos cuentos nos parece una herramienta necesaria (aunque no suficiente) para enfrentar los desafíos de nuestro presente que se suelen resumir en términos como Antropoceno, Capitaloceno o Urbanoceno.

**Palabras clave:** Antropoceno; más-que-humano; narrativa; Uruguay; siglo XXI.

## The Boundaries Between the Biotic and the Abiotic in Rosario Lázaro Igoa's stories

### Abstract:

The relationship between humans and non-humans, or the interweaving of humans with the more-than-human, is a question that has occupied thinkers and creators since ancient times. In two recent collections of short stories, *Peces mudos* (2019) and *Cráteres artificiales* (2021), Uruguayan writer Rosario Lázaro Igoa (Salto, 1981) invites us to rethink and re-imagine these relationships. These stories blur the boundaries between categories that are *a priori* separate from each other (the biotic and the abiotic), between different species (animals, plants), and also within these (between humans and animals, for example). Without losing their specificity (there is no metamorphosis or change of identity as in traditional fantasy or SF stories), Lázaro Igoa's narrative allows us to establish unthinkable relationships between what exists and opens the door to a less self-centered perception of the world, in which human beings are no longer the measure of everything around them. In this article, we propose to address the mechanisms and writing strategies through which these labile boundaries are exposed, dismantled, transgressed, and overcome. Questioning the *doxa* in these stories seems to us a necessary (though not sufficient) tool for facing the

challenges of our present, which are often summarized in terms such as Anthropocene, Capitalocene, or Urbanocene.

**Keywords:** Anthropocene; more-than-human; narrative; Uruguay; 21st Century.

## As fronteiras entre o biótico e o abiótico nos contos de Rosario Lázaro Igoa

**Resumo:** A relação entre o ser humano e o não humano, ou a imbricação dos humanos no mais que humano, é uma questão que tem ocupado pensadores e criadores desde tempos remotos. Em duas coleções recentes de contos, *Peces mudos* (2019) e *Cráteres artificiais* (2021), a escritora uruguaia Rosario Lázaro Igoa (Salto, 1981) convida-nos a repensar e reimaginar essas relações. Esses contos esbatem as fronteiras entre categorias a priori estanques entre si (o biótico e o abiótico), entre diferentes espécies (animais, vegetais) e também dentro delas (entre humanos e animais, por exemplo). Sem que uns e outros percam a sua especificidade (não há metamorfose ou mudança de identidade como nos contos fantásticos ou de ficção científica tradicionais), a narrativa de Lázaro Igoa permite estabelecer relações impensáveis entre o existente e abre as portas a uma percepção do mundo menos egocêntrica, na qual o ser humano já não é o padrão de medida de tudo o que o rodeia.

Neste artigo, propomos abordar os mecanismos e estratégias literárias através dos quais essas fronteiras instáveis são expostas, desmontadas, transgredidas e ultrapassadas. O questionamento da *doxa* nestes contos parece-nos uma ferramenta necessária (embora não suficiente) para enfrentar os desafios do nosso presente, que costumam ser resumidos em termos como Antropoceno, Capitaloceno ou Urbanoceno.

**Palavras-chave:** Antropoceno; mais do que humano; narrativa; Uruguai; século XXI.

## Introducción

La relación entre el ser humano y lo *no humano*, o la imbricación de los humanos en lo *más que humano* (Abram, 1996), es una interrogante que ha ocupado a pensadores y creadores desde remotas épocas. Cuando se trata de seres vivos (en particular animales, pero también vegetales), la cuestión de la frontera entre unos y otros, de su porosidad, ha sido una inquietud recurrente. Dan cuenta de esto numerosos mitos y cosmovisiones. Y, para permanecer en el ámbito de la literatura, una obra como las *Metamorfosis*, de Ovidio, que en épocas recientes ha sido abordada desde la ecocrítica (Martelli y Giulia Sissa, 2023; Sharrock, 2024). Por nuestra parte, desde el más acotado campo de los estudios literarios rioplatenses, nos hemos interesado en un trabajo previo (Caplán, 2023) en la relación entre los humanos y los animales, desde una perspectiva que cuestiona ciertos usos y prácticas (el encierro en los parques zoológicos) y propone nuevos relacionamientos. Nuestro análisis en ese artículo se centraba en un texto de los sesenta, época en la cual las inquietudes ecológicas y medioambientales estaban casi ausentes en la agenda rioplatense, relegadas por problemáticas políticas más inmediatas o urgentes. Mucha agua ha corrido bajo el puente tras más de medio siglo, y el interés por estas cuestiones se ha vuelto central y nuevamente urgente en el marco del cambio climático, de los desastres del extractivismo, de la desaparición de numerosas especies, del colapso medioambiental,<sup>1</sup> del surgimiento y la afirmación de la conciencia del Antropoceno (o de sus variantes cercanas como Capitaloceno, Urbanoceno, Plantacioceno, Necroceno o Tecnoceno).

Rosario Lázaro Igoa, uruguaya nacida en Salto en 1981, vivió gran parte de su infancia y adolescencia en La Paloma, pequeña ciudad balnearia del departamento de Rocha, cuya geografía y ambiente están muy presentes en muchos de sus cuentos. Escritora y traductora, tras un fugaz paso por el taller de Mario Levrero, publica una primera novela corta en 2006 (*Mayito, la vuelta al balneario*), así como relatos en antologías y revistas. Vivió en Brasil y reside actualmente en Sydney (Australia). Este nomadismo o desterritorialización, que ha dejado huellas en varios de sus textos, no constituye por cierto una excepción en la literatura uruguaya y latinoamericana recientes (el antecedente más sonado en el caso uruguayo es el de Fernanda Trías).<sup>2</sup>

1 A modo de ejemplo, en un informe de las Naciones Unidas publicado en enero de 2026 a propósito de la cuestión del agua, se propone suplantar términos como «crisis» o «stress hídrico» por «banca rota» o «quiebre» hídrico, dada la irreversibilidad de ciertos procesos (Madani, 2026).

2 A propósito de estos nomadismos, véase Aínsa (2010), Bernd (2014) y Caplán (2020).

Lázaro Igoa se dio a conocer gracias a dos colecciones de cuentos. La primera, *Peces mudos* (2019), incluye 13 relatos breves, de entre cuatro y 10 páginas mayoritariamente; la segunda, *Cráteres artificiales* (2021), consta de 10 relatos algo más extensos, entre 10 y 24 páginas. Este segundo libro, escrito en gran parte durante la pandemia de Covid-19, comparte con el primero una serie de temas e inquietudes que invitan a abordarlos de manera conjunta, más allá de algunas diferencias en cuanto a estilo y tonalidad (Ferreira, 2021).

A pesar de vivir fuera del país, por sus temas, situaciones y lenguaje, los relatos de Lázaro Igoa son profundamente uruguayos. Esto se hace evidente a través de la presencia de topónimos y referencias espaciales (Montevideo, Salto, Chamizo, La Paloma, el Chuy, etcétera) y una multiplicidad de indicios textuales. Esta *uruguayidad* es visible incluso en los relatos que se sitúan fuera del país y con personajes que no son forzosamente uruguayos, como en «Galah» (Lázaro Igoa, 2021, pp. 65-80) o «Se hacen solos» (Lázaro Igoa, 2021, pp. 29-52). En ambos relatos aparece el voseo rioplatense en los diálogos; su léxico incluye numerosos uruguayismos («frutillas» [fresas], «caravanas» [pendientes], «abombado» [tonto], «celular» [móvil], «baldes» [cubos], «canilla» [grifo], etcétera); aparecen, además, giros y expresiones del habla uruguaya, tanto en boca de los personajes como de las instancias narrativas.

En las últimas décadas, mucho se ha escrito sobre la ruptura de la llamada *barrera interespecífica*.<sup>3</sup> Estas situaciones, que suelen generar fuerte inquietud por los riesgos sanitarios que implican, han contribuido a cambiar la mirada sobre el Otro no-humano. Desde una perspectiva muy diferente, sin que predominen el miedo o el alarmismo propios a esas situaciones, la narrativa de Lázaro Igoa ayuda a repensar y reimaginar estas relaciones. Uno de los aspectos más llamativos de estos relatos es el lugar que en ellos ocupa lo no-humano. Junto a los seres humanos que aparecen en estos, encontramos —con no menor importancia en varios cuentos—<sup>4</sup> animales de diversa índole y especies (perros, vacas, gallaretas, peces, cascarudos), vegetales (árboles, pastos, plantas nativas, y en un sentido menos científico del término «vegetal», hongos y algas); también paisajes (rurales, lacustres, oceánicos) y espacios marcados por una fuerte presencia de *lo natural*, que ocupan a veces un real protagonismo (como en «Los diques» o «Mar blanco»). Agréguese la presencia importante de elementos como el agua, el aire y la tierra, de sustancias minerales, objetos, etcétera que aparecen como *actantes*<sup>5</sup> de estos relatos.

El lector objetará que no hay nada de especial en esto, pues se trata, en definitiva, de todo aquello que de manera general circunscribimos como la *realidad*, la que nutre inevitablemente la creación. Hay, sin embargo, una especificidad en los relatos de Lázaro Igoa perceptible, por un lado, en el peso cuantitativo de estos elementos y, por otro, en una dimensión cualitativa vinculada con la presencia, el rol y la función de estos actantes no humanos. Encontramos en estos cuentos una perspectiva que, de manera provisoria, calificaremos de *holística* o de *más-que-humana* (Abram, 1996). Se difuminan en ellos las fronteras entre seres o categorías, *a priori*, estancas entre sí: entre un molusco y las rocas a las que se aferra, entre una mujer y un animal marino agonizante con el que intercambia miradas, entre un perro y su propietario, entre una joven madre y un pájaro, entre una anciana y un buitre, etcétera. Se establecen relaciones inusuales entre estos elementos (tanto entre sí como respecto a los humanos) y a través de estas entidades no humanas surge un amplio abanico de emociones, sentimientos y sensaciones que abarca la piedad, la solidaridad, la empatía, pero también el asco, el miedo o la indiferencia.

Si bien es cierto que el *giro afectivo* de los estudios culturales, popularizado a partir del libro homónimo de Clough y Halley (2007), y, más recientemente, la crisis climática y medioambiental han facilitado la aparición y la multiplicación de relatos que le dan la palabra al *Otro-no-humano*,<sup>6</sup> lo verdaderamente novedoso de estos cuentos

3 4 También llamada «barrera de especie». Se trata de una serie de mecanismos y obstáculos biológicos que impiden que un virus que infecta a una especie pueda infectar a otra diferente. Entre los casos más sonados de «salto» de esta «barrera», se puede citar el virus de ébola, la gripe aviar y el coronavirus (en el sentido animal > humano) y el sida (en el sentido humano > animal) (Calvo Torras, 2004).

4 En particular en «Dos perros», «Piures», «Peces mudos», «Las gallaretas», «Lo esencial es completamente visible a los ojos», «Chamizo» y «Lenguas de cascarudo», de *Peces mudos* (o sea, siete de los 13 cuentos) y «Un muerto más», «Se hacen solos», «Galah», «Las vacas del padre» e «Indeseados» de *Cráteres artificiales* (cinco de los 10 cuentos).

5 Para evitar el uso de términos como «personaje» o «protagonista», íntimamente asociados con los seres humanos, nos serviremos del término «actante» que remite al modelo actancial (Greimas, 1966). Nuestro análisis no será, sin embargo, narratológico; no nos interesaremos por la posición de sujeto, objeto, destinador, destinatario, etcétera de estos «actantes», pero este término nos parece útil para evitar un tratamiento diferenciador de las diversas entidades que interactúan en estos relatos, para evitar, fundamentalmente, darles un lugar *aparte* a los seres humanos.

6 Tendencia que va más allá de la literatura latinoamericana. Véase, por ejemplo, *Memorias de puercoespín* (2006), del congolés Alain Mabanckou, *Le chant de la rivière* (2024), de la francesa Wendy Delorme, y una multiplicidad de textos surgidos en diferentes espacios del planeta.

reside en la manera de poner al lector ante situaciones, en apariencia banales y cotidianas, que son abordadas de manera que lo obligan a descentrar su mirada, a cuestionar sus categorías de percepción y de conceptualización, a poner en tela de juicio sus puntos de vista y su escala de valores. Así, en «Lo esencial es completamente visible a los ojos» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 87-91), algo tan corriente como la castración de un animal de compañía deriva en un cuestionamiento del protagonista (el amo), a propósito del alcance ético de esta acción. Pensada como manera de proteger a su perro,<sup>7</sup> la castración adquiere otros sentidos cuando, en el consultorio del veterinario, momentos antes de la intervención, el hombre se interroga sobre lo bien fundado de su decisión, sobre el poder que está ejerciendo sobre un ser que ha puesto toda su confianza en él y que va a perder su masculinidad y su capacidad reproductiva. El título de este relato, que parodia una de las frases más conocidas de *El Principito* de Saint-Exupéry («Lo esencial es invisible a los ojos»), explicita la manera de tratar estas cuestiones por parte de la escritora: se afirma en él la *evidencia* de estos problemas éticos —que no vemos o simulamos no ver—, subrayándola mediante el adverbio que se agrega a la traducción de la frase original. Mientras su perro es anestesiado y va perdiendo conciencia, el protagonista se ve confrontado a su propia crueldad y falta de sensibilidad. La entrada de otro personaje, que viene con un perro para que el veterinario le corte las cuerdas vocales (porque, afirma: «[No] para de ladrar, nos va a volver locos» [Lázaro Igoa, 2019, p. 90]), profundiza el cuestionamiento ético. ¿(Hasta dónde) es posible modificar el cuerpo del Otro sin su consentimiento? ¿Puede un animal dar su consentimiento? ¿Por qué se le puede hacer a un perro lo que no se le hace a un ser humano? Una posible explicación (que no es justificación) viene dada en la parte final del cuento, cuando el dueño se dice que es posible identificarse «con los perros, con los gatos, tal vez con las vacas» (Lázaro Igoa, 2019, p. 91), pero no con animales más *alejados* de nosotros (por ejemplo, tortugas o canarios). Sugiere así que nuestra capacidad de empatía está relacionada con nuestra supuesta *cercanía* con el Otro. Si somos empáticos con ciertos animales es, finalmente, por una forma de egoísmo, por un reflejo instintivo: no queremos que les hagan lo que otros podrían hacernos a nosotros, algo en lo que no pensamos cuando matamos una mosca o aplastamos una cucaracha. El descentramiento de este hombre es finalmente relativo, o parcial. Su toma de conciencia no llega a transformarse en un imperativo categórico, pues no se decide a intervenir para impedir la castración. Este primer acercamiento entre hombre y animal se produce también a través de las emociones (¿reales?, ¿imaginadas por el amo?) del perro, sobre todo a través de sus ojos a medida que la anestesia va surtiendo efecto y que la mirada se va enturbiando. Este juego de miradas hombre/animal reaparece en varios relatos, como analizaremos más adelante.

En la entrevista antes citada y publicada en el suplemento cultural del diario *El País* de Uruguay, la autora apunta:

A mí lo que me gusta es trabajar la naturaleza como una proyección de los personajes, no de su psicología, como una especie de correlato de sus estados internos, de sus luchas, de sus angustias (...). En mis cuentos la naturaleza es partícipe (...), como un reflejo (Ferreira, 2021, párrs. 19-20).

Esta explicitación de un arte poética parece hacer de la cuentista una continuadora de la concepción decimonónica de la Naturaleza. Si bien esta afirmación es verificable en varios de los relatos —en los que se establecen sutiles correspondencias entre los personajes y su entorno, lo que permite hablar de «reflejo»—, nos parece insuficiente plantear de tal modo el papel de lo *no humano* en estos cuentos. Desde nuestra perspectiva, y es lo que trataremos de mostrar en las páginas que siguen, una de las mayores originalidades de la escritura de Lázaro Igoa reside en su capacidad para difuminar las fronteras entre diferentes categorías (lo biótico y lo abiótico), diferentes especies (animales, vegetales) y también dentro de estas (entre humanos y animales, por ejemplo). Esto se consigue sin que unos u otros pierdan su esencia, su identidad: no hay metaformosis como en el relato homónimo de Kafka, ni intercambio de roles y espacios como en «Axolotl», de Cortázar, ni en general cambios de estado como suele suceder en relatos fantásticos o de ciencia ficción. De manera diferente a la de estos maestros, estos cuentos abren las puertas a una percepción del mundo menos autocentrada (en sí mismo y en el ser humano). Se trata, sin duda, de un rasgo mayor de una literatura contemporánea que se construye en y desde la conciencia del Antropoceno.

Estudiaremos a continuación algunos de los mecanismos y estrategias escriturales mediante los cuales Lázaro Igoa aborda esas lábiles fronteras, exponiéndolas, desmontándolas, transgrediéndolas, anulándolas y sobrepasándolas. Y, a través de ese gesto, invitándonos a hacer otro tanto.

<sup>7</sup> Además de las fugas de su perro, la voz narrativa focalizada en el dueño recuerda que «había habido peleas, muchas peleas, en las que su perro invariablemente perdía y volvía a casa con agujeros de colmillos en el cuello, o con la cola desgarrada. Una vez volvió con la cola en dos trozos» (Lázaro Igoa, 2019, p. 88).

## Presencia de lo más-que-humano

Una observación rápida de los títulos da cuenta del interés por lo *no humano* en estos libros. *Peces mudos* remite a lo animal, pero introduce con el adjetivo una suerte de truismo, que deviene paradoja cuando se ha leído el relato que da nombre a la colección. En él, los peces acusan con su mutismo a unos niños, quienes terminan masacrándolos gratuitamente tras haber tenido con ellos una verdadera *relación*, entendiendo este término en la perspectiva de Edouard Glissant (1990).<sup>8</sup>

El segundo título, *Cráteres artificiales*, incluye también una paradoja: los cráteres son, en general, naturales, ya sea los volcánicos o los causados por un meteorito. En el relato homónimo, el cráter es obra humana: un hombre de modesta condición extrae arena alrededor de su propia morada para venderla en la construcción. Al hacer esto, pone en peligro a su familia por la fragilidad del suelo. La referencia a lo *artificial* del título, término que puede entenderse en dos sentidos: como algo «hecho o producido por el ser humano», pero también con un valor peyorativo, como algo «no natural, falso» (Real Academia Española, s. f.) —y aquí, más que falso, imprudente, peligroso—, parece anunciar una catástrofe, la que se produce al fin del relato, pero de manera ambigua. En efecto, el hundimiento de ese espacio arenoso alrededor de su casa al que asiste el protagonista puede ser tanto real como imaginario; en el *éxplotic*, la escritora se sirve para mantener esta incertidumbre de un recurso típico de lo fantástico:

Optimista, aceleró y la moto ganó (...) velocidad (...). Cuando dobló por la calle de tierra de su casa, se sentía lleno de energía (...). Tan intenso era el sentimiento en cada parte de su cuerpo (...) que le costó ver la multitud de niños frente al terreno, a sus tres hijas más grandes abrazadas (...), llorando a los gritos, los vecinos que corrían de un lado a otro con palas en las manos, el revuelo frenético (...), y de pronto, como una aparición, el bizco, triunfal, emergiendo de aquel cráter artificial con la bebé en brazos. *Entonces le pareció despertarse de repente* y sintió el llanto de aquella niña diminuta, su hija (...) (Lázaro Igoa, 2021, p. 156; énfasis nuestro).

Ese *despertar* puede ser el regresar a la realidad, el fin de la esperanza de salir de la pobreza, el desmoronamiento de su castillo en el aire (en francés, una quimera se dice *castillo de arena*). Pero puede ser también un verdadero despertar, que situaría todo lo anterior en el mundo de los sueños (o más bien, de las pesadillas), y aparece como una invitación a la toma de conciencia del lector. En última instancia, estos «cráteres artificiales» funcionan como una metáfora de la actividad humana extractivista y de sus resultados catastróficos para el medioambiente y para el ser humano.



Fig. 1. Rosario Lázaro Igoa

8 El concepto de «relación» concibe la existencia de una manera completamente renovadora, dejando de lado la identidad-raíz para pasar a la identidad-rizoma y, sobre todo, concibiendo la identidad como un *proceso*, en el que las interacciones se dan entre *sujetos*, entendiendo este último término en un sentido amplio, que desborda ampliamente el marco de los humanos. El sujeto interactuante puede ser un ser humano, pero también un animal, un vegetal, un lugar, un paisaje, una cultura, etcétera. La perspectiva de Glissant parece impregnar la obra de Lázaro Igoa.

Si pasamos de los títulos de las colecciones a los de los cuentos, observamos que seis de los veintitrés relatos estudiados incluyen animales, algunos de ellos corrientes (perros, peces, gatos), otros más inhabituales en la narrativa (piures, gallaretas, cascarudos). A ellos hay que agregar dos que remiten indirectamente a animales («Un muerto más» y «Lo esencial es completamente visible a los ojos»). Dos remiten a espacios naturales («Mar blanco» y «Pantano, continuación»), cuatro a espacios artificiales («Los diques», «Chamizo», «Condiciones para la vida» y el citado «Cráteres artificiales») y uno a un fenómeno astronómico («Halley»). En resumen, alrededor de las dos terceras partes de los relatos remiten a lo no humano y, sobre todo, como lo veremos, a las interacciones o *relaciones* entre unos y otros.

Sin estar en los títulos, hay además una multitud de animales presentes en los relatos. He aquí un inventario no exhaustivo para que se perciba su importancia en las 250 páginas de estos dos libros: aves (cuervos, buitres, palomas, gaviotas, teros, canarios, pavas de monte, avestruces),<sup>9</sup> insectos (moscas, termitas), peces, caracoles, mejillones, ranas, ratones, vacas, toros, corderos, cerdos, caballos, tatús, carpinchos, mulitas. El mundo vegetal también tiene una presencia destacada, aunque menor: camalotes, algas, árboles, hojas, ramas, hongos, pastizales. La presencia de una fauna y de una flora autóctonas merece ser destacada, en la medida en que recupera elementos que fueron preponderantes en épocas pasadas (corrientes literarias como el nativismo y la literatura rural o regionalista), pero cuya presencia disminuyó netamente tras el giro urbano de la literatura uruguaya. El uso de estos elementos naturales difiere, además, del de épocas anteriores, cuando, mediante la puesta en valor del patrimonio natural del país, se buscaba afirmar o consolidar una identidad nacional,<sup>10</sup> rescatar elementos de una identidad amenazada por la «modernidad» (como sucede en *Hombres y oficios* [Capagorry, 1973]), dar cuenta de ciertas circunstancias propias a la condición rural.<sup>11</sup> En los cuentos de Lázaro Igoa estos elementos «autóctonos» se insertan de manera natural, combinándose con otros que no lo son verdaderamente, constituyendo un factor más en la trama de relaciones entre los diferentes actantes.

La presencia de lo más-que-humano se manifiesta también en los inusuales acercamientos entre seres vivos e inanimados. Esto se efectúa a veces mediante comparaciones, como en el relato «Las gallaretas» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 73-80). Antes de dar cuenta de la llegada masiva de estas aves a las costas de un balneario,<sup>12</sup> la voz narrativa (que se hace intérprete de la población local) evoca un hecho similar, pero que concierne televisores. Estos electrodomésticos habrían sido echados al mar por un buque de contrabandistas amenazado por una inspección aduanera. Tras describir el episodio de los televisores y las reacciones generadas en la población (los más intrépidos se internaban en el mar para recuperarlos), se pasa a relatar la llegada de las gallaretas, que «llegaron en invierno y por el mar, *despistadas como un televisor que flota hasta la orilla del océano*» y «en masa, como los televisores» (Lázaro Igoa, 2019, p. 74; énfasis nuestro). Para Fabián Muniz, este fragmento «[destaca] el paralelismo, el plano horizontal de existencia, entre la llegada de las gallaretas y los televisores» (2019, s/p). Esta «horizontalidad ontológica» que para Muniz constituye un rasgo constitutivo de *Peces mudos* corresponde a lo que hemos llamado *confusión* o *transgresión de fronteras* entre lo biótico y lo abiótico.

## Agentividad de lo no humano y lo abiótico

La organización de estas dos colecciones de cuentos parece haber sido pensada para destacar, de entrada, la importancia de lo no humano. En «Dos perros», primer relato de *Peces mudos* (PM, pp. 9-26), ya desde el íncipit la agentividad pertenece a los factores naturales. Mientras el personaje humano aparece en estas primeras líneas como un ser pasivo, como un testigo o alguien que espera, otros elementos lo hacen de manera diferente. Diversos agentes climáticos o meteorológicos tienen una agentividad patente: la «nube negra [que] se fue acercando desde el horizonte y demoró en llegar, enorme y amenazadora» y que luego «empezó (...) a *descargar baldazos*» (Lázaro Igoa, 2019, p. 9; énfasis nuestro); el viento que «paró de a poco» o la luz del día que «inundaba el paisaje» (p. 11), y hasta la sensación térmica («calor endemoniado» [p. 9]). Otros elementos

9 Aunque se lo llame así, se trata seguramente de un ñandú, presente en el campo uruguayo (Lázaro Igoa, 2021, p. 104).

10 Fernán Silva Valdés afirma, por ejemplo, que «al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro: con una raíz». Para él, el nativismo es «el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional» (1927, p. 4).

11 Como los conflictos de orden socioeconómico en el campo en la literatura de J. J. Morosoli o, años después, con un acento más marcadamente político, en *La rebelión de los cañeros*, de Mauricio Rosencof.

12 El origen de este relato remite a hechos acaecidos en varias oportunidades en La Paloma, Rocha, y zonas costeras aledañas, por ejemplo, en 2013 y 2019 (Pugliese, 2019).

no humanos se cargan de agentividad: «[la] gotera [que] marca el ritmo del tiempo» y [el] agua [que] *entra* por un costado del techo de Dolmenit [chapa ondulada], *se escurre* por la pared blanca de cal» y «[va] *avanzando* por la casa» (p. 9; énfasis nuestro).

En «Un muerto más», el relato que abre *Cráteres artificiales*, también el íncipit responde a esta voluntad de *des-humanizar* (descentrar) el relato. La protagonista humana es, otra vez, mero testigo u observadora, mientras que un animal ocupa y hasta desborda el espacio de estas primeras líneas: «Era tal la magnitud de aquel cuerpo que no parecía un ser vivo. Una contradicción entre las categorías más elementales» (Lázaro Igoa, 2021, p. 7). La última frase explicita esta dimensión paradójica, sorprendente, de este ser cuya agonía será el centro del relato. La dimensión monstruosa de este ser de una innominada especie es doble: como monstruo marino y también en el sentido del término latino *monstrum* (signo que irrumpe y altera el orden natural, anuncio), dado que va a generar una toma de conciencia en la protagonista.

Esta centralidad de lo no humano se encuentra no solo en los primeros relatos de cada colección, sino que vuelve a aparecer en muchos otros. En «Los diques» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 27-34), los seres humanos vuelven a caracterizarse por su inmovilidad: el protagonista vive en una cabaña levantada sobre palafitos en medio de un pantano, de la que parece nunca salir. La agentividad en este relato la tiene el agua a través de tres modalidades principales: en primer lugar el pantano, que funciona como limo elemental y humus vital, generador de vida de todo lo que nace, crece y muere en ese ecosistema; en segundo lugar, las interminables lluvias que amenazan con romper el frágil equilibrio ecosistémico y, en tercer lugar, los diques, elementos de contención de las aguas del pantano y de control de la naturaleza, fabricados por los humanos, pero que corren el riesgo de romperse debido a las fuertes lluvias y amenazan arrasar con el pantano: «Si sigue [lloviendo] así, los diques van a romperse y el pantano va a terminar en el mar, con los peces, con todo» (Lázaro Igoa, 2019, p. 32). La temida y esperada catástrofe se produce en el éxplot, pero al igual que en «Catástrofes artificiales», queda una ambigüedad respecto a la realidad de esta marejada destructora:

*Embarcado en el sueño, veo agua alrededor, agua y más agua, plantas y animales en el medio del caudal formidable de líquido que sigue subiendo. De repente, todo se detiene. Es como si el agua parara de caer, como si el mundo que conozco se congelara (...). Es un rugido que se desgarrá a medida que crece, que va cambiando todo a su paso. La cabaña tiembla. El Bicho ladra. Busco la escopeta, sin encontrarla. Despierto sobresaltado. El ruido es invencible, está en todos lados ya Lázaro Igoa, 2019, p. 34; énfasis nuestro).*

La incertidumbre del personaje (que se proyecta en el lector) sobre la (ir)realidad de los hechos viene subrayada por recursos clásicos del relato fantástico: las referencias al sueño, el uso del presente del indicativo como actualizador, la predominancia de lo sensorial (ver, oír) y también el hecho de que el perro parece también percibir ese desastre.<sup>13</sup> En todo caso, real o imaginada, siempre temida, la catástrofe, producida por la fuerza de la lluvia y la debilidad de los diques, es la verdadera protagonista de este relato. La dimensión metafórica de la catástrofe es fácilmente perceptible otra vez.

En «Galah» (Lázaro Igoa, 2021, pp. 65-80), el medioambiente aparece bajo dos modalidades principales: una forma domesticada, al servicio del Urbanoceno, caracterizada desde el íncipit por el calificativo «cierta artificialidad» (p. 65), que permite oponer este medio a *lo natural*, entendido en el sentido de *lo no antropizado*. En ese espacio urbano, cada elemento está en su justo lugar y con las características esperadas: el estuario es «transparente», la llanura está «habitada», los árboles «podados con esmero», la ciudad tiene «[parques] y más parques» (p. 65).<sup>14</sup> Frente a (y contra) este sometimiento de lo creado por el humano demiurgo, hay otra naturaleza cargada de vitalidad, espontánea, tan irrefrenable como la lluvia en «Los diques». Son, por ejemplo, los «yuyos» que «tenaces, (...) nacían con cada lluvia y se reproducían a sus anchas» (p. 65). Recordemos que «yuyo» es un uruguayismo que corresponde, en el español peninsular, a «malas hierbas». Parece bastante claro el porqué de la preferencia de la autora por «yuyo»: en efecto, el sintagma «mala hierba», que el diccionario define como «[planta] herbácea que crece espontáneamente *dificultando el buen desarrollo de los cultivos*» (RAE, s. f.; énfasis nuestro) integra una perspectiva ideológica, claramente valorativa y antropocentrada (su *maldad* consiste en oponer resistencia a la acción positiva del ser humano-la agricultura). Esta perspectiva está totalmente ausente en el término «yuyo», proveniente del quechua, que puede tener un sentido valorativo,

13 Apuntemos que en «Pantano, continuación», publicado en *Cráteres artificiales* (2021), aparece una posible continuación de este relato que sugiere otro final sin catástrofe medioambiental.

14 Este cuento se desarrolla probablemente en Sidney, Australia. Aunque no hay topónimos, la presencia de algunas especies de aves australianas (egotelo, galah) y algunas descripciones lo dejan suponer.

como lo recuerda uno de sus sentidos: «Hierba aromática o con propiedades medicinales» (*Nuevo Diccionario de Americanismos*, s. f.). Esta visión de una *verdadera* naturaleza, incontrolable, desbordante, superior al ser humano, contraria o indiferente a la dominación del hombre, tiene una extensa tradición en el imaginario occidental, en general, y americano, en particular. La dominación/domesticación de la naturaleza está en la base del proyecto colonial (que algunos críticos califican mediante el término «Plantacionoceno»),<sup>15</sup> prolongándose en las políticas de las nuevas naciones americanas (la Conquista del Oeste en los Estados Unidos, la Conquista del Desierto en Argentina, etcétera), pasando por la teorización sarmientina (civilización vs. barbarie) y llegando hasta épocas más recientes. En esta perspectiva, la referencia a estos *yuyos invasivos* recuerda el inicio del capítulo IV de *Los pasos perdidos* (1985), de Alejo Carpentier. En dicha novela, el narrador-protagonista, que llega desde un país del norte a una metrópoli latinoamericana (con rasgos de Caracas, pero innominada, al igual que la ciudad de «Galah»), apunta, no sin humor mientras su avión va sobrevolando la urbe, que

durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y resquebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, dejando la custodia de su residencia a servidumbres indolentes, las raíces aprovechaban el descuido de canciones y siestas para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier» (Carpentier, 1985, pp. 105-106; énfasis nuestro).

Esta fuerza telúrica se manifiesta como una insidiosa revancha de la naturaleza ante la *hubris* de los humanos. Otro episodio de la novela de Carpentier va en el mismo sentido: la crecida anual del río borra las incisiones en un tronco de árbol, señal que marca la entrada oculta a la ciudad secreta construida por «el Adelantado» en medio de la selva. El río se opone así a la voluntad *civilizadora* del ser humano y a la expansión de lo urbano en el centro mismo de la selva.

En «Galah», este conflicto entre dos naturalezas (o más bien, entre la naturaleza y su remedo humano) se relaciona con la situación de la protagonista que, tras su reciente maternidad, ve modificada su vida radicalmente, debiendo adaptarse a ritmos biológicos (amamantar) y a modificaciones corporales involuntarias («Un cuerpo, el suyo, aunque no lo reconociera, se movía pesado por la casa. Pasos de elefante. Tetas de vaca» [2021, p. 66]). La hiperbolización de la cita anterior, que produce cierta comicidad, da cuenta de la *animalidad recuperada* (a su pesar) por la protagonista, de la imposición de su *ser cuerpo* en las circunstancias que le ha tocado vivir.

En este espacio urbano controlado por el hombre, además de los «yuyos», hay otras entidades que escapan a ese control, son las aves que surcan el cielo urbano: «Solo los pájaros rompían tanta formación geométrica. Cuervos, loros, blancos y rosados, palomas y otros tantos» (p. 65).

Las aves son factores de entropía, tanto a nivel macro (la ciudad) como micro (ciertas palomas «daban vuelta la tierra de los canteros con el pico» y luego «[cagaban] semillas oscuras sobre las baldosas» [p. 65] de la vereda de la casa de la protagonista, favoreciendo así el nacimiento de esas *malas hierbas*). Su lugar en este relato es importante, fundamental incluso. Para empezar, como la protagonista ha tenido que cambiar su modo de vida debido a la maternidad (permanece anclada en su casa, siempre junto a y a disposición de su bebé), su actividad más accesible es la observación. Tiene como libro de cabecera una «enciclopedia de los pájaros» (p. 72) y pasa su tiempo observándolos a través de las ventanas. Su vida cotidiana está ritmada por las aves: «Se [levanta] con el graznido de un cuervo» (p. 66) y al acostarse siempre escucha «el silbido metálico de aquel pájaro nocturno, el mismo de siempre. Egotelo. Una mezcla de búho con paloma» (p. 74). En las reuniones para madres a las que asiste, animadas por una «facilitadora», se distrae mirando «una bandada de loros rosados» (las cacatúas galah del título, corrientes en Australia) que vienen a romper la monotonía general de lo que percibe por la ventana (pp. 75-76).

Finalmente, una galah va a tomar un protagonismo en el relato. Aparece primero picoteando delante del ventanal, mientras la protagonista cuida a su bebé dormida, actividad que le ocupa las veinticuatro horas del día.<sup>16</sup> El ave parece invitarla insidiosamente a que la siga, dejando sola a la criatura. El fragmento narrativo final, que mantiene la focalización en la madre, da cuenta de las circunstancias y consecuencias de este *llamado*:

15 Término forjado por Donna Haraway y Anna Tsing (Mitman, 2019). Malcom Ferdinand lo define como «la imposición mundial de una política de plantación. Más que intercambios comerciales, el Plantacionoceno designa la era en la cual la política de las plantaciones (...) ordena las formas de vivir en colectividad y de habitar la Tierra» (2019, p. 74; traducción nuestra, subrayado del autor).

16 Este papel de la madre, *esclavizada* prácticamente por su vástago (a diferencia del padre, lo que subraya los roles de género), aparece en algunos diálogos con su pareja: «—No la dejes sola nunca —pedía el padre de la bebé en los pocos momentos que compartían. (...) Ni cuando vayas al baño la dejes, ¿me prometés?» (Lázaro Igoa, 2021, p. 69).

primero el ave lanza un «graznido breve»; luego hace una especie de exhibición ante sus ojos («Estaba *haciendo una demostración* de acrobacia»); después «se puso de pie» (esta expresión, bastante insólita tratándose de un pájaro, subraya su *resolución*, su agentividad) y se dirige hacia la protagonista («vino hacia el ventanal») con «un vuelo corto y *calculado*» (p. 78; énfasis nuestro). Golpea luego con su pico contra el vidrio, «como queriéndole decir algo» (p. 78). Interpretando esto como un llamado, la joven la sigue fuera de la casa, olvidando a la bebé que había ocupado todas sus horas desde su nacimiento, dejándola sin cuidado y sin darse cuenta, además, de que la puerta de calle se tranca detrás de sí al salir. El ave se aleja, siempre atenta a la joven. Cuando esta se acerca más para observar mejor su plumaje, la galah emprende el vuelo y es atropellada y destrozada por un coche. El accidente recuerda a la joven que ha dejado a su bebé sola, y tras el retorno a las carreras, el relato se cierra con la ambigüedad propia de ciertos relatos fantásticos (y de varios finales ya evocados), ya que es posible que todo haya sido un sueño y que la joven se haya quedado dormida junto a su bebé. En todo caso, el ave ha sido un catalizador, su accionar es indiscutible y, del punto de vista narrativo (muy cercano al de la joven), premeditado.

En «Piures», esta agentividad de lo no humano va más lejos, en la medida en que son los mariscos del título los que juegan un papel fundamental en el relato. Decimos «va más lejos» porque, a diferencia de lo que sucede con las aves (existe una larga historia de relacionamiento con los seres humanos que incluye el amaestramiento, la domesticación, la frecuentación de diversas especies como canarios, gorriones, palomas, etcétera), se suele situar a estos invertebrados en un bajísimo nivel dentro de la escala animal, considerándolos como seres primitivos, de escasa complejidad, destinados sobre todo a ser alimento para otras especies superiores. Agréguese que, por su apariencia mineral, se los conoce como *rocas vivas*, lo que los sitúa en el imaginario en las fronteras entre lo biótico y lo abiótico.

Los piures son presentados inicialmente como objeto de búsqueda por parte de dos buzos, víctimas del interés de los humanos por su carne: «La mujer camina entre las rocas y va recogiendo mariscos que viven agarrados a la piedra. Cuando los arranca, *los cuerpos se encogen*. (...) *Parecen un racimo de órganos, desconcertados y ansiosos* (...)» (Lázaro Igoa, 2019, p. 36; énfasis nuestro). La presencia de un modalizador de punto de vista («parecen») da cuenta de la tendencia a proyectar sentimientos y emociones humanas en otros seres vivos. Los piures son en este inicio mero alimento, la mujer los «fulmina con un chorro de limón» antes de «[tragarlos] con una rápida avidéz» (p. 36), transformando esta actividad corriente en una acción violenta («fulminar» = matar de manera rápida) que incluye algo monstruoso (la *avidéz* con que la mujer va a «tragarlos»).



Fig. 2. Portada de libro de Lázaro Igoa

Sin embargo, los piures van a volverse sujetos y actantes, no como individuos aislados, sino como colectivo. Paradójicamente, lo hacen «[camuflándose] con las rocas» (p. 38), es decir, haciéndose pasar por seres no vivos, por *sustancia mineral*. Se muestra a uno de los buzos en las profundidades, obligándolo a bajar más y más y a ponerse en peligro. Debajo del agua, el buzo percibe una inmensa colonia de mariscos (la voz narrativa, focalizándose en su punto de vista, especula que «[podrían] ser una enorme familia» [p. 38; énfasis nuestro]), y termina siendo víctima de esa *avidez* antes evocada («Hace un cálculo de lo que va a sacar con la venta de esos mariscos» [p. 38]). Es probable (aunque el final es abierto) que este buzo que no termina de regresar a la superficie fallezca por falta de oxígeno. Como si los piures hubieran ejecutado una venganza.

Otro relato con moluscos es «Condiciones para la vida» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 49-52), que se inicia en la madrugada con una animación de lo inanimado: «Era de noche, plena madrugada, la hora en que *las cosas duermen*» (p. 49; énfasis nuestro). «Las piedras se chocaban entre sí» y aparecen «como mejillones» (p. 49), proponiendo un acercamiento inverso al que acabamos de exponer en «Piures», pero que produce el mismo efecto: una difuminación de las fronteras entre lo biótico y lo abiótico. Esto es subrayado por la voz narrativa, que evoca «la línea tenue que separa a un mejillón de la piedra a la que está adherido» (p. 49).<sup>17</sup> Se trata tanto de la línea en sentido geométrico (es decir, zona de contacto entre el mejillón y la roca, frontera física) como en sentido abstracto: en otras palabras, se cuestiona esa separación radical entre lo que vive y lo que no, subrayando las cualidades abióticas de ciertos seres vivos y apuntando lo que, en lo inorgánico, remite a la vida (en este mismo relato, véase la expresión «un hueso de la arena» o la referencia a una piedra que «temblaba levemente» [p. 49]).

En «Lengua de cascarudo» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 103-114), la presencia animal es la de estos «Insectos. Coleópteros» (p. 103) que, año tras año, invaden durante unos pocos días otoñales el cielo del balneario. Este acontecimiento funciona en el relato como una medición del tiempo, a la manera de las pelusas que se desprenden en los álamos (anunciando en ese caso la llegada de la primavera) en *Amarcord* (1973), de Federico Fellini. Aquí la dimensión temporal no se asocia a la colectividad, sino a la narradora-protagonista que, retrospectivamente, relaciona este momento con su debut sexual. El relato establece constantes paralelas entre la narradora y esos «[miles] de seres negros» que vuelan por el aire, atraídos por la iluminación nocturna, y que se describen «copulando sin fin en una fiesta chirriante que terminaba invariablemente con los cuerpos negros cubriendo el piso, una gruesa alfombra de seres bañados de sexo» (p. 103). La cantidad de insectos es relacionada también con su estado: «Un año [esos cascarudos] fueron demasiados»; se trata del mismo año en el que la joven cumplía dieciocho años y «tenía [...] el cuerpo hinchado, a punto de explotar» (p. 103). En este relato, la agentividad de estos insectos funciona sobre todo como metáfora (o «reflejo», en palabras de la autora) de las vivencias de la protagonista. La elección de insectos que sufren una metamorfosis, dejando su estado de larva para acceder al de *imago*, permite establecer puentes con la adolescencia y con el tema central de este cuento de carácter iniciático.

La agentividad de lo no-humano, rasgo constitutivo de estos relatos como hemos visto, viene subrayada por la falta de vitalidad (en muchos casos) de los personajes humanos. Así, el narrador-protagonista de «Los diques» recuerda desde el incipit que «la vida en un pantano es puro barro e inmovilidad» (p. 27). El nombre de este personaje, Serafín, es significativo, pues incluye lo que Henri-Paul Jacques llama un *intrasignificante* (palabras que, en un texto, se ocultan dentro de otras): «será-fin» (1988, p. 171). En otras palabras, y como todo ser vivo, Serafín lleva la carga de su finitud, integra su no-ser prospectivo y esencial.<sup>18</sup>

## Perspectivas más que humanas

«It is essential now, as the prospect of planetary catastrophe comes ever closer, that those nonhuman voices be restored to our stories».  
(Ghosh, 2021, p. 257).

En «Lo esencial es completamente visible a los ojos» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 87-91), el incipit genera una serie de incertidumbres en el lector, que solo progresivamente descubre que «el muslo» y «la carne» del «cuerpo»

17 En «Piures», el buzo que se sumerge «solamente al tacto [puede darse cuenta] de lo que está vivo [los piures] y lo que no [la roca]» (Lázaro Igoa, 2019, p. 38).

18 El nombre puede también asociarse a los «serafines», espíritus angélicos que en la Biblia se suelen relacionar con el fuego y con el castigo por el fuego. Y, por último, para todo lector uruguayo este nombre (inusual) está asociado al del escritor Serafín J. García, uno de los máximos representantes del criollismo y del nativismo.

que está en un «consultorio» pertenecen a un perro y no a un ser humano (p. 87). Gracias a esta indeterminación, se favorecen en el lector formas de identificación y empatía. La voz narrativa se encarga de proyectar al protagonista (y con él, al lector) en las sensaciones experimentadas por el animal tras el pinchazo con que se lo anestesia: «El cuerpo (...) sintió la intromisión de la aguja» (p. 87). Aunque la focalización es variable a lo largo del relato y se presenta, sobre todo, el punto de vista del amo, el hecho de que este intente saber lo que siente su perro en esos momentos nos acerca a esta interioridad animal. Así, el perro va experimentando los efectos de la anestesia, va perdiendo conciencia, sus ojos «[resbalan]» sobre lo que ve mientras su amo lo mira «[tratando] de adivinar en qué pensaría su perro, a punto de perder los testículos» (p. 88). Esta última frase es significativa de esas confusiones, pues es improbable que el perro sepa que lo van a castrar, por lo tanto, lo que pueda estar pensando no puede relacionarse con ese hecho, que sí afecta y concierne a su amo. Más que una perspectiva animal, tenemos aquí una puesta en evidencia de los intentos de un ser humano por acceder a esta, lo que puede funcionar como puesta en abismo de las dificultades de todo creador deseoso de descentrar su ángulo.

La mirada animal aparece en «Chamizo» (Lázaro Igoa, 2019, pp. 93-101), cuyo título sitúa el relato en una pequeña localidad rural del departamento de Florida. La diégesis concierne principalmente a dos seres humanos: un septuagenario que vive en un modesto rancho en la periferia del pueblo y una prostituta que lo visita regularmente. La historia, contada por un narrador heterodiegético y equiscente (pues da cuenta casi exclusivamente del punto de vista de la mujer), se resume a estas visitas y, sobre todo, a la última, cuando tras tener sexo, el viejo fallece bruscamente, probablemente víctima de un paro cardíaco. Ahora bien, hay un tercer personaje en esta historia, a saber, el perro del viejo, tanto o más viejo que el hombre: «Ese perro siempre estuvo ahí, si eran diez o veinte años, quién sabe, parecía un perro eterno (...)» y bastante extraño: «A la mujer le parecía más un carpincho que un perro» (p. 97). La extrañeza proviene sobre todo del hecho de que el viejo tiene comportamientos y actitudes animales: se expresa casi exclusivamente con «gruñidos» (p. 98) y con gestos («le hizo una seña con la mano», «le agarró la mano y la puso sobre su entrepierna» [p. 96]), tiene «ojos brillantes de zorro viejo» (p. 96). A la inversa, el perro tiene comportamientos y actitudes que parecen humanas: permanece junto a ellos cuando tienen relaciones sexuales y parece observarlos, e incluso participa a su manera: «[parecía] como que disfrutaba mirándolos» (p. 97); «[Los] ojos del perro la miraban libidinosos casi, le pareció» (p. 98), «El perro (...) los miraba como siempre, ladeando la cabeza y clavando los ojos en las tetas de la mujer» (p. 100).

En la última visita, este acercamiento a la mirada del perro se acentúa en el momento preciso en que el hombre va a fallecer, unos segundos después de eyacular: «La mujer vio la muerte a través de los ojos del perro, vio el momento justo en que el animal dejó de observar esos dos cuerpos entreverados y congeló la mirada en su amo con terror» (p. 99).

Este desplazamiento de la mirada transforma esta escena, que podría haber tenido tintes tragicómicos (el viejo, muerto, con su pene en erección que el perro viene a olisquear), en algo diferente, le da una forma de dignidad a ese viejo zaparrastroso. Aunque esta mirada viene mediada por la de la mujer, esta comunicación no verbal (entre el animal y su amo, pero también entre el perro y la prostituta) le da un tinte diferente al relato, y a la sordidez y miseria de los personajes y situaciones. Esta «perra» (calificativo peyorativo asociado a las prostitutas), con su *perra vida* (al igual que la del viejo), vida de miseria destacada por las bocas desdentadas, los cuerpos sucios y degradados, las paupérrimas condiciones de vida, se ve reflejada de otra manera en la mirada de ese perro que es muy diferente de la que otros personajes (humanos) proyectan sobre la prostituta (el relato se cierra en un autobús con un viejo libidinoso que la mira y que, con su boca también desdentada, «empieza a hacer contorsiones que buscan ser sensuales» [p. 101]).

En «Un muerto más» (Lázaro Igoa, 2021, pp. 7-13), el ser vivo que está en el centro del relato aparece desde el incipit, sin que el lector sepa en un primer momento cuál es su verdadera naturaleza. Presentado simplemente como un «cuerpogrisáceo» e «imponente», agonizante («en los espasmos de la muerte», «Ni del todo vivo, tampoco muerto»), él mismo se ha «depositado» frente a la casa de la protagonista, que da directamente al mar, «para morir» (p. 7). Aunque nunca se diga concretamente de qué animal se trata, los elementos de descripción y el contexto en un balneario hacen pensar en un gran lobo o elefante marino, cuyas apariciones son frecuentes en la costa atlántica uruguaya.<sup>19</sup> La protagonista vive en una casa sola con «su *cría*» (p. 8; énfasis nuestro): nótese el término genérico con que se remite al bebé, insertándolo así en la categoría animal y favoreciendo, de este modo, la comunicación entre especies diferentes. La joven se siente molesta al principio por esa

19 En un correo electrónico del 20 de febrero de 2026, la autora nos señala que no había pensado en un animal preciso y que la imagen inicial podría ser la de una ballena.

presencia, que «[le bloquea] la salida de la casa hacia el mar» (p. 8); sin embargo, poco a poco, ese rechazo deja paso a una forma de fascinación, en particular a través del intercambio de miradas particularmente intenso, porque al animal le queda solo un ojo, el otro ha desaparecido, picoteado tal vez por las aves. A través de ese ojo se establece un contacto entre la joven y el animal, la joven siente que este le está diciendo algo: «Parecía reconocerla, asumió la primera vez que eso [el parpadeo] ocurrió» (p. 9). Junto a una especie de curiosidad morbosa: «Obsesionada de repente, quería ver aquel parpadeo pausado, fatigoso, y atraparlo en el momento de la muerte» (p. 9). Surge una forma de empatía, de compasión: limitada primero a la mirada (quiere captar ese momento para asistir al fin de un sufrimiento), la impulsa luego a un acercamiento mayor («Tenía arena en el ojo. Intrépida, la mujer se acercó a limpiárselo»), pero un parpadeo del animal la hace «[recluir] asustada» (p. 12). Finalmente, el cuerpo desaparece tan misteriosamente como había aparecido, dejando en la joven sentimientos contradictorios («alivio y horror» [p. 13]). En ese breve lapso de tiempo, una comunicación se ha establecido entre esos dos seres que todo separa *a priori*. Aunque solo tenemos la perspectiva de la joven (la voz narrativa es heterodiegética y equiscente), el lector siente que ha habido una interacción: el animal llega hasta la casa de la joven para dejarse morir, tiene un intercambio (visual) con ella, y termina yéndose mientras está ausente. Este encadenamiento de acciones establece formas de causalidad y da cuenta de la existencia de *relación* (en el sentido de Glissant). Se deja entender que ese encuentro le ha dado al animal la fuerza de retornar al medio marino para morir, mientras que para la joven ha habido un aprendizaje, un encuentro —inevitablemente incompleto— con la muerte, con la finitud de nuestras existencias. A través de esos intercambios de mirada y de ese gesto de cuidado (quitarle la arena del ojo), asistimos a una interacción sensorial y afectiva intensa.

Los juegos de miradas (entre humanos) están muy presentes en las reflexiones del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel. Como apunta Olga Sabido Ramos, el interés de Simmel «no está puesto en la percepción individual, sino en la mutua percepción. El estudio sociológico de los sentidos corporales no se limita a lo que las personas sienten, sino a cómo ese sentir da lugar a formas de relación» (2017, p. 380) En el caso específico del sentido de la vista, a Simmel le interesa

el «enlace y acción recíproca de los individuos que se miran mutuamente» (...). Para el autor, *el intercambio de miradas es el paradigma de la reciprocidad*, pues existe un condicionamiento recíproco, independientemente del motivo por el cual las personas se miran, sea por flirteo, complicidad o escrutinio. El carácter relacional de la percepción visual se expresa en el hecho de que «no podemos percibir con los ojos sin ser percibidos al mismo tiempo» (...). Así pues, el intercambio de miradas se caracteriza por su reciprocidad y bidireccionalidad (Sabido Ramos, 2017, p. 384).

Estas reflexiones se amplían en este cuento a los intercambios con seres no humanos; aunque no accedemos en este relato a la *interioridad* del animal, esto no es óbice para que lo comprendamos, evitando, sin embargo, el riesgo habitual del antropomorfismo, que finalmente traiciona al Otro, pues lo transforma en mera proyección de los sentimientos y emociones del ser humano.

«Lo esencial es completamente visible...» es una puesta en práctica de estas reflexiones de Simmel, y resulta significativo que lo que para la joven representa al principio algo desagradable («el horror» y la «fascinación mórbida» [p. 7]) de estar asistiendo a una agonía, se transforma, gracias precisamente al intercambio de miradas, en una verdadera relación, sin que medien palabras. Relación fugaz pero profunda, mínima pero determinante, que nos recuerda que la autoconciencia de la mortalidad (o de la finitud) no es (no tiene por qué ser) prerrogativa exclusiva de los humanos.

En «Se hacen solos» (Lázaro Igoa, 2021, pp. 29-52), los personajes son humanos, y la diégesis se centra en una de las periódicas y espaciadas visitas de un hijo a su madre, en este caso con la intención de anunciarle que su mujer ha quedado finalmente embarazada (anuncio que no hará finalmente). Se trata de la historia de una incompreensión entre ambos, pero lo interesante es el lugar que vuelven a ocupar los animales. Además de un gato que se mueve por el departamento, se apunta la presencia de unos buitres, visibles a través de un ventanal que da a la playa y a las montañas (el relato se sitúa en un país innominado, que podría ser México o Brasil). Los buitres constituyen primero un elemento del paisaje (dan vueltas en redondo y aterrizan en la playa vecina), pero hacia el final uno de ellos viene a «[posarse] sobre el pretil de la terraza» (p. 51), seguido por otros dos. Son enormes («un cuerpo que *podría ser de un ser humano*, de tan voluminoso» [p. 52; énfasis nuestro], y la septuagenaria se proyecta en ellos (por su aspecto viejo, por su fealdad). Parecen estar al acecho, esperando que les tiren algún resto de comida o que esos humanos se transformen en alimento. Como en «Un muerto más», se establece un asomo de comunicación entre las distintas especies presentes: la sombra

del buitre acercándose asusta al gato, que huye dando un maullido. Por su parte, la madre se pregunta qué verán esos buitres: no solo los restos de comida, sino a ambos, y sobre todo a ella, vieja, futura carroña. Como en «La lengua de los cascarudos», los animales funcionan de manera metafórica, como un acompañamiento o *comentario* de la acción. En cierto modo, materializan esa incompreensión que planea sobre ese encuentro madre-hijo, su silencio termina imponiendo silencio al hijo que se limita a indicar en su libreta de apuntes las escuetas observaciones que cierran el relato: «Le tiemblan las manos. Se volvió a operar [una cirugía estética]. No le conté que esperamos para diciembre. Que se joda» (p. 52).

## Conclusión

Los relatos de Lázaro Igoa se sitúan mayoritariamente en un mundo conocido por el lector en el que aparecen, sin embargo, ligeros desequilibrios o formas que se pueden asociar al *unheimlich* freudiano. Esto establece filiaciones con los grandes maestros del fantástico y del neo-fantástico rioplatense; ya apuntamos en este artículo la presencia de algunos recursos —sobre todo en los finales— ligados a esta modalidad. Las conexiones con escritores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández o Julio Cortázar son numerosas, y un texto como «Axolotl», de este último, puede aparecer como posible hipertexto de varios cuentos («Peces mudos», «Un muerto más», «Galah», entre otros). Ahora bien, la obra de Cortázar «está marcada por esa sospecha (se diría certeza) de una realidad segunda que el surrealismo había convertido en el norte de sus búsquedas» (Alazraki, 1985, p. 21). Esto es perceptible en «Axolotl», donde hay dos realidades, la del narrador-observador que visita el Jardín des Plantes parisino y la de los axolotls que están en el acuario. En los relatos de Lázaro Igoa, en cambio, no se trata de buscar, sugerir o mostrar una realidad *otra*, paralela, segunda o subyacente, sino simplemente de mirar con *otros ojos* nuestra realidad. Mientras en «Axolotl» el protagonista humano que día tras día observa obsesivamente a —y es observado por— los axolotls pasa «del otro lado del vidrio» e intercambia su lugar con uno de ellos, en «Galah», aunque la protagonista también pase del otro lado del vidrio, del «ventanal», (2021, p. 78), no hay permutación. La joven va hacia el pájaro, lo sigue, lo acompaña, busca establecer un diálogo con él, pero no *ser* él ni ocupar su lugar. Algo similar sucede en «Un muerto más», donde, por decirlo rápidamente, el viejo se animaliza y el perro se humaniza, pero sin que haya una inversión de roles ni una doble metamorfosis. Lo que se produce, de manera menos espectacular, pero no menos removedora, es un descentramiento, un desprendimiento, un renunciamiento por parte de los personajes humanos que ya no pueden considerar a todo lo que los rodea a partir de una escala hecha por y para el ser humano.

En estos relatos no se trata de proyectar sus propios fantasmas en el Otro, sino que hay un verdadero (re)conocimiento, una Relación. Por supuesto, en esta nueva concepción del mundo, no todo es paradisiaco, pues la actitud del hombre hacia lo no humano puede ser generosa, pero también brutal y despiadada. El relato «Las gallaretas» es representativo de este abanico posible de comportamientos: cuando se produce la llegada masiva de estas aves al balneario, «algunos [habitantes] las rescataban (...) y les hacían respiración boca a pico (...), otros les preparaban mamaderas de leche tibia y trataban de acunarlas»;<sup>20</sup> en el otro extremo, «hubo quien se acordó de la conocida torcedura de pescuezo» (Lázaro Igoa, 2019, p. 75), y son varios los que ven en esta presencia multitudinaria de aves la posibilidad de encontrar alimento. Todas estas actitudes dan cuenta de un *desconcierto* producido por este fenómeno inhabitual, que pone a los humanos frente a una situación que genera interrogantes e impide actitudes preestablecidas. La comunicación entre las distintas especies no es algo simple y sus consecuencias pueden ser graves (la muerte de la galah en el relato homónimo o la probable muerte del buzo en «Piures»). Nuestras interacciones con lo más que humano también son complejas, y aunque no siempre nos sintamos responsables individualmente, lo somos en tanto especie que se beneficia (de manera sin duda desigual) de nuestra explotación del planeta y de una visión antropocentrada. Los relatos de Lázaro Igoa nos ayudan a cuestionar ese lugar que los humanos nos hemos atribuido y cuyas dramáticas consecuencias son hoy más que visibles. Tomar conciencia de las limitaciones y peligros de nuestra cosmovisión es un primer paso, necesario y urgente.

20 La voz narrativa destaca aquí la tendencia a antropomorfizar al no humano, haciéndolo con un humor presente en la torpe e improbable reanimación «boca a pico», o en la ridícula actitud pseudomaterna de amamantarlas (como si fueran mamíferos) y acunarlas (como si fueran bebés).

## Referencias bibliográficas

- Abram, D. (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. Nueva York: Pantheon Books.
- Aínsa, F. (2010). Palabras nómadas, *Caravelle* [en línea], (95), 195-211. <https://doi.org/10.4000/caravelle.7447>
- Alazraki, J. (1985). Los últimos cuentos de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, 51(130-131), 21-46. <http://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.3990>
- Bernd, Z., y Dei-Cas Giraldo, N. (eds.). (2014). *Glossaire des mobilités culturelles*. Berlín: Peter Lang.
- Capagorry, J. (1973). *Hombres y oficios* (portada e ilustraciones de Horacio Añón). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Caplán, R. (2023). Humanimalidad: lectura ecocrítica de *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti. *Crisol. Hors serie. Selvas, forêts et jardins dans les mondes hispaniques*. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/es/article/view/534/615>
- Caplán, R., Monnet-Descombey-Hernández, S. y Remón-Raillard, M. (Dir.). (2020). Escrituras nómadas en el mundo hispánico contemporáneo. *ILCEA*, (41) <https://doi.org/10.4000/ilcea.10761>
- Calvo Torras, M. de los A. (2004). ¿Nuevas zoonosis del siglo XXI? *Anales de la Real Academia de Ciencias Veterinarias*, 12(12), 323-340.
- Carpentier, A. (1985). *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra.
- Pugliese, A. (2019). Centenares de gallaretas aparecieron en la costa de La Paloma en las últimas horas. *La Paloma Hoy*. <https://lapalomahoy.uy/nota/3847/centenares-de-gallaretas-aparecieron-en-la-costa-de-la-paloma-en-las-ultimas-horas>
- Clough, P., y Halley, J. (2007). *The affective turn theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Ferreira, G. (2021). Rosario Lázaro Igoa ante el dolor, la oscuridad y la muerte. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/cultural/rosario-lazaro-igoa-ante-el-dolor-la-oscuridad-y-la-muerte>
- Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. París: Seuil.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la Relation. Poétique III*. París: Gallimard.
- Ghosh, A. (2021). *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurelle*. París: PUF.
- Jacques, H-P. (1988). *Du rêve au texte. Pour une narratologie et une politique psychanalytiques*. Montreal: Guérin littérature.
- Lázaro Igoa, R. (2019). *Peces mudos*. Montevideo: Criatura editora
- Lázaro Igoa, R. (2021). *Cráteres artificiales*. Montevideo: Criatura editora.
- Madani, K. (2026). *Global Water Bankruptcy: Living Beyond Our Hydrological Means in the Post-Crisis Era*. Richmond Hill: United Nations University Institute for Water, Environment and Health. <http://doi.org/10.53328/INR26KAM001>.
- Martelli, F., y Sissa, G. (Eds.). (2023). *Ovid's Metamorphoses and the Environmental Imagination*. Londres: Bloomsbury.
- Mitman, G. (2019). Reflections on the Plantationocene: A conversation with Donna Haraway & Anna Tsing. *Edge Effects*. <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> (consulté le 27/02/2026).
- Muniz, F. (2019). La Horizontalidad ontológica. Ensayo sobre 'Peces mudos' de Rosario Lázaro Igoa. Montevideo: *Relaciones*, s/p.
- Sabido Ramos, O. (2017). Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción. *Revista Mexicana de Sociología*, 79(2), 373-400. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032017000200373](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032017000200373).
- Sharrock, A. (2024). Sustainable Ovid? Humans, Hunting, and the Environment in Ovid's *Metamorphoses*. *Dictynna* [en línea], (21). <https://doi.org/10.4000/12vk6>
- Silva Valdés, F. (1927). Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*. *La Cruz del Sur*, (18), 4. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3531>.