



Hacia una textualización de la catástrofe silenciosa: Percepción, cuidado e imaginación en *El monte de las furias*, de Fernanda Trías*

Manuela Crivelli

Universidad de Oxford

crivelli.manuela@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3235-1756>

Recibido: 03/05/2026

Aceptado: 01/06/2026

Resumen:

¿Es posible narrar una catástrofe cuyo desarrollo y consecuencias se han vuelto imperceptibles? En el marco de la crisis climática, del daño ambiental y del extractivismo, la catástrofe ya no se presenta como evento visible, sino que se despliega en tiempos y escalas que eluden una comprensión inmediata. Este trabajo se centra en la novela *El monte de las furias* (2025), de Fernanda Trías, en la que el espectáculo del desastre resulta significativamente ausente. A partir de los conceptos de «violencia lenta» (Nixon, 2011) y de «catástrofe sin evento» (Horn, 2018) propongo que la novela construye una «catástrofe silenciosa», que se inscribe tanto en los cuadernos de la protagonista como en el paisaje que la circunda. Por un lado, las prácticas de cuidado que emergen en un territorio deteriorado pueden leerse como reverberaciones de la violencia, que simultáneamente exponen su alcance y resisten a sus lógicas. Por otro, las representaciones más explícitas del daño ambiental aparecen en los capítulos asociados con la montaña, cuya narración Trías confía a una voz más-que-humana. Más allá de las resistencias que esta elección ha suscitado, propongo que la imaginación permite visibilizar aquello que permanece oculto en los silencios de los relatos convencionales. En suma, la novela muestra cómo la catástrofe puede evocarse incluso desde su silencio, y que la escritura y la imaginación también pueden convertirse en formas de compromiso y cuidado.

Palabras clave: catástrofe; violencia lenta; cuidados; Fernanda Trías; *El monte de las furias*.

Towards a Textualisation of Silent Catastrophe: Perception, Care, and Imagination in *The Hill of Wrath* by Fernanda Trías

Abstract:

Is it possible to narrate a catastrophe whose development and consequences have become imperceptible? In the context of climate crisis, environmental harm, and extractivism, catastrophe no longer appears as a visible event, but instead unfolds across times and scales that elude immediate comprehension. This paper focuses on *El monte de las furias* (2025) by

* Este artículo surge de una serie de observaciones preliminares desarrolladas en el marco de mi investigación doctoral. Agradezco a mi supervisora, la profesora Olivia Vázquez-Medina, por su atenta lectura y los valiosos comentarios que realizó sobre una versión inicial de este trabajo. Asimismo, agradezco a Bianca Barilla, quien, en una tarde de verano, me contó la historia de las mujeres que limpiaban tomates en Puchuncaví.

Fernanda Trías, a novel in which the spectacle of disaster is notably absent. Drawing on the concepts of «slow violence» (Nixon, 2011) and «catastrophe without event» (Horn, 2018) I argue that the novel constructs a «silent catastrophe» inscribed both in the protagonist's notebooks and in the landscape that surrounds her. On the one hand, care practices emerging in a damaged territory can be read as reverberations of violence, which simultaneously expose its reach and resist its logic. On the other hand, most accounts of environmental harm appear in the sections associated with the mountain, which are narrated by a more-than-human voice. Beyond the resistance this choice has generated, I propose that imagination allows the author to make visible what remains hidden in the silences of conventional discourses. Overall, the novel shows how catastrophe can be evoked even from its silences, and how writing and imagination may become forms of ethical commitment and care.

Keywords: catastrophe; slow violence; care; Fernanda Trías; *The Hill of Wrath*.

Rumo a uma textualização da catástrofe silenciosa: Percepção, cuidado e imaginação em *El monte de las furias*, de Fernanda Trías

Resumo:

É possível narrar uma catástrofe cujo desenvolvimento e cujas consequências se tornaram imperceptíveis? No contexto da crise climática, dos danos ambientais e do extrativismo, a catástrofe já não se apresenta como um evento visível, mas se desdobra em temporalidades e escalas que escapam à compreensão imediata. Este artigo centra-se em *El monte de las furias* (2025), de Fernanda Trías, um romance no qual o espetáculo do desastre está notavelmente ausente. Com base nos conceitos de «violência lenta» (Nixon, 2011) e «catástrofe sem evento» (Horn, 2018), argumento que o romance constrói uma «catástrofe silenciosa» inscrita tanto nos cadernos da protagonista quanto na paisagem que a rodeia. Por um lado, as práticas de cuidado que emergem em um território danificado podem ser lidas como reverberações da violência, expondo simultaneamente o seu alcance e resistindo às suas lógicas. Por outro lado, a maioria dos relatos de dano ambiental aparece nas seções associadas à montanha, cuja narração Trías confia a uma voz mais-que-humana. Para além das resistências que essa escolha tem gerado, proponho que a imaginação lhe permite tornar visível aquilo que permanece oculto nos silêncios dos discursos convencionais. De modo geral, o romance mostra como a catástrofe pode ser evocada mesmo a partir de seus silêncios, e como a escrita e a imaginação podem se tornar formas de compromisso ético e de cuidado.

Palavras-chave: catástrofe; violência lenta; cuidado; Fernanda Trías; *El monte de las furias*.

La investigación es en realidad una forma de imaginación y cuidado.

Cristina RIVERA GARZA

En las páginas introductorias de *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011), Rob Nixon formula una serie de preguntas que atraviesan diversos acercamientos contemporáneos a la representación del daño ambiental:

How can we convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world? (Nixon, 2011, p. 3).¹

En pocas líneas, Nixon diagnostica con notable lucidez uno de los desafíos fundamentales de nuestro presente, caracterizado no solo por una profunda precariedad ambiental y existencial, sino también por

¹ «¿Cómo podemos traducir en imágenes y relatos los desastres que avanzan lentamente y se gestan a lo largo del tiempo; desastres anónimos y sin protagonistas; desastres que se producen de forma gradual y que suscitan un interés apenas perceptible en las tecnologías de nuestro mundo visual, tan ávidas de sensacionalismo?» (Nixon, 2011, p. 3; traducción personal).

una crisis imaginativa y discursiva aún más radical. Parte de nuestra incapacidad para afrontar fenómenos como la emergencia climática, la contaminación creciente y la degradación ambiental se vincula con una transformación sustantiva de las gramáticas de la violencia, que se manifiestan cada vez más como un fenómeno invisible, insidioso y desprovisto de la espectacularidad a la que cierto imaginario moderno nos había acostumbrado.

Esta pregunta resulta especialmente productiva para leer *El monte de las furias* (2025), de la autora uruguaya Fernanda Trías, una novela que, aunque no tematiza la catástrofe de manera explícita, permite interrogar las formas de textualización del daño ambiental. El relato narra la vida de «la montañera», una mujer que vive aislada en una montaña y cuya tarea consiste en custodiar el umbral que separa el reino humano de lo que ella denomina «la inmensidad» (Trías, 2025, p. 31). Una parte significativa del relato es narrada por la protagonista, quien registra la aparente monotonía de su vida solitaria en una serie de cuadernos. Esta dimensión introspectiva se ve interrumpida periódicamente por lo que Lorena Amaro describe como «una de las apuestas más arriesgadas de Trías, quien decide desplazar el foco desde la subjetividad de la montañera hacia un exterior que devuelve su imagen» (Amaro, 2025, p. 78). En capítulos alternos, la voz de la mujer cede paso a una instancia narrativa externa: una presencia observadora, en sintonía con los ritmos y texturas de lo no humano, que introduce en la novela una perspectiva que, a la vez, perturba y reorienta el discurso de la protagonista.

En este artículo, propongo que *El monte de las furias* articula una poética de la catástrofe silenciosa. En diálogo con la noción de «violencia lenta» de Rob Nixon (2011) y con la idea de «catástrofe sin evento» de Eva Horn (2018), leo la novela de Trías como una respuesta situada a los interrogantes planteados por Nixon. Se trata de un texto que desplaza la atención desde el evento espectacular hacia las huellas apenas perceptibles del daño ambiental, donde la catástrofe se configura como presencia latente que acecha en los intersticios de la representación y que exige del lector una reorientación de sus modos de percepción.

La lectura que aquí elaboro se inscribe en una perspectiva atenta a las especificidades del sur global y articula una sensibilidad ecológica marcada por distintas geografías latinoamericanas. Aunque *El monte de las furias* se encuentra anclado en territorio colombiano, donde la autora reside hace años, el texto conserva resonancias que remiten a una trayectoria literaria estrechamente vinculada con el imaginario ambiental y afectivo del Uruguay.²

En este marco, sostengo que la novela propone dos vías complementarias para hacer inteligible la catástrofe: por un lado, las prácticas de cuidado, que emergen como formas de inscripción material y afectiva de la violencia, así como de resistencia frente a ella; por otro, la imaginación, entendida no como evasión, sino como una práctica epistemológica comprometida, capaz de explorar y visibilizar aquello que escapa a la percepción humana. Retomando el epígrafe de Cristina Rivera Garza —«[l]a investigación es en realidad una forma de imaginación y cuidado» (2022, p. 14)—, argumento que la novela de Trías no solo representa la violencia lenta, sino que ensaya, a través de sus propias estrategias formales, modos de leer, narrar y habitar la catástrofe en el presente: modos que constituyen, simultáneamente, una forma de conocimiento situada y un compromiso ético frente a aquello que permanece silenciado.

1. Hacia una poética de la catástrofe silenciosa

En su monografía, Rob Nixon invita a pensar aquellas formas de violencia que, debido a su distribución espacial y su dispersión temporal, no son reconocidas como tales (Nixon, 2011, p. 2). El término «violencia lenta» designa, precisamente, esos procesos graduales, acumulativos y diferidos que carecen de la espectacularidad asociada al desastre como acontecimiento. En el caso del daño ambiental, esta dificultad resulta evidente. Si bien cataclismos como terremotos, inundaciones o sequías pueden considerarse manifestaciones más visibles del desastre, estos tienden a eclipsar formas de vulnerabilidad más difusas, prolongadas y difícilmente aprehensibles. Se trata, en efecto, de un complejo entrelazamiento de fenómenos y agentes que se despliega en temporalidades y escalas a menudo incommensurables o de difícil figuración.

2 En este sentido, *Mugre rosa* (2020) funciona como antecedente decisivo. En esta novela, Trías ya explora las formas de narrar los modos difusos de la catástrofe ambiental en un territorio marcado por la contaminación, la toxicidad, el encierro y la vulnerabilidad de los cuerpos frente a un entorno degradado.

El planteamiento de Nixon no se limita, sin embargo, a señalar una dificultad representativa. La violencia lenta designa también una forma de desigualdad geopolítica: ciertos cuerpos, comunidades y territorios — en particular aquellos situados en espacios periféricos, empobrecidos o históricamente expuestos a dinámicas extractivas— se ven obligados a soportar daños que permanecen escasamente visibles para los centros de poder económico, mediático y político. Lo que Nixon pone en cuestión, por tanto, no es únicamente la dificultad de narrar procesos lentos, sino las condiciones materiales, históricas y geopolíticas que determinan qué daños se vuelven reconocibles como crisis y cuáles permanecen relegados a los márgenes de lo visible.

Desde esta perspectiva, la monografía de Nixon constituye una respuesta tentativa a estas problemáticas, en la medida en que elabora lo que podría denominarse una poética de la visibilización. Al intervenir en las estrategias representativas de la literatura, el cine y el arte en sentido amplio, Nixon pone de relieve que esta dimensión poética resulta indisociable de una práctica política. Mostrar determinados fenómenos constituye una condición de posibilidad para su reconocimiento y legitimación como problemas públicos y, en consecuencia, para la articulación de respuestas institucionales. De este modo, la visibilización se configura como una forma doble de justicia, epistemológica y ambiental, al subrayar la necesidad de incorporar a los discursos contemporáneos saberes y experiencias históricamente marginalizados.

En este punto, la contribución de Eva Horn, planteada en *The Future as Catastrophe* (2018), permite precisar otra dimensión del problema. Si Nixon piensa la violencia lenta desde la desigualdad geopolítica, el imperialismo, la pobreza y la injusticia ecológica, Horn se centra más en los imaginarios modernos del futuro, la anticipación y las formas culturales de la catástrofe. Su aporte resulta, por tanto, complementario: mientras Nixon ofrece un marco político material para comprender la distribución desigual del daño ambiental, Horn permite interrogar la estructura temporal y narrativa de una catástrofe que no llega bajo la forma de un acontecimiento plenamente identificable.



Fig. 1. Montes en la ciudad de Bogotá

En su análisis de los imaginarios catastróficos contemporáneos, Horn dedica suma atención a una de las preocupaciones definitorias de nuestro tiempo: el cambio climático. Aunque este constituye solo una de las configuraciones posibles de la violencia lenta, su análisis ofrece una perspectiva particularmente productiva para pensar las condiciones de narración de la catástrofe. Horn sostiene que crisis como la climática ejemplifican un nuevo tipo de fenómeno al que denomina «catastrophe without event», o «catástrofe sin evento». Esta no se produce como un acontecimiento puntual, sino, como también anticipa Nixon, como un proceso lento, incremental e imperceptible, con consecuencias múltiples, contradictorias e impredecibles (Horn, 2018, p. 56). Al carecer de agentes claramente identificables y de límites temporales o espaciales definidos, se presenta menos como un incidente aislado que como una condición persistente de inestabilidad; es decir, como

la posibilidad siempre latente de un desequilibrio producido por la acumulación de acciones aparentemente insignificantes (Horn, 2018, p. 8).

Estas consideraciones resultan particularmente fértiles para la lectura de *El monte de las furias*. A primera vista, la novela parece no retratar catástrofe alguna, en especial si se la aborda desde expectativas narrativas asociadas al acontecimiento espectacular o al desastre explosivo. No hay en ella grandes colapsos ni irrupciones naturales decisivas, salvo la breve mención de un terremoto que la narradora relativiza al compararlo con un suspiro de la montaña (Trías, 2025, p. 39). En apariencia, no ocurre nada —o, al menos, eso es lo que el lector podría concluir si tomara las palabras de la narradora al pie de la letra—. Como observa la protagonista: «Me dio tristeza que en la montaña no pasaran tantas cosas como para tener algo de qué hablar, me refiero a algo distinto todos los días» (Trías, 2025, pp. 43-44).

En efecto, los días de la montañera se organizan al compás de sus visitas a la casa del Celador y a una lucha constante, aunque casi siempre infructuosa, contra la propagación descontrolada de la humedad y las malezas. La repetición, en este sentido, no es solo una estructura temporal, sino un principio que desactiva la posibilidad misma del acontecimiento: para que algo pueda calificarse como tal, debe interrumpir el ciclo e introducir una diferencia. La narradora misma enmarca sus cuadernos como crónicas de la monotonía, un repositorio de pensamientos dispersos y acciones menores que se resisten a elevarse a la categoría de sucesos significativos: «¿De qué voy a escribir yo si no es sobre mis tareas: cocinar, barrer, limpiar, mantener la casa libre de la montaña?» (Trías, 2025, p. 41).

Sin embargo, esta aparente ausencia de acontecimientos coexiste con una insistente sensación de inestabilidad, como si el orden cotidiano estuviera sostenido sobre una amenaza siempre inminente. Esta tensión se incrementa en los intercambios con las dos mujeres Testigos de Jehová que visitan regularmente a la montañera. En una de estas escenas, una de ellas observa el entorno «como calculando si las paredes de esta casa podrían aguantar la llegada del fin del mundo», mientras la otra pregunta: «¿Y qué si te agarra el Armagedón en este lugar?» (Trías, 2025, p. 56). La imaginería apocalíptica introduce aquí una doble dimensión del desastre: por un lado, una lectura religiosa del fin de los tiempos, que sugiere que la protagonista no está a salvo, sino condenada como pecadora debido a su desconexión de Dios y a su modo de vida considerado incivilizado; por otro, como indica la mención de la frágil estructura de las paredes, una insinuación de la vulnerabilidad material de la montañera frente a un posible desastre natural.

Esta atmósfera de incertidumbre caracteriza también la relación de la narradora con la montaña, que emerge, en diferentes momentos, como forma de íntima pertenencia, fuente de amenaza o espacio de convivencia tensa y silenciosa (Trías, 2025, p. 144). Tal oscilación se condensa de manera significativa en su descripción del trabajo como montañera:

Más allá de mi jardín empieza el alambre, un cerco eléctrico con un portón del que cuelga un cartel de «Peligro». El rayo corta el triángulo amarillo en vertical. ALTA TENSIÓN, PELIGRO DE MUERTE. Esa inmensidad que comienza al otro lado, toda esa montaña protegida por un cerco rabioso de electricidad es lo que yo cuido. Mi labor. ¿Yo cuido la montaña o cuido el alambre? Nunca me dijeron. A veces pienso que cuido esa inmensidad. Pero ¿de qué la cuido? ¿De qué la protejo? Otras veces pienso que cuido el alambre, que estoy a cargo de la electricidad y de que nadie muera electrocutado. Pero la verdad es que nunca he visto un alma pasar por acá (Trías, 2025, p. 31).

El fragmento no solo introduce una atmósfera de amenaza (señalada por la repetición de la palabra «peligro» y la inscripción de la alta tensión en mayúsculas), sino que también traslada progresivamente la pregunta hacia la función del límite. Aunque el texto presenta a la protagonista como guardiana y la propia montaña aparece «protegida» por un cerco eléctrico, esta barrera se percibe por momentos menos como una protección que como un mecanismo de contención: una forma de frenar el avance inexorable de la montaña:

Quiero decir, no dejar que la montaña baje demasiado y se coma el jardín, incluida la casa entera. La humedad, los hongos, las malas hierbas. El musgo (...). Todo eso va tomando el lugar sin que una se dé cuenta, hasta que ¡zas!, el monte lo cubre todo» (Trías, 2025, p. 41).

Los movimientos de la montaña se describen como un desplazamiento gradual, a menudo imperceptible, cuyas consecuencias no son menos transformadoras por carecer de un único momento decisivo.

El monte aquí mencionado, y que también da título a la novela, se configura como zona de contacto entre la mujer y la montaña —esta última no entendida únicamente como formación geológica o paisaje natural,

sino como una entidad compleja, viva y dotada de agencia—. La propia montañera intenta esclarecer en sus cuadernos la diferencia entre montaña y monte cuando escribe:

¿Son la misma cosa? No. La montaña contiene al monte. Si la montaña fuera una cabeza, el monte sería el pelo largo y rizado que le cae por detrás (...) Al monte pueden arrasarlo y sin embargo la montaña seguiría estando. Los peligros viven en el monte, no en la montaña, que no se interesa por nada de eso (Trías, 2025, pp. 137-138).

A partir de esta distinción, el monte puede leerse como el espacio vivido y experimentado por la mujer: el lugar material del encuentro, donde mujer y montaña entran en contacto y se afectan mutuamente. No se trata, por tanto, de un mero espacio intermedio, sino de una zona compartida que pertenece sí a la montaña, pero que, al mismo tiempo, se transforma a partir de la presencia humana. Su aparición en el título permite subrayar esta condición coproducida: el monte emerge como un espacio a la vez humano y no humano, y anticipa uno de los ejes centrales de la novela, cuya narración no busca cancelar la presencia humana ni consagrar una perspectiva sobre la otra; más bien, explora el entrelazamiento, la fricción, y la co-constitución de lo humano y lo no humano.³

En este contexto, el alambre funciona también de manera simbólica, al marcar el umbral entre la vulnerabilidad humana y la magnitud de lo no humano. En el cuaderno de la narradora, este espacio liminal aparece como un lugar de lucha —«Mucha suerte con esa batalla» (Trías, 2025, p. 44), comenta el Celador—, lo que pone de relieve la fragilidad de la humanidad frente a un otro vibrante, pero incomprensible. Esta condición de precariedad, aunque la protagonista no sea plenamente consciente de ello, no es unilateral: el territorio aparentemente «otro» que se extiende más allá del cerco, con sus habitantes vivos y no vivos, se encuentra, a su vez, amenazado. Ya sea por su incapacidad para contraatacar o por su indiferencia ante las preocupaciones humanas, el mundo no humano también enfrenta las consecuencias perjudiciales de la acción humana. A medida que se desarrolla la historia, esta frontera se vuelve cada vez más frágil y porosa, hasta que la narradora finalmente cruza el cerco y se disuelve en la naturaleza.

Cabe destacar que el desastre anunciado no se realiza. Incluso la aparición perturbadora de cadáveres en el jardín de la montañera es absorbida por su rutina sin generar una transformación narrativa decisiva. Como ha señalado Amaro (2025), aquello que en algún otro contexto podría desencadenar una trama policíaca o *noir* (por ejemplo, una investigación destinada a descubrir al asesino o buscar justicia) se disuelve aquí en la repetición cotidiana, convirtiéndose para la mujer en un ritual que profundiza su conexión con la montaña. La catástrofe, al menos en los cuadernos de la protagonista, aparece como una expectativa frustrada, siempre proyectada hacia un futuro que nunca termina de actualizarse.

Sin embargo, como advierte Horn, la ausencia de evento no implica una quietud real, sino que puede entenderse más bien como una cuestión de perspectiva. Una catástrofe puede no presentar incidentes explícitos, pero esto no significa que no ocurra nada (Horn, 2018, p. 81). La articulación entre Nixon y Horn permite replantear la pregunta por la catástrofe desde el registro del evento hacia el de las condiciones de perceptibilidad. En otras palabras, el problema no consiste únicamente en determinar cuándo o dónde ocurre el desastre, sino en comprender cómo ciertos procesos llegan (o no llegan) a ser reconocidos como catastróficos (Davies, 2022, p. 414). Desde esta perspectiva, la catástrofe aparece como una presión temporal y material que se acumula, se sedimenta y transforma de manera casi imperceptible las relaciones entre cueros, territorios y formas de vida.

En este sentido, aunque «catastrophe without event» encuentra en «catástrofe sin evento» su traducción más precisa, la expresión podría admitir aquí una desviación productiva: «catástrofe sin incidentes». Esta traducción deliberadamente infiel permite subrayar no solo la ausencia de un evento reconocible, sino también el modo en que la catástrofe se presenta bajo la apariencia de una continuidad tranquila, casi ordinaria, sin sobresaltos visibles. Como intentaré demostrar en las siguientes secciones, el trabajo poético presente en *El monte de las furias* se desarrolla, entonces, como una aproximación al daño ambiental entendido

3 Estas reflexiones resultan fundamentales también para pensar en el resto del título y, en particular, la referencia a «las furias». En una entrevista, la autora señaló su interés por explorar en la novela el tema de la ira, especialmente en tanto emoción femenina con frecuencia reprimida, deslegitimada o vedada (Ortiz, 2025). La rabia, evocada por la montañera como un veneno que corre por sus venas, emerge en la novela como una respuesta encarnada frente a la injusticia, la violencia y el maltrato, aunque dicha respuesta permanezca invisibilizada o sea sistemáticamente ignorada. Este paisaje afectivo constituye, asimismo, un punto de encuentro entre la mujer y la montaña: ambas pueden leerse como figuras furiosas atravesadas por una rabia latente, pero cuya expresión no llega a ser escuchada.

como una forma de desastre que no se anuncia como ruptura, sino como persistencia silenciosa: una alteración del mundo que ocurre precisamente allí donde, desde ciertos regímenes de percepción, parecería no estar ocurriendo nada.

2. La vida en Pueblo Pobre: extractivismo, toxicidad y enfermedad

La contaminación industrial y otras formas de violencia lenta constituyen la realidad cotidiana en Pueblo Pobre, el pequeño conjunto de casas situado entre la cabaña de la narradora y Ciudad Roja. En esta geografía imaginaria, Trías escenifica lo que podría identificarse, siguiendo a Steve Lerner (2017), como una «zona de sacrificio»: un territorio que, en nombre de una agenda económica más amplia, es abandonado al peso de la toxicidad y el daño ambiental. Al describir el río que atraviesa el pueblo, la narradora observa:

Por acá no era como en el pueblo, donde el río se llenaba de basura. (...) La corriente arrastraba la basura hacia la ciudad y allá la recibían como un recordatorio de que, más arriba, también había otras gentes como ellos. (...) En el camino hacia abajo, la quebrada se iba volviendo un hilo y luego un caño al que se le sumaban los desechos de las fábricas, por eso el agua brillaba como un arcoíris, se volvía espesa y ni los perros se acercaban a tomarla (Trías, 2025, p. 193).

En la novela, los habitantes de Pueblo Pobre aparecen a la vez como vidas «desperdiciadas» —en el sentido propuesto por Zygmunt Bauman (2004)— y como sujetos rodeados de desechos, cuyas existencias se entrelazan materialmente con la basura que se acumula en el río. Para los habitantes de la ciudad, sin embargo, estas personas permanecen casi invisibles: su precariedad y los peligros a los que están expuestas solo se vuelven perceptibles cuando papeles, botellas, latas y plásticos emergen como restos espectrales en las aguas. La imagen seductora de la fuga irisada, colorida pero tóxica, contrasta con la aversión instintiva de los perros, lo que subraya tanto la amenaza insidiosa de la contaminación química como la estética paradójica de la catástrofe: una belleza inquietante que, al atraer la mirada del espectador, corre también el riesgo de amortiguar la urgencia de la crisis ecológica que anuncia.

Resulta significativo que la narradora rara vez describa el daño ambiental como una experiencia vivida de manera directa. En cambio, recurre a las palabras de su abuela o a la voz difusa de un «ellos» impersonal:

Hace tanto que la tierra no alcanza a secarse (...) Antes de la llegada de las máquinas era distinto, dicen, una podía saber exactamente cuándo terminaría la seca y cuándo empezaría la temporada de lluvias. Pero con las máquinas hasta la lluvia cambió (Trías, 2025, p. 51).

A través de esta estrategia narrativa, la montañera construye una narración polifónica del desastre, en la que memoria colectiva, rumor y saber situado se combinan para articular una sensación persistente de inseguridad. Lo que ocurre en el territorio sigue siendo difícil de ver, demostrar o incluso creer. La degradación ambiental y la configuración antropogénica del planeta emergen menos como hechos inmediatamente verificables que como una experiencia compartida de incertidumbre, inscrita en la imprevisibilidad de fenómenos nuevos e incontrolables que vuelven precario e incluso obsoleto el conocimiento heredado.

A través de los recuerdos de la abuela, la narradora reconstruye la transformación de Pueblo Pobre en un paisaje vulnerable. La localidad se enfrenta inicialmente a la promesa seductora del desarrollo y la prosperidad, encarnada en la llegada de «las máquinas», término que condensa el imaginario del progreso técnico y de la modernidad. La narradora cuenta:

Primero vino la fiesta, y hasta mi madre se levantó de la cama y se duchó como Dios manda. ¿Será que aquella noche mi madre pensó que ella también trabajaría para la cantera? ¿O será que la alegró la llegada del plástico? (Trías, 2025, p. 157).

Este pasaje evoca el comienzo de *Cien años de soledad* (1976), de Gabriel García Márquez, donde el coronel Aureliano Buendía recuerda las visitas de los gitanos que, «con un gran alboroto de pitos y timbales, daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán» (García Márquez, 2007, p. 9). A través de este diálogo intertextual, Trías no solo remite al entusiasmo inicial ante la innovación técnica, sino también a las

violencias que se ocultan tras las promesas aparentemente benignas del progreso.⁴ El pueblo obtiene acceso a la electricidad, al plástico y a nuevas oportunidades laborales, sobre todo a través de la cantera y de las actividades vinculadas con ella, en las que la montañera participa indirectamente.

Esta promesa, sin embargo, nunca se cumple. La narradora comenta: «Pero al final el Pueblo Pobre se quedó con el mismo nombre, se había hecho costumbre» (Trías, 2025, p. 157). El nombre de la localidad, conservado por hábito, se convierte así en un indicador irónico de la realidad del capitalismo extractivo, que «reorganiza violentamente los territorios y perpetúa continuamente dramáticas desigualdades sociales y económicas» (Gómez-Barris, 2017, p. xviii). De hecho, los supuestos beneficios del «desarrollo» y de los mega-proyectos extractivos rara vez llegan a los sectores empobrecidos; por el contrario, son estos quienes quedan obligados a soportar sus costos, desechos y consecuencias. En esta asimetría se manifiesta aquello que Walter Mignolo ha descrito como el lado más oscuro de la modernidad: la imbricación constitutiva entre progreso, colonialidad y violencia, por la cual los beneficios del desarrollo se sostienen sobre la precarización necesaria de cuerpos y territorios convertidos en sacrificables (Mignolo y Walsh, 2018, p. 114).

La novela vuelve palpable esta precarización a través de la descripción de los habitantes del pueblo. Al evocar los relatos de su abuela, la narradora explica:

Yo no recordaba un mundo anterior a las máquinas. Mi abuela decía que las máquinas trajeron *enfermedades sin nombre*, que la gente en esa época moría como moscas. Les salía un tumor en la cabeza, otro en el ojo, otro en el pie y así sucesivamente (Trías, 2025, p. 150; énfasis personal).

Aquí, la voz de la abuela construye una genealogía de la vulnerabilidad que precede al nacimiento de la narradora, vinculando la llegada de las máquinas con la repentina proliferación de enfermedades hasta entonces ausentes o desconocidas.⁵ Resulta significativo, además, que esta temporalidad tóxica se extienda hasta el presente del relato, abarcando no solo los brotes dramáticos que afectaron a generaciones anteriores, sino también los efectos acumulativos de la exposición prolongada.

La novela invita así a relacionar el cáncer que padece la madre de la narradora con las consecuencias a largo plazo del «progreso» en Pueblo Pobre, situando su enfermedad en el contexto más amplio de la explotación extractiva de la región. En sus cuadernos, la protagonista recuerda el momento en que se entera por primera vez de la enfermedad:

Con esfuerzo, pregunté: ¿Cuál es tu mal?
Es una historia larga, dijo ella, pero después me explicó que su propio cuerpo la masticaba por dentro.
No me queda mucha vida, dijo (Trías, 2025, pp. 109-110; énfasis personal).

La respuesta de la madre remite, en primera instancia, al tiempo que requeriría relatar los detalles de su diagnóstico. Sin embargo, también alude a la temporalidad prolongada de la vida en un entorno tóxico, cuyos habitantes se ven obligados a convivir con formas de degradación lentas, omnipresentes e inaprensibles. En estos paisajes contaminados, la muerte se presenta como una experiencia a la vez repentina y gradual: si bien la esperanza de vida se ve drásticamente reducida, también es el resultado de la degradación prolongada y oculta que afecta tanto a los cuerpos humanos como a los no humanos (Davies, 2018, p. 1540). Aunque la relación causal no sea visible de forma inmediata, la madre de la narradora aparece como una víctima más —una vida prescindible sacrificada en nombre de un bien mayor—, lo que lleva al lector a interpretar este suceso aislado como un nudo dentro de una red tóxica más amplia.

4 Mediante esta alusión, Trías establece una conexión decisiva entre *El monte de las furias* y el territorio colombiano, que funciona simultáneamente como intertexto literario y como referente geográfico de la novela. Sin embargo, la intertextualidad adquiere aquí una significación más profunda: la repetición de ecos literarios refleja la historia de un continente aparentemente marcado por la reiteración de ciclos de despojos, desde las baratijas ofrecidas por los conquistadores a los pueblos indígenas a su llegada a América hasta las más nuevas de colonialismo.

5 Significativamente, la enfermedad en *El monte de las furias* traspasa también los límites de la propia novela. Esta trasgresión se hace visible en la repetición de ciertas expresiones que reaparecen de forma inquietante en la obra anterior de Trías, extendiendo así este motivo a otras geografías y épocas. Como observa el narrador en *Mugre rosa*: «Si solo los suicidas elegían morir así, contaminados, *expuestos a enfermedades sin nombre* que tampoco auguraban una muerte rápida» (Trías, 2020, p. 15; énfasis personal).

La inquietante imagen del cuerpo de la madre devorándose a sí mismo se convierte, además, en una metáfora del voraz apetito de las economías capitalistas extractivas, cuyos ciclos de producción y consumo desembocan en una lógica autodestructiva.

Aunque el Celador insiste en que la cantera sostiene al pueblo, la narradora matiza esta afirmación al revelar su impacto devastador sobre los entramados más-que-humanos arraigados en la montaña. «Ya no quedaba ningún árbol en la montaña» (Trías, 2025, p. 188), confiesa la mujer en un sueño febril, en sintonía con un silencio circundante que vibra con el sonido de los árboles cayendo, las cenizas elevándose y las máquinas que «han tragado demasiado» (Trías, 2025, p. 189). El hambre —insaciable y destructiva— reaparece como imagen central para comprender el impulso que une a humanos y máquinas en la empresa extractiva.⁶ En esta ecología envenenada, aves ciegas, cuerpos cancerosos y enfermedades respiratorias dan testimonio del daño insidioso de la cantera: un cáncer industrial que vacía la montaña desde dentro y convierte a los humanos, simultáneamente, en agentes y víctimas de su propia ruina.

3. Los ritmos del cuidado: percepción, práctica y resistencia

Al resistirse a las representaciones explícitas del desastre, *El monte de las furias* no solo revela la parcialidad de la percepción sensorial, sino que también invita al lector a replantear su relación habitual con el daño ambiental y con sus formas de representación. El texto aborda fenómenos como el cambio climático, la extracción minera, la deforestación y la contaminación, junto con la violencia insidiosa de la opresión de género. Sin embargo, lo hace de manera indirecta, incitando al lector a mirar más allá de la aparente quietud y a adoptar un modo de lectura más atento y situado, capaz de percibir otras agencias y escalas. Este desplazamiento se manifiesta en primer lugar a nivel temático, en la medida en que la novela invita a percibir los rastros de la catástrofe tal como emergen de forma indirecta en la monotonía de la vida cotidiana.

A la luz de las reflexiones de Nixon y Horn, la evocación de la catástrofe en *El monte de las furias* resuena con las formas de la violencia lenta: una erosión sutil y persistente que moldea la vida de quienes habitan territorios dañados. Sus rastros no solo aparecen en las representaciones más explícitas de la contaminación y el extractivismo, sino también en la manera en que estas formas heterogéneas de violencia impregnan la esfera doméstica y cotidiana de la protagonista —y, en un sentido más amplio, de las mujeres—. Desde esta perspectiva, la catástrofe deja de ser un acontecimiento inminente para configurarse como una condición sostenida, perceptible a través del compromiso corporal y continuo con sus efectos. Esta forma de habitar la toxicidad cotidiana dialoga con configuraciones latinoamericanas de daño ambiental, donde la exposición prolongada a entornos degradados redefine las prácticas de supervivencia y convivencia. Inspirada por la investigación etnográfica de Manuel Tironi sobre paisajes tóxicos como Puchuncaví, propongo pensar la repetición —y, en particular, la repetición de prácticas de cuidado— como una forma íntima de resistencia que, aun cuando resulta parcial o aparentemente ineficaz, posee la capacidad de «hacer visibles relaciones y asuntos a menudo invisibles o considerados sin importancia» (Tironi, 2018, p. 451).⁷

Siguiendo a Berenice Fisher y Joan Tronto, entiendo el cuidado como «a species activity that includes everything that we do to maintain, to continue, and to repair our “world” so that we can live in it as well as possible» (1990, p. 40).⁸ En *El monte de las furias*, el cuidado se manifiesta como una práctica continua, flexible y encarnada, asociada predominantemente a personajes femeninos encargados de atender las consecuencias del daño ambiental en los cuerpos de otros humanos y no humanos. Sostengo que este compromiso cultiva una sensibilidad hacia las marcas de la catástrofe, sentando las bases para intervenciones éticas en un mundo atravesado por la toxicidad. En este sentido, el cuidado se configura como una forma de atención y de respuesta ante perturbaciones a menudo imperceptibles, donde la implicación afectiva con el otro revela la centralidad de las relaciones como cimiento de la vida (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 22). Asimismo, el cuidado no puede pensarse en abstracto: implica siempre una relación material con el mundo, encarnada en los cuerpos de quienes lo ejercen y de quienes lo reciben.

6 Esta imagen también reinscribe *El monte de las furias* en la trayectoria literaria de Trías, donde el hambre funciona como metáfora de los modos autodestructivos de producción, consumo y deshecho característicos las sociedades neoliberales (véase Barrero Bernal, 2022, p. 17).

7 «render visible relations and matters often unseen or deemed unimportant» (traducción personal).

8 «Una actividad propia de nuestra especie que abarca todo lo que hacemos para mantener, perpetuar y reparar nuestro “mundo”, de modo que podamos vivir en él de la mejor manera posible» (Fisher y Tronto, 1990, p. 40; traducción personal).

Uno de los elementos que captan reiteradamente la atención de la narradora es la presencia constante del polvo. En ocasiones, este término designa únicamente la tierra que recubre los caminos de la montaña (Trías, 2025, p. 73) o que se deposita sobre la motocicleta del joven repartidor (p. 36). En otros pasajes, sin embargo, el polvo se convierte en un índice visible del daño tóxico. La nube aparentemente inocua que rodea la cantera, descrita como «un resplandor como una bruma blanca» (p. 127), se revela pronto como un síntoma de las condiciones de trabajo de los mineros:

Los hombres ya no se la pasaban tirados en el suelo, sino que subían y bajaban. Los veíamos subir, a pie o en las cajas atiborradas de las camionetas, y cuando bajaban, al caer el sol, llegaban empolvados de pies a cabeza como estatuas de cal, con los pelos tiesos de tan sucios. Y por la noche se escuchaban toses (Trías, 2025, p. 157).

Los ritmos del pueblo quedan marcados por el vaivén de los mineros y por los efectos acumulativos de su labor. Lo que aparece en un primer momento como una imagen casi lúdica —los cuerpos cubiertos de polvo blanco— revela rápidamente una dimensión más inquietante: la monotonía cotidiana se ve atravesada por signos persistentes del daño, como por ejemplo la tos nocturna, que el lector asociará con los residuos de la mina, la inhalación de partículas nocivas y la penetración del entorno tóxico en el cuerpo de sus habitantes.

La toxicidad se hace aún más evidente en la descripción de las cenizas químicas dispersadas por la fábrica de vidrio, que configuran un paisaje cubierto de hollín:

Mi abuela limpiaba las hojas de las plantas con un algodón embebido en leche y después se pasaba otro algodón por la cara, que salía igual de negro que el de las plantas. La fábrica de vidrio soltaba tizne y nos contaminaba la piel.

Incluso cuando estás durmiendo, decía mi abuela, ese tizne te está cayendo en la cara.

Y decía:

A las plantas también les cae, pero ellas no pueden quejarse (Trías, 2025, p. 164).

Las formas verbales durativas de este pasaje introducen una fuerte sensación de repetición. La contaminación crónica se entrelaza con las limpiezas persistentes (y en apariencia ineficaces) de la abuela. Ni las plantas ni su piel pueden liberarse del hollín, ya que la fábrica continúa produciendo y contaminando. Sin embargo, ella persevera. Esta insistencia introduce una temporalidad alternativa, no regida por la lógica extractiva, sino por los ritmos del cuidado.⁹ En un mundo irreversiblemente dañado, el cuidado no se orienta a la restauración, sino a la preservación momentánea de condiciones mínimas de habitabilidad.

Lo que podría parecer un gesto insignificante se convierte así en una forma de resistencia precisamente a través de su repetición. Al limpiar sus plantas, la abuela sostiene la posibilidad de un «de otro modo», negándose a aceptar plenamente las lógicas individualistas y extractivas que estructuran su entorno. Su práctica desborda, además, los límites de lo humano, extendiéndose hacia seres que no suelen ser considerados sujetos de cuidado ni «vidas llorables» (Butler, 2004, p. 24). En este contexto, el cuidado no es utilitario: no restaura el paisaje ni devuelve a las plantas un estado prístino o comestible, sino que afirma una relación ética basada en la interdependencia más allá de marcos antropocéntricos o instrumentales.

A través de la figura de la abuela, la novela traza un linaje de mujeres cuidadoras, aunque el cuidado nunca aparece como una práctica homogénea. En el caso de la montañera, este emerge no tanto de su papel como guardiana, sino en su relación con los cuerpos que aparecen en su jardín. De este modo, ella continúa, aunque de forma transformada, la labor iniciada por la abuela, reparando un mundo constantemente trastornado por un régimen extractivo y patriarcal.

⁹ Esta imagen evoca las experiencias vividas por muchas mujeres condenadas a soportar los daños tóxicos infligidos por las fábricas y las industrias químicas, como las que analiza Tironi. El autor relata, por ejemplo, cómo una de ellas comienza cada mañana limpiando el polvo de las hojas de sus aguacates, un gesto que subraya la relación recíproca de cuidado y resistencia entre los seres humanos y las plantas (Tironi, 2018, p. 447).



Fig. 2. Portada de la novela

La proximidad de los cuerpos al alambre y, por extensión, a la cantera, sugiere una posible relación con las violencias que tienen lugar en ese espacio. La afirmación del dueño de la mina —«Lo que se ve en la cantera debe permanecer en la cantera. Lo que se hace entre hombres debe permanecer entre hombres» (Trías, 2025, p. 236)— condensa una lógica de impunidad y complicidad masculina que atraviesa las actividades vinculadas con la explotación extractiva, descrita en ocasiones en términos sexualizados (p. 170). La violencia ejercida sobre la montaña se proyecta así sobre cuerpos feminizados y femeninos, en una relación reforzada por su proximidad tanto material como simbólica. Mientras atiende a la «Revivida», la montañera le susurra: «Cálmate, nena, no te dé vergüenza tu ojo hinchado, tu piel partida. A la montaña también le clavan los dientes» (p. 185). La novela articula así el vínculo entre la violencia ejercida sobre la naturaleza y la dirigida contra los cuerpos marginalizados, mostrando cómo ambas se sostienen y legitiman mutuamente.

Mientras que en el caso de la «niña» (p. 154) y la «Revivida» (p. 182) la narradora alude explícitamente a su género, el resto del relato pone de relieve una persistente ambigüedad. Con frecuencia, recurre a términos aparentemente neutros, como «el cuerpo», y a los pronombres «él/lo», que insinúan en el texto una presencia masculina. Sin embargo, en otros momentos introduce indicios que desestabilizan cualquier lectura definitiva, generando una sensación de disonancia. Esta indeterminación no se resuelve; por el contrario, el texto convierte la opacidad en un principio estructurante, sugiriendo que, en este contexto, la violencia desborda las categorías identitarias y produce cuerpos despojados de reconocimiento social. Más que afirmar la irrelevancia del género, la novela muestra cómo ciertos cuerpos, precisamente por su condición de vulnerabilidad, quedan expuestos a formas de violencia que los reducen a materia desechable. Frente a esta lógica de desecho, el cuidado reconfigura las jerarquías que organizan el valor de la vida, reinsertando los cuerpos en circuitos de relación. La montañera desarrolla así una práctica ritual de limpieza y preparación de los cadáveres:

Ahora, cada vez que aparece uno le limpio la cara con el trapo que até al mango de la carretilla. No me gusta mezclar el trapo de los cuerpos con los trapos de la casa. Sería como decir que los cuerpos son cosas. No me gusta que los cuerpos se confundan con basura (Trías, 2025, p. 135).

Como había hecho en otro tiempo su abuela, la montañera limpia los rostros de los cuerpos, los baña, los prepara para el entierro e incluso los lleva a su casa, un espacio íntimo de relación donde, aunque podrían parecer «fuera de lugar» (Douglas, 1966), adquieren una nueva significación. Al nombrar, fotografiar y enterrar

los cuerpos, la narradora resiste su reducción a desecho, restaurando su singularidad. Estos gestos aparentemente mínimos producen una transformación ética del espacio: el jardín se convierte en un lugar donde se disputan los criterios de valor que rigen la vida y la muerte, y donde el cuidado se afirma como una potente forma de resistencia.

Finalmente, esta práctica de cuidado se vincula con una transformación en la percepción. La narradora comienza a intuir la vitalidad que se oculta tras la aparente quietud de la materia: «Lo que por fuera se mantenía inmóvil, por dentro sería movimiento puro. Las células se estarían desintegrando, el corazón se estaría volviendo piedra» (Trías, 2025, p. 135). El texto esboza así una cartografía relacional que vincula lo humano y lo no humano, lo animal y lo mineral, donde el cuidado reactiva la vitalidad de entidades aparentemente inertes al situarlas en relaciones inesperadas y vibrantes. La dificultad de imaginar este movimiento —«Pero qué difícil imaginar eso detrás de la quietud, igual que imaginar un mundo habitado dentro de la montaña» (Trías, 2025, p. 137), admite la montañera— remite directamente al problema planteado por Nixon y Horn, pero también sugiere una posible respuesta. El cuidado no solo permite sostener la vida en un entorno dañado, sino también percibir aquello que, desde otros regímenes de atención, permanecería invisible. Es en estos gestos repetidos, mínimos y encarnados donde la novela articula su poética de la catástrofe silenciosa.

4. Imaginarse montaña: la mujer, la vaca, la acacia

En *El monte de las furias*, Trías ensaya un segundo camino de visibilización de la violencia lenta que opera como complemento de las prácticas de cuidado: la imaginación. Allí donde falla un acceso directo e inmediato a la realidad, la novela recurre a su potencial creativo para explorar un territorio atravesado por el extractivismo y la contaminación. En este sentido, la incorporación de otras perspectivas —en particular la sensibilidad geológica articulada en los capítulos titulados «La montaña»— resulta decisiva, en la medida en que invita al lector a habitar las lagunas narrativas producidas por una catástrofe silenciosa.

Los intentos por identificar la voz narrativa en estos capítulos han generado un debate crítico significativo, vinculado a la experimentación formal de la novela. No es necesario reproducir aquí esta discusión en detalle: baste con señalar que, ni inequívocamente humana ni plenamente identificable con la montaña, esta voz encarna la posibilidad —siempre parcial— de hacer perceptible aquello que excede una perspectiva exclusivamente humana. A través de cambios constantes en la focalización, esta instancia narrativa teje una imagen compleja de la realidad, en la que la perspectiva de la montaña constituye solo uno de los múltiples hilos que la componen. Desde este punto de vista ampliado, rellena los vacíos dejados por la montañera, estableciendo conexiones y revelando procesos que quedarían, de otro modo, fuera del alcance de la percepción humana.

De manera significativa, la novela reinscribe al ser humano dentro de la ecología más amplia de la montaña, relativizando su centralidad frente a la complejidad de los procesos que caracterizan la violencia lenta. Asumiendo momentáneamente la mirada de la montaña, el narrador se pregunta:

¿Cuándo apareció allí esa mujer? Imposible estar al tanto de todo, ni siquiera en las noches el movimiento se detiene: allá en la punta ha nacido otro helecho; allá más lejos ha muerto otra liebre—se apresta a ser chupada por la tierra (Trías, 2025, p. 20).

En contraste con la escala de los procesos geológicos y las interacciones no humanas, la actividad humana aparece despojada de su pretendida relevancia, reducida a gestos repetitivos y vacíos ejecutados por figuras apenas distinguibles:

Una mujer, una casa, un hombre. La mujer sube y baja; la mujer duerme. El hombre come; el hombre sube y baja; el hombre duerme. La niebla sube y baja; va envolviendo la montaña con su abrazo tenue, nada asfixiante, y luego cae a la tierra y se convierte en lo que siempre fue. (...) La mujer come; el hombre come. La mujer despierta; el hombre duerme. Son como una exhalación (Trías, 2025, pp. 20-21).

El lector puede identificar en la mujer anónima a la montañera; sin embargo, este reconocimiento resulta aquí secundario. La indistinción de las primeras frases contrasta con el detalle y la carga afectiva con los que el narrador evoca los movimientos de la niebla. Percibida desde esta escala descentrada, la actividad humana se condensa en un instante fugaz, mientras que la narración se traslada hacia las temporalidades profundas

de la montaña. La novela explora así la posibilidad de entrelazar perspectivas aparentemente irreconciliables, produciendo un texto que, al mismo tiempo que gira en torno al ser humano, lo descentra.

Esta dinámica se intensifica en los pasajes dedicados a la minería, donde la perspectiva de la montaña se articula a través del registro onírico:

La montaña soñó con el hombre que cava. (...) Los dientes de la máquina desgarraron la montaña. Esa boca metálica arrancaba y escupía, pero nada pasaba por su garganta. *La montaña supo, con la certeza que otorgan los sueños, que esto ya había ocurrido en otro lugar y en otro tiempo. Otras montañas, otros ríos, otros bosques.* (...) Los hombres aplaudieron. Chorreaban semen por las piernas. *Ignoraban que eran ellos quienes morían; creían estarse apareando* (Trías, 2025, p. 170; énfasis personal).

El uso del sueño introduce una mediación adicional que evita fijar una subjetividad no humana estable, subrayando el carácter necesariamente parcial de toda tentativa de imaginar otras formas de percepción. La montaña, sin embargo, resulta un anclaje fundamental para esta imaginación, en cuanto constituye tanto el escenario como la primera víctima de las excavaciones de los hombres. Este enfoque inusual replantea la montaña como una entidad consciente y sensible, cuestionando las representaciones convencionales del territorio como materia inerte o como un recurso del que sacar provecho.¹⁰ Desde esta perspectiva, la minería aparece simultáneamente como acción localizada y como manifestación de un patrón histórico más amplio, entrelazado con las temporalidades profundas de la tierra.

La montaña reconoce, en su conciencia onírica, la repetición de estos procesos en otros tiempos y territorios, revelando así la dimensión sistémica del extractivismo: una forma particular de relación con el planeta que excede el marco temporal de la crisis ambiental contemporánea. Pone al descubierto el conjunto de discursos que han sustentado tales prácticas y han enmarcado sistemáticamente la naturaleza (y, en este caso, la montaña y sus habitantes) como un «terreno a conquistar» (Trías, 2025, p. 62). Asimismo, vincula explícitamente esta lógica con el patriarcado, al sexualizar la escena extractiva y sugerir la co-constitución entre la explotación de la tierra y la violencia sobre los cuerpos feminizados. Al mismo tiempo, desmantela la promesa del progreso que sostiene estas prácticas, sugiriendo que el modelo extractivo contiene en sí mismo una lógica autodestructiva —todos elementos ya insinuados en los cuadernos de la montañera—.

Frente a los límites de la representación, la novela recurre a la imaginación como práctica especulativa, una forma de investigación no convencional de la que puede surgir un conocimiento situado del territorio y sus problemáticas. La secuencia de pasajes estructurados en torno a la fórmula «x soñó y» despliega una serie de perspectivas humanas y no humanas, que no buscan representar fielmente la experiencia de otros seres (las montañas, las vacas y los árboles bien podrían ser capaces de soñar, pero no podemos saberlo con certeza, ni podríamos conocer el contenido de tales sueños), sino producir en el lector un cambio perceptivo. La página se convierte en un espacio donde coexisten deseos y formas de vida heterogéneas, en el que lo humano deja de ocupar una posición privilegiada para participar en una ecología más amplia. El sueño de la vaca ilustra este proceso:

La vaca soñó con una viborita muy larga e inofensiva (...) Si siempre pudiera ver el deseo de los otros animales, pensó la vaca, ya no volvería a sentirse atada al mundo mediante una cuerda. La vaca exhaló todo el aire, vació bien los pulmones y su cuerpo se hizo semilla. Un pie muy grande partió la semilla y adentro encontró un reguero de raíces con la forma de una vaca diminuta. En el centro de su corazón de vaca (hecho de raíces), también había una viborita inofensiva deseando ser pasto (Trías, 2025, p. 171).

La cercanía afectiva que brinda el sueño permite a la vaca establecer un vínculo sin precedentes con la víbora, ampliando los límites de su imaginación. A través de esta proximidad, la vaca reconfigura su aparente condición de confinamiento: por un lado, la identificación con los deseos de otros seres constituye una forma de resistencia, una evasión imaginativa que le permite trascender sus limitaciones físicas; por otro, abre un espacio para imaginar su posición en el mundo desde una perspectiva radicalmente distinta. «Atravesar una metamorfosis significa poder decir “yo” en el cuerpo de otro», afirma uno de los epígrafes de la novela, atribuido a

10 Esto debe leerse en el marco de ciertas tendencias regionales en América Latina hacia un reconocimiento de entidades no humanas —ríos, bosques y otros ecosistemas— como sujetos de derecho o personas jurídicas. Más allá del reconocimiento constitucional de los derechos de la naturaleza en Ecuador y de las leyes marco en Bolivia, distintas cortes y autoridades subnacionales han extendido figuras similares a ecosistemas específicos. Entre los casos más relevantes se encuentran Colombia (el río Atrato y la Amazona colombiana), Perú y Brasil.

Emanuele Coccia. Al reconocerse a sí misma en el cuerpo de los demás, la vaca inicia un proceso de transformación que desestabiliza las fronteras entre especies y sugiere la existencia de una relacionalidad que escapa a la percepción ordinaria. Este proceso imaginativo alcanza su punto más radical en el sueño de la acacia:

La vieja acacia soñó que un colibrí polinizaba su flor más alta, amarilla como la yema de un huevo. Sintió el pico perforar el interior de su centro dulce y un estremecimiento le bajó por la corteza, se le hundió en las raíces y se propagó a las larvas ciegas que se agitaron en éxtasis. Toda la tierra agradeció, y la acacia supo (con la inteligencia de los sueños) que ella era también el colibrí (Trías, 2025, p. 172).

Aquí, la imaginación no solo representa la interdependencia, sino que la lleva hasta sus últimas consecuencias, disolviendo los límites entre organismos y cuestionando así las representaciones convencionales de la corporalidad como algo delimitado e impermeable. Las relaciones de sustento mutuo aparecen no como condiciones externas de la vida, sino como su fundamento ontológico. La participación de las aves en la subsistencia del árbol se reconfigura como parte de un único organismo interconectado. En este contexto, concebir lo humano —y, por extensión, la vaca, el colibrí y la acacia— como parte constitutiva de la montaña implica replantear las nociones de responsabilidad mutua y cuidado más allá de marcos instrumentales.

Vivir en un planeta dañado supone, ante todo, participar en una realidad compartida, más-que-humana, donde las separaciones entre territorio y habitantes, sujetos y entorno dejan de ser sostenibles. La literatura, como el sueño, abre un espacio en que estas distinciones pueden suspenderse. Aunque nuestro conocimiento permanezca anclado en la experiencia encarnada, la imaginación permite ensayar formas de relación que exceden esos límites. En este sentido, la novela sugiere que la visibilización de una catástrofe silenciosa depende también de la capacidad de imaginar aquello que no puede ser percibido directamente, encontrando en estos modos de conocimiento alternativos un terreno fértil para la construcción de un futuro más justo y sostenible.

Conclusiones

En este artículo he propuesto leer *El monte de las furias* como una respuesta situada al problema formulado por Rob Nixon: cómo hacer visible una violencia ambiental que, por su carácter lento, disperso y no espectacular, tiende a sustraerse a la representación. En diálogo con la noción de «catástrofe sin evento» de Eva Horn, he argumentado que la novela de Trías no representa la catástrofe como irrupción, sino como una condición sostenida de vulnerabilidad que se infiltra en la vida cotidiana, en los cuerpos y en los paisajes.

En este marco, la novela articula una poética de la catástrofe silenciosa que desplaza el énfasis desde el evento hacia los regímenes de percepción que permiten o impiden reconocer el daño. Frente a la imposibilidad de acceder a la catástrofe de manera directa, el texto ensaya dos modos complementarios de visibilización. Por un lado, las prácticas de cuidado que, a través de su repetición encarnada, hacen perceptibles las huellas del daño en la materialidad del mundo y sostienen formas de convivencia en un entorno precario. Por otro, la imaginación que, mediante el descentramiento de la perspectiva humana y la exploración de sensibilidades más-que-humanas, abre a modos de aprehensión que exceden los límites de la experiencia ordinaria.

Lejos de ofrecer una solución a la crisis de representación que atraviesa los discursos sobre la violencia lenta y la crisis ambiental, *El monte de las furias* insiste en sus límites. Sin embargo, es precisamente en ese reconocimiento donde radica su potencia crítica. La novela no busca restaurar una totalidad perdida ni estabilizar una perspectiva no humana, sino habitar la incertidumbre, la opacidad y la incompletitud como condiciones constitutivas de la experiencia contemporánea. En este sentido, la visibilización no consiste en hacer plenamente inteligible la catástrofe, sino en modificar las condiciones bajo las cuales algo puede ser percibido como tal. En el contexto latinoamericano, esta operación adquiere una dimensión particular, al hacer visibles formas de daño históricamente naturalizadas o relegadas a los márgenes de la atención global, especialmente en territorios atravesados por dinámicas extractivas.

Desde esta perspectiva, el cuidado y la imaginación no aparecen como respuestas alternativas, sino como prácticas complementarias que permiten sostener una relación ética con un mundo dañado. Mientras el cuidado ancla la percepción en la materialidad de los cuerpos y los territorios, la imaginación amplía sus límites, abriendo un espacio para pensar otras formas de relacionalidad. Ambas prácticas implican, en última instancia, una reconfiguración de la sensibilidad: una disposición a atender aquello que permanece en los silencios, a habitar escalas inconmensurables y a reconocer la interdependencia que nos vincula a este planeta y a sus habitantes.

Referencias bibliográficas

- Amaro, L. (2025). Una mujer sola que escribe contra lo invencible. *Cuadernos hispanoamericanos*, (896), 78-79. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/una-mujer-sola-que-escribe-contra-lo-invencible/>
- Barrero Bernal, L. (2022). El hambre como síntoma de la enfermedad social en *Mugre rosa* de Fernanda Trías. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 27, 14-26. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.927>
- Bauman, Z. (2004). *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, J. (2004). Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy. En *Undoing Gender*, (pp. 17-39). Londres: Routledge.
- Davies, T. (2018). Toxic Space and Time: Slow Violence, Necropolitics, and Petrochemical Pollution. *Annals of the American Association of Geographers*, 108(6), 1537-1553. <https://doi.org/10.1080/24694452.2018.1470924>
- Davies, T. (2022). Slow Violence and Toxic Geographies: «Out of sight» to whom? *Politics and Space*, 40(2), 409-427. <https://doi.org/10.1177/2399654419841063>
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Fisher, B. y Tronto, J. (1990). Toward a Feminist Theory of Caring. En E. K. Abel y M. K. Nelson (Eds.), *Circles of Care. Work and Identity in Women's Lives* (pp. 35-62). Nueva York: State University of New York Press.
- García Márquez, G. (2007 [1967]). *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española.
- Gómez-Barris, M. (2017). *The Extractive Zone: Social Economies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Horn, E. (2018). *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lerner, S. (2010). *Sacrifice Zones: The Front Lines of Toxic Chemical Exposure in the United States*. Londres: MIT Press.
- Mignolo, W., y Walsh, C. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Ortiz, M. (28 de agosto de 2025). La ternura es algo vital: Entrevista a Fernanda Trías. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/la-ternura-es-algo-vital-entrevista-con-fernanda-trias/>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana.
- Tironi, M. (2018). Hypo-interventions: Intimate Activism in Toxic Environments. *Social Studies of Science*, 48(3), 438, 455. <https://doi.org/10.1177/030631271878477>
- Trías, F. (2020). *Mugre rosa*. Montevideo: Penguin Random House.
- Trías, F. (2025). *El monte de las furias*. Montevideo: Penguin Random House.