

# Extranjería y simbiosis: imaginarios arbóreos en la cuentística de Guadalupe Nettel

Carnival Evening (detalle) de Henri Rousseau, 1886.  
Fuente: Google Arts & Culture.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 6, núm. 2, marzo - junio 2025

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2025.6.2>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## *Strangeness and symbiosis: arboreal imaginaries in the short stories of Guadalupe Nettel*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2025.6.2.404>

**Aurora Piñeiro**

Universidad Nacional Autónoma de México.

México

[aurorapineiro@filos.unam.mx](mailto:aurorapineiro@filos.unam.mx)

La literatura gótica se ha distinguido por una insistencia en ubicar sus historias en arquitecturas de encierro, por la creación de atmósferas claustrofóbicas, la exploración de los estados límite de la psicología humana, así como la representación de espacios naturales caracterizados por lo sublime y lo siniestro. Las representaciones de la naturaleza –ya sean

ámbitos como el bosque o los páramos, por mencionar un par de ejemplos– o aquellas centradas en la interacción entre los seres humanos y los no humanos suelen estar permeadas por la desconfianza o el abierto miedo ante las fuerzas de un mundo natural que se retrata como incognoscible e impredecible, y que se sabe que puede superar con facilidad los diques que solemos crear como resguardo ante dichas potencias asumidas como antagónicas de lo civilizado.

Este último aspecto, si bien ha sido parte de la historia de la estética gótica, ha cobrado una especial importancia en sus manifestaciones artísticas contemporáneas. En el actual contexto de crisis climática y en una era denominada con el nombre de Antropoceno, los miedos retratados por la literatura gótica han adquirido matices específicos: no sólo se trata de una conciencia de lo diminuto del ser humano en la escala de lo vivo, sino del terror ante las consecuencias del daño que la actividad humana ha causado en el planeta, y los nuevos imaginarios y formas de representación creadas para abordar las ecofobias, las ansiedades asociadas con situaciones de contagio o, en algunos casos, explorar posibles nuevas formas de simbiosis con lo natural. En este contexto, los

imaginarios arbóreos juegan un papel preponderante y serán la noción rectora para llevar a cabo una lectura, desde la óptica del gótico antropoceno, de dos cuentos de la escritora Guadalupe Nettel, “Jugar con fuego” y “Un bosque bajo la tierra”, los cuales forman parte de su última colección de relatos publicada bajo el título *Los divagantes*, en el año 2023. A partir de las reflexiones sobre lo arbóreo realizadas por Matthew Battles, Solveig Nitzke y Helga G. Braunbeck, el propósito de este texto es analizar los dos cuentos de Nettel antes mencionados como obras donde la escritora articula dos variantes de los imaginarios arbóreos y dos tipos de interacción humana con el árbol. En el caso de “Jugar con fuego”, se trata de una historia donde los personajes principales visitan un bosque, es decir, un espacio donde lo arbóreo forma parte de un conjunto o ecosistema, el árbol se encuentra en estado salvaje (según la taxonomía de Battles) y, en la historia de Nettel, se erige como una ominosa extranjería desde la perspectiva del personaje principal del relato. En el segundo caso, “Un bosque bajo la tierra”, la historia se articula en torno a una representación individual del árbol en un contexto urbano y doméstico aunque, inquietantemente, dicha entidad botánica oscila hacia lo feral (también terminología de Battles). La protagonista de la historia establece una relación simbiótica con el árbol, la cual, sin menoscabo de la estética de lo siniestro, representa otro tipo de interacción entre seres vivos. En ambos cuentos la autora provoca los efectos y afectos del miedo y las ecoansiedades, mantiene la condición de lo ambiguo en las relaciones entre lo humano y lo arbóreo, entrelaza las representaciones de los desequilibrios naturales con las disfunciones familiares y logra articular una perspectiva y un lenguaje que dislocan la asumida supremacía de lo humano sobre lo vegetal.

## Antropoceno, ecogótico y gótico antropoceno

El término Antropoceno fue acuñado, en el año 2000, por los reconocidos científicos Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer como “una designación geológica asociada con el percibido y cuantificable impacto de la humanidad en el funcionamiento ecológico de la atmósfera del planeta” (ver 2000, 17; traducción mía).<sup>1</sup> Entre la comunidad científica, este término aún se encuentra sometido a debate, ya que implica pensar el tiempo profundo o las eras geológicas a partir de la actividad humana, contrario a la forma en que ocurre en los parámetros de la geología tradicional. Sin embargo, en el campo de las humanidades, el término ha tenido un gran impacto como noción geohistórica a partir de la cual reevaluar la condición u ontología de lo humano y la asumida centralidad del *anthropos*. En los discursos humanistas, el Antropoceno remite a la Revolución industrial –siglo XVIII– como punto de partida de una intervención humana más sistemática en el equilibrio ecológico de la Tierra<sup>2</sup> y se identifica a la segunda mitad del siglo XX como el período de la “gran aceleración” o entrada en las dinámicas de un cambio climático severo que ha alcanzado sus manifestaciones más abrumadoras en un siglo XXI plagado de desastres naturales y pandemias, como la experimentada, a nivel global, a partir de marzo de 2020. Las preocupaciones por estos temas se cristalizan en la literatura llamada ecogótica, definida por Elizabeth Parker como un estimulante modo escritural “por medio del cual podemos examinar nuestras más oscuras, más complejas representaciones culturales del mundo no humano –las cuales se tornan aún más relevantes en tiempos de crisis ecológica” (2020, 36).

<sup>1</sup> Todas las citas de las fuentes originalmente publicadas en inglés fueron traducidas al español por mí.

<sup>2</sup> Esta cronología también fue adoptada a partir del artículo de Crutzen y Stoermer.

La literatura ecogótica del siglo XXI narra historias en contextos de desastres naturales, donde lo monstruoso, letal o disfuncional es producto, en gran medida, de la incapacidad humana para establecer una relación más armónica con el entorno natural y la persistencia de una lógica dicotómica donde la perspectiva antropocéntrica se sigue planteando como superior dentro del binario civilización/naturaleza. La rama de la ecocrítica denominada como ecogótico y las obras literarias góticas susceptibles de ser leídas desde dicho enfoque denuncian diversas formas de violencia ejercidas por y en contra de la naturaleza, pero también experimentan con la articulación de nuevos vocablos y formas de representación de lo complejo y contradictorio de las relaciones entre seres vivos que inquietan lo ideológicamente “dado”. La literatura ecogótica y del gótico antropoceno moviliza afectos que pueden conducir a una reconfiguración del paradigma de lo humano respecto a otras formas de vida, facilita nuevos imaginarios vinculados con lo natural y puede alentar posturas éticas y políticas mucho más incluyentes donde otras dinámicas o simbiosis pueden ser escenificadas. En palabras de Nicolás Campisi, este tipo de obras “se valen de afectos negativos como la ansiedad y el terror para delinear paisajes de contagio y contaminación en los que se hace difícil determinar la etiología de las enfermedades somáticas”, pero al movilizar este tipo de afectos, “puede[n] promover una imaginación sostenible no sólo a través de poéticas de la conservación, la preservación o el reciclaje, sino también del desarrollo de escenarios tóxicos que permiten articular una política ambientalista y configurar un espacio de convivencia y reflexión entre los seres humanos” (2020, 166). Señalar, al menos, puntos de partida del desequilibrio circundante y rutas hacia otras posibles visiones.

Este es el caso de la narrativa de la escritora mexicana Guadalupe Nettel (1973), cuya obra se inscribe en la estética gótica. En su producción cuentística, la au-

tora brinda inquietantes formas de representación de las relaciones entre los personajes humanos y otros seres vivos que se tornan igualmente protagónicos, como ocurre en el cuento “Felina”, en *El matrimonio de los peces rojos* (2013), donde el embarazo y parto de la gata Greta tienen lugar en un contexto de complicidad establecida con la joven protagonista humana, y se convierten en una forma compartida de navegar las experiencias de la fertilidad y la agencia femeninas. O en el cuento “Bonsái”, en *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), donde el imaginario y la condición de lo botánico retrata anomalías tanto de los humanos como de las plantas, y ambas especies crecen, son mutiladas o se marchitan según voluntades externas. Y es precisamente la complejidad de las relaciones entre humanos y plantas, así como sus representaciones vinculadas a lo siniestro, uno de los aspectos que permiten leer los dos cuentos seleccionados como objetos de estudio principales en este artículo desde la perspectiva del gótico antropoceno, con un énfasis en lo escalofriante de sus imaginarios arbóreos.

## Imaginarios arbóreos: las variantes de un acercamiento a lo botánico

La definición de imaginarios urbanos del filósofo y semiólogo Armando Silva resulta útil para definir diversos tipos de imaginarios, ya que pone el énfasis en que

Dichas articulaciones no son sólo representaciones en abstracto y de naturaleza mental, sino que se “encarnan” o se “in-corporan” en objetos ciudadanos que encontramos a la luz pública y de los cuales podemos deducir sentimientos sociales como el miedo, el amor, la ilusión o la rabia. Dichos sentimientos son archivables a manera de escritos, imágenes, sonidos, producciones de arte o textos de cualquier otra materia donde lo

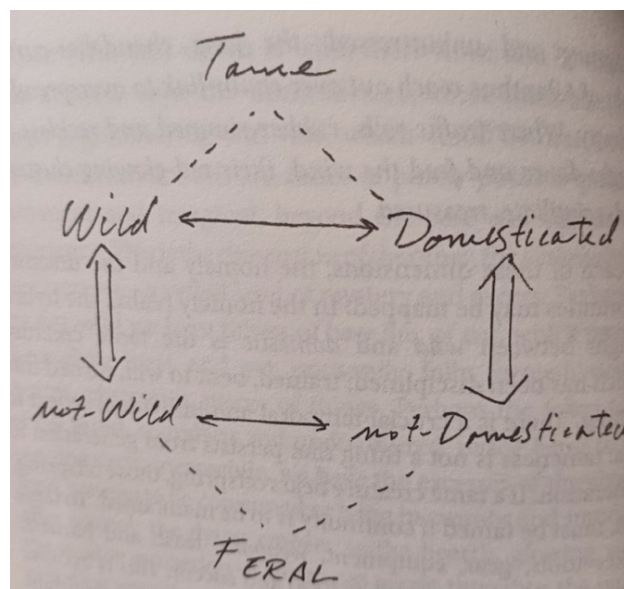
imaginario impone su valor dominante sobre el objeto mismo. De ahí que todo objeto urbano no sólo tenga su función de utilidad, sino que pueda recibir una valoración imaginaria que lo dota de otra sustancia representacional (2013, pant. 1).

Es esta sustancia representacional y su vínculo con los archivos afectivos lo que importa cuando estudiamos los imaginarios arbóreos que las críticas Nitzke y Braunbeck clasifican en tres tipos de discursos: en primer lugar, el discurso que representa lo arbóreo como comunidades –los bosques– vistos como recurso o espacio, en el sentido material y conceptual, ya que dicho discurso “permite una conciencia de la distinción entre (aunque nunca: separación de) el árbol y el bosque” (2021, 342). Un segundo grupo de discursos se centra en la idea de comunicación e intercambio como características de los “árboles inteligentes”, una noción tanto científica como del ámbito de los imaginarios literarios (2021, ver 342). Y, en tercer lugar, el discurso(s) correspondiente a los estudios literarios y culturales sobre las plantas (*Plant Studies*), que privilegia las nociones de “narrativa y transgresión”: es un ámbito interdisciplinario donde confluyen “la filosofía, la botánica y la cultura / imaginación” (2021, 342) y donde la noción de metamorfosis o transformación puede dar cabida a lo “humano-árbol” no sólo como ficción sino como “la expresión (literaria) de un deseo material legítimo de convertirse en algo-más-que-humano, y participar de una narrativa planetaria del dosel arbóreo [*overstory*] de vida”<sup>3</sup> (2021, 342). Los cuentos de Guadalupe Nettel aquí estudiados exploran, en grados diversos, aspectos de los tres imaginarios

<sup>3</sup> La cita original es: “in a planetary ‘overstory’ of life”. Las autoras juegan con el término ‘*overstory*’ que en el discurso de la botánica significa un “toldo” formado por las copas de varios árboles (dosel arbóreo), pero que aquí también remite a una metanarrativa o una perspectiva “metahumana” que se funde con lo arbóreo para articular otro tipo de historia planetaria.

hasta ahora descritos, y también representan lo arbóreo “salvaje” y lo arbóreo “feral”, en la manera que los define Matthew Battles, y que el autor explica con el siguiente diagrama.

**Figura 1** Diagrama correspondiente a la taxonomía de lo arbóreo



Fuente: según Matthew Battles 2022, 28.

En su disertación sobre lo arbóreo, Battles define “salvaje” [*wild*] como “lo no dominado, no gobernado, también aquello que no se refugia en una casa” (2022, 23). De ahí su vínculo con el vocablo latino *indomitus*. Pero conforme su argumentación avanza, el autor intenta escapar de la lógica binaria de los opuestos. En ese sentido, su taxonomía se vuelve más sutil e incorpora, entre otros, el término “feral” [*feral*] no como un sinónimo de salvaje (el significado que frecuentemente se le atribuye a dicha palabra), sino como un estado intermedio que remite a lo no del todo salvaje y no del todo domesticado, “suspendido entre lo *no-salvaje* y lo *no-domesticado*, la criatura *feral* es liminal: no tanto atrapada en el entre, sino el avatar vital de lo entre en sí misma” (2022, 27). El individuo feral es, entonces, un ser que fue separado del ámbito de lo salvaje, pero que se resiste a la reubicación en lo doméstico: no acepta la condición de

“mansedumbre” [*tame*] y gravita hacia lo incomprendible o indómito. Aunque se le haya intentado amansar, su latencia permanece incognoscible.

## “Jugar con fuego”: el bosque y su extranjería

El cuento “Jugar con fuego”, de Guadalupe Nettel, narra, desde la perspectiva de Gabriela, la madre, la historia de una familia durante el confinamiento de la pandemia por covid-19, que las lectoras contemporáneas ubicamos en un ámbito cronológico extratextual correspondiente al año 2020. Este contexto de contagio global, la ambigua información sobre las causas del virus que lo generó, y las estrategias narrativas y temas específicamente utilizados por Nettel remiten a una estética del gótico antropoceno donde la alteración de las conductas de los personajes se hace patente desde las primeras oraciones del texto: “el confinamiento nos tenía locos a todos” (2023, 39). Una mañana, Gabriela se percató de que, en el pasillo del edificio donde viven, alguien había pintado unos dibujos burdos y desconcertantes por la rabia que caracterizaba su ejecución y confiesa que “esa rabia se me metió en el cuerpo y se mezcló con la indignación que el asunto me producía” (2023, 39). Este incidente se suma a otros cada vez más inexplicables, como el día en que todas las ventanas del departamento amanecieron atascadas “como si alguien las hubiera cerrado por fuera” (2023, 40), pero la protagonista parece ser la única que percibe el acecho de lo destructivo: “Ya fuera en nuestro edificio, o en ese mundo contagiado al que casi no salíamos nunca, algo maligno parecía estarse apoderando de nuestras vidas” (2023, 41). El núcleo familiar de la historia está integrado también por el marido (sin nombre) y dos hijos varones: Bruno (el mayor) y Lucas (el menor). El primero de ellos es descrito como un adolescente a quien “el aislamiento y los cambios hormonales le generaban una impaciencia constante, a veces muy

difícil de manejar” (2023, 41). El segundo, como el hijo que para “protegerse de su hermano mayor [...] adoptaba un perfil bajo y un comportamiento lo más discreto posible” (2023, 42).

Un día, el marido decide que un viaje de fin de semana al bosque les devolverá la cordura, incluso le asegura a Gabriela que volverá “siendo otra” (2023, 42). El entusiasmo del esposo corresponde con la idea del bosque como un *locus amoenus* pero, en la tradición gótica, el trío por excelencia de los espacios amenazantes está constituido por el castillo, el convento y el bosque (ver Smith y Hughes 5), donde este último suele retratarse como laberíntico o traicionero: el hábitat de seres monstruosos o él mismo una entidad viva con agencia destructora. En el cuento de Nettel, el bosque es un conjunto, no hay una diferenciación entre los árboles individuales que lo componen. El relato está focalizado en la perspectiva de la madre y ella es la única que nota, no sólo lo decepcionante de un espacio que no corresponde con la idealización del marido –la cabaña poco atractiva, los árboles tan secos “que parecían de arena” (2023, 43)– sino lo ominoso del ámbito en el que la familia se interna. Gabriela incluso recuerda a su abuela, quien

vivió convencida de que los espacios naturales tienen guardianes invisibles pero poderosos y que en el bosque es posible percibirlos. “Hay que ser respetuosos con ellos”, me advertía. “Si los ignoras pueden ponerse en tu contra.” Yo nunca había sentido a esos espíritus, pero al entrar en aquel camino me pareció que el suelo, las rocas, los árboles y el cielo formaban las extremidades de un ser cuya conciencia nos observaba (2023, 44).

La anterior personificación del bosque y sus guardianes lo retrata como misterioso y hostil, establece una distancia radical entre lo humano y un espacio natural que adquiere rasgos cada vez más malévolos. Esta vertiente de la interpretación se refuerza

cuando Gabriela se da cuenta de que está pedaleando en círculos no sólo en el sentido espacial, sino que está atrapada en una especie de circuito o bucle temporal; o cuando, en la segunda ocasión en que el hijo mayor se pierde y ella lo está buscando, le pide al espíritu del bosque que proteja a Bruno, a cambio de lo que sea:

estaba dispuesta a pagar cualquier precio, así fuera una parte de mi cuerpo o incluso mi propia vida. Lo enuncié así de claro, con la voz de mi mente, bastante segura de que los espíritus suelen cobrarse este tipo de promesas intempestivas (2023, 49).

La madre encuentra al hijo y la familia intenta retomar el cauce del paseo en el bosque, pero algo ha permeado a Bruno y a Gabriela. El hijo es descrito como “un árbol rebosando resina” (2023, 50), lleno de rabia y tristeza. La segunda escucha al viento que le habla en una lengua “que de ningún modo sonaba extranjera” (2023, 50). Hay una nueva comunión con lo vegetal, pero expresada en términos de lo contaminante y siniestro.

La organicidad del bosque, con todos sus elementos formando un solo ser, contrasta con la alienación de cada miembro de la familia cuya disfuncionalidad se expresa en términos cada vez más violentos, incluso en los vocablos que se forman en el juego de mesa nocturno y que incluyen la palabra “SATANÁS” (2023, 51). A la mañana siguiente, se desata un incendio en el bosque y Gabriela huye con sus dos hijos en el vehículo familiar, mientras el marido se queda para ayudar “a los campesinos y a los árboles” (2023, 61). En el momento climático del escape, Gabriela descubre que fue Lucas, su “apacible” hijo menor, quien inició el incendio, quien atascó las ventanas del departamento y quien también dibujó las pintas en el edificio. El padre sobrevive al fuego, finalmente controlado, pero el texto declara: “nosotros ya no éramos los

mismos” (2023, 62). En el último segmento narrativo del texto, el giro sorprendente de la trama abre un abanico de posibilidades interpretativas que hacen que el cuento no sea sólo una historia más sobre un grupo de humanos que se internan en un bosque, espacio de suyo maligno, para luego lamentar haber salido de la urbe, sinónimo de civilización y cobijo. Si leemos la historia desde la posibilidad de que el bosque sea una entidad consciente y con agencia que se cobra el cumplimiento de la promesa de la madre, el precio a pagar no fue la vida de alguno de los miembros de la familia, como se había insinuado en el texto, sino la pérdida de la inocencia y el descubrimiento del mal al interior de Lucas como encarnación de lo corrupto detrás del velo de una falsa nobleza.

En esta línea interpretativa de corte sobrenatural también cabe la posibilidad de que el acto de solidaridad del padre con lo vegetal haya saldado parcialmente la deuda con los espíritus y librado a la familia de un destino fatal. O de que los humanos, portadores (potenciales) del contagio y de formas de violencia ajenas a las dinámicas del mundo natural, hayan sido repelidos por un ecosistema en el que dichas formas de destrucción no tienen cabida. En cualquiera de los casos, la ambigüedad prevalece y las lecturas, ya sean desde la aceptación de lo animista o desde un estudio de las patologías humanas, no aminoran el hecho de que el contacto con lo arbóreo transformó a los personajes. Bruno exuda resina; la madre percibe el lenguaje del viento; el padre, hacia el final de la historia, luce irreconocible: “sus piernas, sus brazos y su cara habían adquirido el mismo color de los árboles” (2023, 61). Y el potencial destructivo de Lucas se libera en una escala proporcional a la del ecosistema en el que se encuentra. Lo salvaje arbóreo ya no es una extranjería radical, pero tampoco se somete a formas de explicación racionales articuladas desde la perspectiva del *anthropos*. El texto ofrece la escenificación de un encuentro que produce distintos tipos de pérdidas, donde el bosque sufre una mutilación,

ya que se hace un cortafuego amplio que sacrifica muchos árboles; y la familia, también atravesada por el fuego, atestigua la nueva dignidad de algunos de sus miembros, pero adquiere un conocimiento sobre lo salvaje humano con el que tendrá que lidiar, además de una conciencia del estado de torpeza y vulnerabilidad en que se encuentra cuando entra en contacto con formas de lo vivo más amplias. Si el arco narrativo del viaje hacia lo arbóreo tuvo como punto de partida lo ajeno, el destino al que los personajes llegan ya no es de extranjería frente a lo botánico, pero sí una compleja mezcla en la que coexisten las buenas intenciones, lo inepto y lo perverso.

## “Un bosque bajo la tierra”: el árbol y la simbiosis

Igual que en el cuento antes analizado, en “Un bosque bajo la tierra” la voz narrativa y focalización dominante del texto es un personaje femenino, aunque aquí se trata de una joven hija de familia, en un contexto urbano contemporáneo que se identifica como la Ciudad de México. El personaje narra la historia de la araucaria que vivió en el jardín familiar y esta crónica se entrelaza de tal forma con su historia personal que, desde la infancia del personaje, se crea una simbiosis entre ambos seres, a pesar del aspecto siniestro del árbol. La niña adopta la fronda del árbol como un refugio, una deixis humana y vegetal común de referencia: “Arriba de la araucaria yo lo observaba todo [...] Visto desde allí, todo lo que me agobiaba parecía más pequeño y pasajero, incluso insignificante” (2023, 91). Sin embargo, la comunión con lo vegetal no significa un entendimiento racional del árbol, de la misma forma que su condición de árbol urbano ubicado en un breve jardín doméstico tampoco equivale a una domesticación. Estamos ante un imaginario del árbol como individuo y como ser feral, ya que se trata de un ejemplar que no se resigna

a la mansedumbre de haber sido trasplantado, o que probablemente estuvo ahí desde tiempos geológicos profundos que escapan a las medidas del calendario humano común. En los imaginarios arbóreos, el árbol se asocia con lo sublime y lo ominoso porque su presencia nos antecede y, en algunos casos, nos resulta inconmensurable. En palabras de Battles

los árboles habitan o crean un espacio ominoso en el cual parecen sésiles, pasivos, maleablemente atentos a las acciones y necesidades humanas; y, sin embargo, desarrollan abundantes y activas vidas propias, con cualidades e incluso diversidades de afectos remotas para nuestra experiencia. [...] Y con las edades que son capaces de alcanzar, expresan algo inefable e inspirador de asombro con respecto al vigor y las capacidades de la vida en la Tierra. La longevidad, resistencia y estabilidad de, incluso los árboles más comunes, es asombrosa, un ejemplo de lo sublime: nos acercamos a los árboles [...] como novatos, como recién llegados a formas de vida arborescentes que tienen un largo camino andado (2022, 124).

La idea del árbol que antecedió a la casa y a la familia se refuerza no sólo por lo monumental del ejemplar descrito en el cuento, sino por el título mismo que insinúa conexiones profundas y subterráneas con lo boscoso ancestral. Lo feral y siniestro del árbol se articula en la selección léxica llevada a cabo por Nettel, quien utiliza adjetivos como “monstruoso” y “sobrenatural” (2023, 89) para describir su aspecto o enunciar símiles, en la etapa de la historia cuando el árbol enferma, que lo asocian al cine de terror y a un ser casi inmortal, al mismo tiempo que repulsivo (desde la óptica de la ideología dominante): “el árbol se volvió tan lúgubre y reseco como los que aparecen en *Nosferatu*” (2023, 96). La idea del ser nocturno que subyuga a otras criaturas de la noche se vuelve

aún más inquietante cuando Sergio, el hermano de la protagonista, es también atraído (o sufre la im- pronta) por el ser botánico enfermo:

Ya casi nadie salía al jardín, donde el frío se ha- bía apoderado del territorio. Por eso me sorpren- dió tanto la noche en que me encontré a Sergio acostado en una de las tumbonas abandonadas junto a la araucaria. La luz de la luna le daba a su chamarra de gamuza gris un aspecto peligro- so y atractivo, como el pellejo de un joven licán- tropo (2023, 99).

El personaje femenino duerme esa noche bajo el árbol junto a su hermano, sueña con las raíces de la arau- caria extendiéndose por todos los cuartos de la casa y por su cuerpo:

entraban por las plantas de mis pies y subían por mis piernas y mi torso para volver a salir por mis ojos y mi boca. Constituían un intrincado labe- rinto, invisible pero real, una suerte de bosque subterráneo que nos unía a todos (2023, 101).

La figura paterna de la historia también sucum- be ante el mesmerismo del árbol. Auxiliar al árbol enfermo es casi lo único que interrumpe sus peleas crónicas con la esposa. El árbol se torna en razón para ignorar las excentricidades de cada uno de los miembros de la familia y hacer un temporal frente común ante los vecinos que exigen que se le derri- be. La familia adopta la costumbre de comer bajo las ramas de la araucaria: “Una y otra vez brindábamos por la larga vida del árbol, entregados a una suerte de ritual de longevidad que asombraba a nuestras vi- sitas” (2023, 98). Y, por fin, el árbol muere, pero no según lo predicho por el especialista que lo auscultó, ni bajo el hacha de vecinos furiosos, ni tampoco en la noche de una gran ventisca que derriba muchos otros árboles de la ciudad. Su ciclo de vida y muerte obedece

a tiempos y formas otras que ninguno de los perso- najes alcanza a explicar. Laura, la hermana mayor, se va a Italia. Sergio, obsesionado con las araucarias, ahorra para conocer las de Chile y Nueva Zelanda. Pero la protagonista de la historia declara que:

Hay veces que yo también quisiera irme lejos, es- capar de la casa, de mis padres y del tronco va- cío, pero ni siquiera lo intento. Estoy segura de que, por más que me esforzara, sería imposible. Las raíces que me atan a esta casa son cada vez más fuertes y expansivas, y aunque yo no pueda verlas las siento ceñirse dentro de mí (2023, 103).

El final del cuento es inquietante en más de un sen- tido. La vida de la protagonista se desarrolla sobre un filo estrecho y políticamente arriesgado. Por un lado, podemos leer la historia desde una perspectiva de- terminista: la de lo arbóreo vampírico que condena al personaje al ámbito de lo doméstico, al cuidado de los padres como un destino ineludible de la hija menor, a la inmovilidad. Visto así, el imaginario arbóreo, aunque aparentemente transgresor, se haría cómplice de una visión conservadora y fatalista. Por otro lado, una lectura desde los estudios sobre las plantas puede resaltar formas de agencia, tanto vegetal como humana, que el cuento también auspicia con afirma- ciones como las siguientes: “yo lo veía como [...] un ser ancestral y protector” (2023, 89) o “Lo cierto es que si hubo un lugar en el mundo en el que llegué a sentirme segura fue sobre aquellas ramas. Desde muy chica aprendí a trepar tan alto que nadie podía alcanzarme” (2023, 90). Esta lectura rescata lo vo- litivo, desestabiliza los límites entre lo humano y lo vegetal, articula una forma de simbiosis que escapa a la lógica tradicional y da cabida a la metamorfosis de lo humano-árbol, a un deseo de lo arbóreo como integración en una narrativa planetaria del *overstory* o dosel verde, al que se refieren Nitzke y Braunbeck.



La estética de lo siniestro y el tropo gótico del acecho [*haunting*] son significativos para los discursos sobre el Antropoceno ya que, como lo explican los editores de *Damaged Earth*, este acecho es simultáneamente

conceptual y corpóreo: disloca y reposiciona la mente no por medio de un entendimiento científico del cambio climático, sino por vía de una re-imaginación de la condición ecológica que incluye las totalidades del colapso y la desintegración. El retorno de lo ambientalmente reprimido tiene no sólo el potencial para inspirar miedo y ansiedad; lo siniestro ecológico puede ser adoptado para cambiar las prácticas culturales que contribuyen a las crisis ambientales” (2022, XIII).

En los cuentos aquí analizados, Guadalupe Nettel recrea lo siniestro y el tropo del acecho, pero ambos le permiten articular imaginarios de lo arbóreo con un uso del lenguaje que promueve una nueva conciencia frente a lo no humano, sin que ello tenga que ocurrir en el marco de discursos exclusivamente científicos o únicamente místicos o de lo sobrenatural. Lo hace desde una estética del gótico antropoceno que subraya la ambigüedad interpretativa y el aspecto de la interconectividad entre las especies, aun cuando los personajes principales lo experimenten de formas variadas, contradictorias o en grados distintos. La fronda textual de Nettel extiende sus ramas hacia el exterior del libro y busca la simbiosis con las lectoras en un circuito de la comunicación literaria que apunta hacia movilizaciones afectivas y éticas donde otras prácticas de relación con lo vegetal pueden ser instrumentadas. —

## Referencias

- Battles, Matthew. 2022. *Trees*. New York: Bloomsbury.
- Campisi, Nicolás. 2020. “Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin.” *A contracorriente. Revista de estudios latinoamericanos* 17, no. 2 (October): 165–181. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2027>
- Crutzen, Paul J. and Eugene F. Stoermer. 2000. “The ‘Anthropocene’”. *IGBP Global Change Newsletter* no. 41. (May): 17–18. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>
- Edwards, Justin D., Rune Graulund and Johan Höglund, eds. 2022. *Dark Scenes from Damaged Earth. The Gothic Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nettel, Guadalupe. 2023. *Los divagantes*. Barcelona: Anagrama.
- Nettel, Guadalupe. 2013. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Nettel, Guadalupe. 2008. *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama.
- Nitzke, Solvejg, Helga G. Braunbeck. 2021. “Arboreal Imaginaries. An Introduction to the Shared Cultures of Trees and Humans.” *Green Letters* 25, no. 4 (May): 341–355. <https://doi.org/10.1080/14688417.2021.2072633>
- Parker, Elizabeth. 2020. *The Forest and the EcoGothic. The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan.
- Silva, Armando. 2013. “Teoría.” *Imaginarios urbanos*. <http://www.imaginariosurbanos.net/es/>
- Smith, Andrew and William Hughes, eds. 2016. *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press.