

# Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire

Allison Mackey

Universidad de la República

## Resumen

Este trabajo propone leer *Las voladoras* (2020) junto a *Nuestra piel muerta* (2019) como ejemplos contemporáneos de un ecogótico andino feminista. Las visiones especulativas de Ojeda y García Freire, leídas en conjunto, nos invitan a repensar los mecanismos de abyección (de lo femenino, de la naturaleza, de lo indígena) que han sido naturalizados dentro de modelos patriarcal-capitalistas. Utilizan estrategias narrativas para realizar una resignificación de la monstruosidad. Las relaciones sensual-afectivas de los protagonistas con aves, artrópodos y otras criaturas no-humanas —«las cosas que usted llamaba inútiles» (García Freire, 2019, pp. 15-16)—ponen en primer plano nociones de cuidado, intimidad y parentesco, pero sin caer en el futurismo reproductivo frecuentemente ensayado en narraciones especulativas que centralizan la figura del niño. En estas, la muerte y la putrefacción predominan y el «futuro» de sus jóvenes protagonistas es incierto, en el mejor de los casos. Abrazando las potencialidades que ofrecen modos especulativos para sacudir paradigmas vigentes, la promesa de crear mundos nuevos sobre la piel muerta de los viejos va más allá de lo figurativo, invitándonos a considerar que de la destrucción de modelos caducados se podría gestar y nutrir algo mejor.

**Palabras clave:** gótico andino - crítica eco-feminista - eco-ficción especulativa.

## To m/other worlds: a return to the telluric through the Andean eco-gothic of Mónica Ojeda and Natalia García Freire

### Abstract

In this paper, I examine *Las Voladoras* (2020) and *Nuestra piel muerta* (2019) alongside one another as contemporary examples of a feminist Andean eco-gothic. Ojeda and García Freire's speculative visions use narrative strategies to re-signify monstrosity and invite us to re-think mechanisms of abjection (of the feminine, of nature, of the indigenous) that have been naturalized within patriarchal-capitalist models. The sensual-affective relationships of the protagonists with birds, arthropods and other non-human creatures —in «the things you called useless» (García Freire, 2019, pp. 15-16)— put notions of care, intimacy and kinship at the forefront, but without resorting to the kind of reproductive futurism that is frequently found in examples of speculative fiction that centralize the figure of the child. In these narratives, death and putrefaction is omnipresent, and the «future» of the young protagonists is uncertain at best. Embracing the disruptive potential of speculative modes of writing, in these narratives the promise of shedding old skin to create room for something new goes beyond the figurative, inviting readers to consider that something might still be born and nurtured from the destruction of failed models.

**Keywords:** Andean gothic - eco-feminist criticism - speculative eco-fiction.

[L]os continuos abusos de la humanidad contra la tierra y sus habitantes, tanto humanos como no humanos, han generado una cultura obsesionada y temerosa de un mundo natural tanto monstruoso como monstruosamente agraviado.<sup>1</sup>

D. KEETLEY & M. W. SIVILS (2018, p. 11)

Desobedecer es negarse a ser cómplice, pero también imaginar que la realidad podría ser de otra manera, que la historia podría haber tomado otro rumbo.

Liliana COLANZI (2019, p. 14)

Tanto la colección de cuentos de Mónica Ojeda *Las voladoras* (2020) como la primera novela de Natalia García Freire, *Nuestra piel muerta* (2019) se pueden leer como contemporáneas de un gótico andino, que es a la vez eco-gótico y eco-feminista. Ambos proyectos arrojan luz sobre el legado generacional de trauma que sufren las mujeres y los niños dentro de espacios íntimos, al mismo tiempo que señalan hacia los múltiples apocalipsis ya sufridos por comunidades indígenas a través de las Américas. Además, ayudan a replantear modos de pensar y de estar en el mundo en una época en que la crisis de habitabilidad del planeta suscita profundos cuestionamientos de nuestros modelos dominantes de accionar, conocer y sentir. Específicamente, ambos libros utilizan estrategias narrativas que nos invitan a reconocer la fuerza de la creación a través de la destrucción en una resignificación de la monstruosidad y de lo abyecto. Exhibiendo compromisos muy distintos con el miedo y con el modo gótico, Ojeda y García Freire exponen las contradicciones de sistemas dentro de los cuales lo femenino y la naturaleza son expulsados, como sugiere el epígrafe de Keetley y Sivils, simultáneamente «tanto monstruoso» y «monstruosamente agraviado» (2018, p. 11).

Tejiendo mi lectura a través del gótico andino y el eco-feminismo materialista, exploraré como las relaciones sensual-afectivas de los protagonistas con aves, artrópodos y otras criaturas no-humanas —«las cosas que usted llamaba inútiles» (García Freire, 2019, pp. 15-16)— ponen en primer plano las nociones de cuidado, intimidad y parentesco, pero más allá del antropocentrismo en una revaloración del mundo de la materia. La muerte y la putrefacción predominan en estas narrativas y el «futuro» de sus jóvenes protagonistas es incierto, en el mejor de los casos. Sin caer en la trampa del futurismo reproductivo frecuentemente ensayado en la ficción contemporánea que se centraliza en la figura del niño, estos textos demuestran compromisos éticos con el cuidado de la otredad en respuesta al imperativo ecológico, «¡hagan parientes, no bebés!» (Haraway, 2016, p. 23).

## Hacia un (eco-) gótico feminista

Mientras que la raza humana se apresura hacia su extinción, principalmente como resultado del aniquilamiento de su propio medio ambiente, nosotras las feministas podríamos responder con un: «te lo dije.»

Claire COLEBROOK (2019, p. 70)

Los actores, al igual que los actantes, aparecen de múltiples y maravillosas maneras. Y lo mejor de todo, la «reproducción» —o menos inadecuadamente, la generación de formas nuevas— no tiene por qué imaginarse en los indigestos términos bipolares de los homínidos.

Donna HARAWAY (1995, p. 125).

En distintas iteraciones locales, el gótico ha resultado ser un género o modo literario particularmente apto para (re)visibilizar la opresión y terror infligido sobre grupos forzados a los márgenes del poder en contextos coloniales, patriarcales y capitalistas. La misma palabra «gótico» ha tenido una relación estrecha con la ambigüedad y lo controvertido y, como campo crítico, los estudios góticos siempre se han resistido precisar el objeto de su investigación. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, simplemente me gustaría seña-

<sup>1</sup> «[H]umanity's continued abuses against the land and its denizens, human and nonhuman alike, have spawned a culture obsessed with and fearful of a natural world both monstrous and monstrously wronged». [Todas las traducciones son de la autora].

lar lo que precisan Chris Baldick y Robert Mighall sobre el gótico: para estos críticos, la idea no es definirlo «de acuerdo con características observables de tema y escenario», sino con la «profundidad psicológica» que provoca el miedo (2015, p. 274). Describiendo una *calidad* de visión y pensamiento más que un *estilo* literario, entonces, es importante destacar la flexibilidad del gótico, entendido más como modo que como género, y su *performatividad* en distintos momentos históricos y lugares geográficos. De acuerdo con Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz, «Gothic fiction has remained a marginalized form compared to the fantastic and (even more so) to magical realist fiction» [la ficción gótica se ha mantenido como una forma marginada en comparación con lo fantástico y (más aún) con la ficción realista mágica] (2017, p. 25). En contra de la imposición de la etiqueta de «realismo mágico» para autores de los trópicos, el escritor colombiano Juan Cárdenas dice que «lo fantástico», en cambio, es un «superrecurso que te permite atravesar los lineamientos cognitivos que te impone el realismo» (Ramírez, 2021). Está más allá del alcance del presente trabajo adentrar en debates sobre las distinciones percibidas entre lo fantástico, el realismo mágico y el gótico en América Latina, pero es importante reconocer que muchos críticos han entendido el gótico, especialmente, como «a kind of colonial imposition» [una especie de imposición colonial] (Byron, 2012, p. 370). Sin embargo, como he argumentado en otro lugar con respecto al gótico rioplatense, «los compromisos con el modo gótico por parte de [escritores latinoamericanos] no se trata simplemente de una trasplatación de lo extranjero» (Mackey, 2022 p. 254), al contrario, se trata de una exploración de miedos muy locales, a través de modos que atraviesan los límites del realismo para poder decir otras verdades.

El gótico en América Latina está muy arraigado en las realidades e historias locales, muchas veces ligado a diferentes procesos de modernización. Por su parte, Mónica Ojeda admite que «lo que más me interesa es que en los Andes se vive lo fantástico como algo real» (Oliva, 2020). Refiriendo a su propio proyecto literario, Ojeda ha popularizado el término *gótico andino* «de forma accidental». A pesar de que tanto Natalia García Freire como Mónica Ojeda publican su ficción desde Madrid, ambas nacieron en Ecuador (en Cuenca y Guayaquil, respectivamente) y notan la relación fundamentalmente *afectiva* que hay entre los seres humanos y sus paisajes geográficos formativos. Estas jóvenes autoras forman parte de una nueva generación de escritores en América Latina que reconoce en géneros especulativos la posibilidad de explorar el miedo, el género y la sexualidad a partir de una geografía muy específica.<sup>2</sup> La obra de Ojeda, por ejemplo, se enfoca en el miedo que «surge de las narraciones orales sobre el paisaje de Los Andes» y tiene «que ver con mitos ligados a los volcanes, los cóndores, los páramos, los valles, las ciudades andinas, lo chamánico, lo mágico, lo ritual. Y todo ello confluye en mi libro con los horrores sociales de nuestra cotidianidad» (en La Valle, 2020).<sup>3</sup>

En su lectura de *Las voladoras*, Leonardo-Loayza reconoce que «en la versión del gótico andino presentada por Ojeda no hay un uso exótico de lo andino, sino una reivindicación de una perspectiva del mundo que incluye el horror como parte de su materialidad» (2022, p. 95). Estar rodeado de montañas —encerrado, pero a la vez protegido— provoca una sensación del sublime que expone la fragilidad del ser humano. Por su parte, Natalia García Freire dice que «la montaña es una belleza y un castigo a la vez, siempre» (2022). Ojeda, proveniente de una zona no montañosa de Ecuador, ha admitido que escribir de esta manera ha sido fundamentalmente una «decisión ética»:

[P]ara los mestizos como yo, los que hemos nacido en países andinos pero criados y educados en oposición a lo indígena debido al racismo, lo andino es exótico, pero de otra manera que para los europeos o la gente del norte. Yo no sé kichwa, no he estado nunca en un Inti Raymi, todo lo que conozco del mundo andino ha sido desde la distancia educacional y geográfica, porque soy de la costa ecuatoriana. En mí hay atracción y asombro y culpa y rabia. En mis relatos lo que menos quise fue impostar mi relación con lo andino, sino más bien *trabajar desde esa grieta, desde esa falla, desde esa relación tensa y extraña que tengo con lo andino* (Grosso, 2021, cursivas añadidas).

2 Hay un creciente *corpus* siendo publicado en toda América Latina que se ajusta a esta descripción: por ejemplo, Samantha Schwebelin, Mariana Enríquez, Fernanda Trías, Liliana Colanzi, María Fernanda Ampuero, Rita Indiana, Ana Paula Maia, Ariana Harwicz, Giovanna Rivero y muchas más. Lejos de ser una corriente nueva, Ana Llubra sugiere que «pertenecen a una genealogía de autoras como María Luisa Bombal, Sara Gallardo, Alejandra Pizarnik, en su versión más *dark*, Pilar Pedraza o la Emilia Pardo Bazán en sus relatos góticos» (en Pina, 2021).

3 Emparentando el gótico andino con el gótico sureño de los EE.UU., un *corpus* de textos que engloba obras muy disímiles entre sí, Ojeda reconoce que su escritura tiene «rasgos de géneros» como el *thriller* o el terror literario, pero que su adopción de estos modos es flexible: en sus propias palabras, crea una especie de «Frankenstein» al coser partes distintas, «dejando las marcas además» (Ojeda, 2021).



Mónica Ojeda en 2018

Resonando con esta noción de «grieta» o «falla», respecto de su relación con lo ancestral, García Freire también ha manifestado una ambivalencia mestiza: como territorio sagrado para algunos y explotado por otros, la cordillera es «un paisaje roto», dos paisajes «superpuestos,» mundos distintos que «siempre se oponen» en la cotidianidad andina, y estas contradicciones están «en la escritura porque es una fractura en mí» (Bibliotecas de Navarra, 2022).<sup>4</sup> Precisa que hay una gran distinción entre ver a la tierra como algo que se puede poseer, y verla como algo sagrado al que le «debes tu existencia» (TOC Libros, 2022). Para García Freire, «si existe» un cuidado de la tierra hoy en día en Ecuador, es gracias a la presencia continua de los grupos indígenas que no han dejado de pelear, una dinámica que, por cierto, sigue vigente hasta el día de hoy (Ospina Peralta, 2022).

Sobre la existencia de «un gótico indígena» en la tradición norteamericana, Michelle Burnham se pregunta: si el gótico ha sido la forma a través de la cual se han expresado y estudiado «algunos de los deseos y fuentes de ansiedad más importantes a lo largo de la historia de la cultura occidental desde el siglo XVIII», ¿dónde deja eso a las culturas y tradiciones literarias no occidentales? (2012, p. 225). Por cierto, la figura del indígena sigue siendo fundamental para esta tradición, proporcionando una fuente simultánea de horror, culpa y trauma. Sin embargo, como sugiere Burnham, «recognizing the figure of the American Indian as an object within an American Gothic written by non-Natives is, of course, a far different thing from recognizing a *tradition of Gothic narrative expressed by Native Americans themselves*» [reconocer la figura del indio americano como un *objeto* dentro de un gótico americano escrito por escritores no-indígenas es algo muy diferente que reconocer una *tradición narrativa gótica expresada por los propios indígenas*] (2013, p. 226, énfasis propio). Burnham hace hincapié en las formas que los escritores indígenas simultáneamente adoptan, revisan y «reescriben» una tradición colonialista (en la que el indio representaba el inconsciente reprimido de la propia historia violenta de la nación), al mismo tiempo que considera la posibilidad de que las culturas indígenas y las historias de la narración en las Américas

were already populated by Gothic elements, representing a literary and cultural history that not only predates the importation of the European Gothic into the Americas, but predates the arrival

<sup>4</sup> A menudo, usa palabras como «confusión» y «contradictoria» para describir su relación con lo ancestral andino, Freire ha expresado estar en continuo enfrentamiento con esta «fractura»: se crio en una casa castiza-religiosa, pero fue influenciada por cosmovisiones indígenas. Por ejemplo, además de tener incertidumbres sobre sus propios ancestros, sus padres tienen un pequeño museo de arqueología cañarí, un grupo étnico indígena conocido particularmente por su «resistencia contra el Imperio Inca» antes de la llegada de los españoles (en Portillo, 2019).

of Europeans in the Americas altogether. In other words, it may be the case that we imagine the Gothic as a product of eighteenth-century Europe largely because we have always looked only to European and to eighteenth-century sources to define it. If we extend our search to other places, times, and traditions—such as the figures and stories of windigo, witches, and ghosts in the pre-contact Americas—how might those discoveries change, complicate, and enrich our understanding of the Gothic and its history?». [*ya estaban pobladas por elementos góticos, lo que representa una historia literaria y cultural que no solo es anterior a la importación del gótico europeo a las Américas, sino que es anterior a la llegada de los europeos a las Américas por completo. Si extendemos nuestra búsqueda a otros lugares, épocas y tradiciones [...] en las Américas anteriores al contacto, ¿cómo podrían esos descubrimientos cambiar, complicar y enriquecer nuestra comprensión del gótico y su historia? En otras palabras, puede darse el caso de que imaginemos el gótico como un producto de la Europa del siglo XVIII en gran parte porque siempre hemos mirado sólo a fuentes europeas y del siglo XVIII para definirlo*] (Burnham, 2013, p. 226, énfasis mío).

Lejos de ser una imposición colonial, entonces, Ojeda reconoce en la región de los Andes una afinidad autóctona con lo gótico, ya que en «el mundo andino convive lo ancestral con el presente y con el futuro» (en Gascón, 2020). A través de una hibridación de culturas y modos literarios, sugiero que Ojeda y García Freire escriben «mongrel text [...] that cannibalizes Gothic tropes and conventions, and becomes both local and global» [textos «mestizos» [...] que canibalizan los tropos y convenciones góticas, y se vuelve tanto local como global] (Casanova-Vizcaíno y Ordiz, 2017, p. 33).

La crítica Ana Boccuti identifica en *Las voladoras* una «renovación de la literatura ecuatoriana desde una perspectiva feminista» (2022, p. 134).<sup>5</sup> Yo sugiero que leer a *Las voladoras* junto a *Nuestra piel muerta* fortalece, además, una lectura eco-feminista de ambos libros, ya que los dos exponen con particular crudeza las opresiones entrelazadas del cuerpo femenino y el desmembramiento infligido a la naturaleza. Una variedad de pensadores eco-feministas ha cuestionado el «nosotros» implícito en el Antropoceno, identificando en su núcleo (etimológico y conceptual) una visión exclusiva —el *Antropos*, del griego «hombre»<sup>6</sup>— y rechazando a las «cualidades que han definido a la humanidad (la razón, el lenguaje y el progreso tecnológico)» (Colebrook, 2019, p. 74). Claire Colebrook sugiere que, a pesar de su gran diversidad, desde sus comienzos «la demanda feminista de incluir a las mujeres en la categoría de “hombre” o humanidad no se hizo tanto por el bien de las mujeres como por el bien de la vida en general». Argumenta que «no debería de resultar una sorpresa, entonces, que el feminismo eventualmente reclamara una afinidad con la otredad en general,» ya que en «la mayoría de los ecofeminismos» hay «una afinidad y una pasión por la vida como tal que han sido desviadas por una tendencia masculina o masculinista a la dominación y el sometimiento de toda otredad» (2019, pp. 70-71).

El «giro ambiental» de las últimas décadas en muchos aspectos ha ido de la mano con un «giro afectivo». En particular, tanto *Las voladoras* como *Nuestra piel muerta* se involucran con una estética del afecto *negativo* (el remordimiento, la ira, el miedo y la culpa), demostrando el poder de lo que Sianne Ngai ha llamado «ugly feelings» [sentimientos feos] (2005). A través del terror perturbador, el afecto moviliza tanto a los protagonistas como a los lectores. Recordemos que la identificación de algo como «monstruoso» denota su lugar fuera y más allá de las normas y valores sociales. La monstruosidad de ciertos comportamientos relacionados con emociones negativas —la infelicidad, la tristeza, la rabia, un temperamento incontrolable— para las mujeres, «dan cuenta de cómo se construyen simbólicamente imágenes negativas que permean el imaginario social y nos pre-disponen de cierta manera hacia algunos sujetos» (Cantero Sánchez, 2019, p. 405). Ojeda y García Freire logran transmitir, a través del lenguaje —algo que tiene la potencial de afectarnos a nivel pre-cognitivo y corporal, haciendo que por ejemplo se nos «paren los pelos» de miedo— una re-significación y una revalorización de la monstruosidad.

De acuerdo a David del Principe, un lente específicamente eco-gótico «poses a challenge to a familiar Gothic subject —nature— taking a non anthropocentric position to reconsider the role that the environment, species, and non humans play in the construction of monstrosity and fear». [«plantea un desafío a un sujeto gótico familiar —la naturaleza— tomando una posición no antropocéntrica para reconsiderar el papel que el medio ambiente, las especies, y los no humanos juegan en la construcción de la monstruosidad y el miedo»]

5 Otras escritoras ecuatorianas trabajando en esta línea que valen mencionar son: Solange Rodríguez Pappé, Daniela Alcívar Bello, Sabrina Duque (violencia de género desde la no-ficción) y María Fernanda Ampuero, entre otras.

(2014, p. 1). La revalorización de lo monstruoso en *Las voladoras* y *Nuestra piel muerta* está presente de manera particularmente inquietante a través del tropo gótico recurrente del hogar acechado.

Por cierto, en ambos proyectos literarios, el lugar íntimo de la familia es fundamentalmente inseguro y violento. Dentro de un espacio de supuesta contención y protección, ocurre en cambio un total fracaso del cuidado y la figura del niño o niña es brutalmente expuesta a la vulnerabilidad. Francisco Aloe nota que, en términos populares, «se conoce como literatura fantástica cualquier relato en que participan fenómenos sobrenaturales [como] la magia [o] la intervención de criaturas inexistentes» (2014, p. 84). Sin embargo, en los textos que son el foco de este estudio, la calidad de lo fantástico —lo raro, lo insólito— se alinea menos con lo supernatural y más con procesos *naturales* que se han vuelto inquietantes o siniestros, tanto para los protagonistas como para los lectores. Extendiendo la metáfora de la casa no solo como tropo colonial, sino también como referencia a nuestro hogar compartido (la Tierra), diría que, leídos en conjunto, *Las voladoras* y *Nuestra piel muerta* son ejemplos de «ficción antropocénica» (Trexler, 2015), provenientes de un momento de la historia en que la Tierra misma está volviéndose *unheimlich*, siniestra, insegura y extraña, debido a un fundamental fracaso del cuidado.

García Freire reflexiona sobre la flexibilidad y la adaptabilidad del modo: «lo que daba terror hace 100 años, ya no nos da miedo [...] [ahora] nosotros somos los monstruos» (Bibliotecas de Navarra, 2022). El proyecto de la novela de García Friere plantea justamente un cuestionamiento sobre quién es ese «nosotros». A pesar de demostrar compromisos más o menos explícitos con lo ambiental, leer *Las voladoras* a través de *Nuestra piel muerta* puede ayudar a iluminar la forma en que ambos proyectos colocan a los humanos en un plano horizontal, parte fundamental aunque no privilegiada, de una red de interdependencias multispecies. Más allá del miedo, una revalorización de la monstruosidad plantea un desafío a respuestas «ecofóbicas,» entendido como el miedo irracional o el rechazo al medio ambiente (Estok, 2009). A través de redes de parentesco perturbadas desafiantes del excepcionalismo humano, en ambos textos la materialidad de lo más-que-humano emerge como una forma particularmente insistente de lo que Iovino y Oppermann llaman «materia narrada» (2014). Como dice Colebrook, «sin una preocupación por nuestro entorno no podríamos construir un mundo de justicia social, pero sin un orden social armónico y sexualmente ético, no podríamos responder apropiadamente a nuestro medio ecológico» (2019, p. 72). Si entendemos la palabra *maternar* como verbo relacionado con el cuidado y la protección para la sobrevivencia, orientado hacia el futuro, podemos separarla del mandato esencialista que la vuelve obligación social y biológica para algunas personas y no otras. A pesar de la afectividad negativa que los atraviesan, *Las voladoras* y *Nuestra piel muerta* invitan a considerar que puede gestarse, parirse y nutrirse relatos distintos a partir de la destrucción de viejos mundos.

En la siguiente sección he elegido centrar el análisis en el «tríptico» (Boccuti, 2022, p. 135) compuesto por los tres primeros cuentos de la colección de Ojeda: «Las voladoras», «Sangre coagulada» y «Cabeza voladora». Todos los relatos de *Las voladoras* (menos uno, del cual hablaremos más adelante) están protagonizados por mujeres que, de alguna manera, son asociadas a lo monstruoso.<sup>6</sup> Como ha notado Boccuti, en estos tres relatos «los monstruos femeninos del folklore amerindio» representan una «reivindicación del poder abyecto de la monstruosidad» (2022, p. 129), sobre todo en la figura de la bruja andina. La resignificación imaginativa que ofrece Ojeda de estas figuras culturales abyectas las vincula, además, con la necesidad de re-significar la relación humana con el mundo de la materia. Este proyecto de recuperación telúrico, del mundo de lo material y la descentralización del *Antropos*, se puede apreciar mejor trayendo a colación el último cuento de la colección: «El mundo de arriba y el mundo de abajo», leído a la luz de la novela de García Friere. Ojeda escribió *Las voladoras* en un lapso de tres meses y quizás por esa razón los relatos tienden a leerse como una unidad interconectada, a pesar de tratarse de cuentos independientes. Por lo tanto, luego de una exploración de *Nuestra piel muerta*, en la última sección de este trabajo volveré a mirar el cuento que pone fin a la colección de *Las voladoras* para ver cómo las visiones especulativas de ambas escritoras nos invitan a repensar mecanismos de abyección ahora naturalizados. Ambos formulan la posibilidad de recuperar (reencontrarse con) otros caminos a través de actos de fabulación especulativa.

6 En los relatos «Caninos», «Slasher», «Sroroche» y «Terremoto» las protagonistas son asociadas al incesto, el sadomasoquismo, a cuerpos grotescos y a la homosexualidad, respectivamente. En «Slasher», además, lo femenino monstruoso aparece con particular fuerza en la mención de Lorena Bobbitt, una mujer norteamericana que le cortó el pene a su esposo mientras dormía, después de haber sido torturada física, sexual y emocionalmente por él durante años.

## Revalorizando el femenino monstruoso en *Las voladoras*

A pesar de la cantidad pura e incommunicable de violencia ejercida sobre el cuerpo femenino a lo largo de la historia, es a la mujer [...] como bestia, a la que seguimos volviendo. ¿Qué mejor manera de justificar las formas en que la quebramos?

Hannah WILLIAMS (2019)

Sin quererlo, creo que estoy haciendo un abordaje del horror familiar.

Mónica OJEDA (2020)

Mónica Ojeda ha sido muy clara en sugerir que, en su obra, la familia «es el monstruo debajo de la cama» (en Grosso, 2021). En su análisis de la relación entre la figura de la madre y la casa acechada en la literatura gótica, Catalina Zalaquett sugiere que «el horror tiene por función hacer visibles las formas de violencia que se ejercen sobre la reproducción y el cuidado de la vida» (2021, p. 289). Los cuentos de la colección *Las voladoras* se comprometen con las formas de violencia que desmienten la visión de la familia como un espacio seguro para las mujeres y los niños. En particular, citando los «muchos monstruos andinos que surgen de esta idea», Ojeda ha admitido buscar indagar en un «rasgo» particular «del gótico andino» (en Grosso, 2021), que es el «terror al incesto» (en Gascón, 2020). De hecho, tema recurrente en el gótico de por sí, el incesto es un monstruo que asoma la cabeza desde debajo de la cama en más de un cuento de la colección. Anna Boccuti sugiere que la narrativa de Mónica Ojeda cuestiona y reescribe «desde el género, los arquetipos literarios que naturalizan el orden patriarcal de la cultura» (2022, pp. 129-130). En *Las voladoras*, los más vulnerables no solo sufren violencia, sino que también son capaces de reproducirla; esto es una dinámica que hace imposible mantener distinciones o límites claros entre víctimas y victimarios.

El epígrafe de Hannah Williams que abre esta sección alude al hecho de que «The female body has been codified as disgusting, defective —leaking, bleeding, oozing— from time immemorial». [el cuerpo femenino ha sido codificado como repugnante, defectuoso —fugas, sangrado, supuración— desde tiempos inmemoriales] (2019). Por cierto, «las mujeres han sido históricamente concebidas como aberraciones biológicas cuyos cuerpos representan una amenazante y espantosa forma de sexualidad» (Eguren, 2013). Es más, si remitimos al sentido original de la palabra «teratología» (nombre de la disciplina que estudia anomalías biológicas y a los monstruos en general), podemos apreciar cómo la monstruosidad siempre ha estado ligada al cuerpo de la mujer, y sobre todo, al cuerpo materno.<sup>7</sup>

En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva propone el mecanismo de la «abyección» para explicar cómo la figura de la madre puede ser fuente simultánea de repulsión y de deseo. Siguiendo a Lacan, Kristeva se enfoca en la etapa preverbal del desarrollo infantil, cuando aún vive en un estado simbiótico con la madre. Lacan llamaba «la etapa del espejo» al período en el que se adquiere el lenguaje y se produce una interrupción del padre sobre el dúo primario madre-hijo. En esa etapa, el «ego» adquiere límites, pero el proceso de constitución del sujeto requiere la *abyección* del cuerpo de la madre y sus «contenidos» simbólicos (heces, leche, sangre) para poder definirlo. De esta manera, «Excrement and its equivalents (decayinfection, disease, corpse, etc.) stand in for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death» [el excremento y sus equivalentes (infección por descomposición, enfermedad, los cadáveres, etc.) representan el peligro para la identidad que viene del exterior: el ego amenazado por el no-ego, la sociedad amenazada por su exterior, la vida por la muerte] (Kristeva, 1988, p. 71).

7 El diccionario de la Real Academia Española define a la *teratología* como el «estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal». Literalmente «el estudio de maravillas y monstruosidades» es una palabra acuñada en 1832 por Geoffrey Saint-Hilaire, de origen griego, *teratos*, que significa «asombroso». Desde la antigüedad la gente ha buscado razones sobrenaturales para explicar las deformidades en los fetos, pero en el siglo IV a.C., Aristóteles fue el primero en considerar los defectos de nacimiento como *alteraciones en la reproducción* en lugar de sucesos sobrenaturales, afirmando que las experiencias o emociones de una mujer embarazada pueden afectar la formación del feto. Esta teoría de las «impresiones maternas» persistió hasta principios del siglo XX (Tantibanchachai, 2014).



En su análisis del cine de terror contemporáneo, Barbara Creed acuñó el concepto de lo «monstruoso femenino» (1993) para enfatizar la importancia de género en la construcción de la monstruosidad y desafiar la visión de la mujer como víctima. Luego de notar que «no es accidental» que «Freud vinculara la mirada de la Medusa con la espeluznante visión de los genitales maternos» (2016, p. 1), Creed toma la figura de la abyección de Julia Kristeva para demostrar que el prototipo de todas las definiciones de lo monstruoso se reduce al cuerpo reproductor femenino. El mecanismo de abyección también es fundamental para Margrit Shildrick en su análisis sobre «the ideal of the humanist subject of modernity, supposedly fully present to himself, self-sufficient and rational, can be maintained only on the basis of a series of putative exclusions [of] all those who might be seen as monstrous» [el ideal del sujeto humanista de la modernidad, supuestamente plenamente presente a sí mismo, autosuficiente y racional, [como algo que] sólo puede sostenerse sobre la base de una serie de exclusiones putativas [de] todos aquellos que puedan ser vistos como monstruosos] (Shildrick, 2002, p. 5). Lo monstruoso es lo que sale de categorización, amenazando los límites «the self's clean and proper-body» [del cuerpo limpio y propio del yo] (2002, p. 2), generando una crisis de delimitación. Por esta razón, revalorizar lo monstruoso implicaría «to challenge the parameters of the subject as defined within logocentric discourse» [desafiar los parámetros del sujeto tal como se definen dentro del discurso logocéntrico] (2002, p. 3), ofreciendo la posibilidad de perturbar los estándares de subjetividad incorpórea y especificar nuevas normas de sexualidad, producción y reproducción.

Para Kristeva, lo abyecto es lo que arranca el ego de lo material, de lo indiferenciado, y lo somete al sistema simbólico. Reconociendo que lo que se abyecta a nivel cultural es la figura de la madre, comparte con Lacan (y Freud) la presunta *necesidad* del romance familiar edípico, ya que la interrupción del significante fálico sobre el dúo primario es la única manera de salvar al infante de una fusión indiferenciada con la madre (algo que, en términos psicoanalíticos, sólo puede conducir a la psicosis). González Dinamarca nota que la constitución del ego «se constituye justo en la frontera del yo, al que invade constantemente y amenaza con tragarlo» y por lo tanto, «la separación absoluta con relación al abyecto es imposible» (2018, p. 265). Es gracias a esta «imposibilidad» que los flujos corporales femeninos son fuente de deseo y objeto de repulsión a nivel cultural, al mismo tiempo repulsivo y atractivo, sucio y poderoso. ¿Qué tipo de revalorización podría ser posible si, en vez de un (falso e imposible) acordonamiento de lo abyecto, reconociéramos nuestra ambivalente vulnerabilidad frente a la otredad como prueba de nuestras fundamentales interdependencias existenciales?

El cuento que da título a *Las voladoras* está enmarcado por un epígrafe proveniente de un «relato oral de Mira, Ecuador» (Ojeda, 2020, p. 11), y contiene las palabras mágicas que pronuncian las brujas al subirse a

los techos de las casas, abriendo los brazos para tomar vuelo.<sup>8</sup> Este guiño deliberado posiciona nuestra lectura del cuento (y quizás marque el tono de nuestra recepción de toda la colección, dado que es el primero) dentro de la tradición oral de Ecuador. Es, además, una apropiación mestiza, ya que incluye también una interpretación idiosincrática de mitos occidentales: por ejemplo, las voladoras solo «tienen un ojo, como los cíclopes» (p. 12). Este brevísimo relato presenta a una voz íntima e insistente en primera persona, en una perspectiva que interpela a sus interlocutores de manera inquietante. Por momentos la narración gira hacia la segunda persona —por ejemplo, «si quiere que se lo explique bien, míreme», o «verá» (p. 12). Pero, ¿hacia quién está dirigida esta voz? Esos momentos nos alertan que quizás estamos leyendo una especie de confesión: «usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió» (p. 14). Sin embargo, esa voz no (nos) está pidiendo absolución, en su lugar, nos está ofreciendo una subversión de expectativas hegemónicas: «¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo» (p. 1). Las voladoras son intrusas en las casas vinculadas al deseo carnal: «hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas» (p. 14). Nunca se especifica aunque se insinúa que el embarazo de la joven —«después de unos meses yo empecé a hincharme» (p. 14)— es fruto de ese monstruo debajo de la cama: el incesto. Contra toda expectativa, la joven rechaza identificarse solo como víctima: «Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz» (p. 15), y por el contrario, el deseo carnal es expresado en términos de lo sublime: «el misterio más absoluto de la naturaleza» (p. 14). Aunque esta sublimidad sea entendida en términos religiosos, la joven puede escuchar «el sonido de las plantas» (p. 14), e imágenes de su relación con la naturaleza pueblan el cuento. Reclamando la monstruosidad a través de una revalorización vinculada específicamente a la materialidad del mundo natural, en su anticonfesión la joven rehúsa bajar la voz ni descender de los techos.

El segundo relato, «Sangre coagulada», también es narrado en primera persona por una niña que es abandonada por la madre y vive con su abuela. Haciendo eco a las voladoras del cuento anterior, la voz ingenua de «Ranita» (como se hace llamar) comenta que «al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja. Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches» (p. 23). Para la niña, la abuela representa a la vez la repulsión y atracción de una figura de la maternidad ambivalente: «Por el día les hablaba a los animales y los besaba con ternura tosca en la cabeza antes de degollarlos o decapitarlos,» y «por la noche me besaba en el cogote» (p. 21). Con el tiempo, Ranita resignifica el rol de abuela (abortista para un pueblo de doble moral, que simultáneamente la rechaza y la necesita) en términos de cuidado: «alguien tiene que acariciar la herida» (p. 26). Ranita «recogía los coágulos como niños pequeños» y por más piedras o escupitajos lanzados por los del pueblo, «las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas» (pp. 22, 28).

Presentando un listado de la sangre en todas sus formas y colores, «Sangre coagulada» reivindica el líquido vital. Revierte representaciones tradicionales de los vampiros, figuras masculinas que chupan la sangre (y la vida) de las mujeres: en el caso de Ranita: «me sentí vampiro, solo que a mí sí me gusta el sol» (p. 20). La sangre atraviesa los orificios del cuerpo que separan el interior del exterior y a menudo representan la expulsión de lo impuro. Sin embargo, lejos de entenderse como tabú, es a través de la sangre que Ranita aprende sobre los procesos regenerativos de la naturaleza. La materialidad de la sangre tiene sus propias formas de contar, «dice el futuro» y «dibuja el tiempo» (p. 29). A través del lenguaje de la sangre, Ranita reclama la circularidad de la vida y reafirma su lugar en ella: «donde una planta estuvo mañana crecerá otra,» y «la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande» (p. 29). Es un legado que recupera lo monstruoso femenino, desafiando los valores dominantes y generando una resiliencia que le permite sobrevivir a los márgenes de la sociedad: «Esto es lo único que yo puedo enseñarte», le dice la abuela (p. 26).<sup>9</sup> Prefigurando a «las Umas» aparecidas en el siguiente cuento, Ranita sueña que a su abuela «se le despegaba la cabeza» y «volaba en círculos. Geometría divina» (p. 27).

8 Las palabras que Ojeda toma prestadas («De villa en villa [y de viga en viga,] sin Dios ni Santa María») provienen de un relato oral de la región norte de Ecuador, conocida como el «triángulo de brujas» (Pico, 2010, p. 23). Las mujeres de estas comunidades adquieren poderes extraordinarios por las noches y levantan vuelo con los brazos abiertos. Amaranto Pico nota que, también conocidas como «buitras» (2010, p. 11), estas figuras se visten siempre con túnica blanca y tienen cabellos largos. Además de ser temidas por hechiceras, «se caracterizaban por transmitir noticias con rapidez a los habitantes y predecir acontecimientos futuros». En los tres pueblos que componían un triángulo geográfico entre Mira, Urcuquí y Pimampiro, «eran quienes se encargaban de transmitir las noticias prontamente a los habitantes, el mismo día o la misma noche» (Morales, 2016).

9 Supuestamente, la madre de Ranita la mandó a vivir con la abuela como último recurso educativo. La ira no es una característica tradicionalmente aceptable en las niñas educadas, pero la solución que encuentra la abuela para el problema del pedófilo Reptil sugiere que, a veces, la violencia puede ser una estrategia necesaria para sobrevivir: «también aprendí a contar hasta cien, pero a veces se me olvida» (p. 28).

El tercer relato, «Cabeza voladora», continúa el proceso de resignificación de la monstruosidad, experimentada como una reorientación ética por parte de las protagonistas. Esta vez la narración es en tercera persona, focalizada en la vecina de una adolescente muerta. La chica es asesinada por su propio padre, la violencia íntima de la familia llevada al límite en el feminicidio. La protagonista encuentra la cabeza de Guadalupe envuelta en plástico en su jardín. Estructurado como cuento de terror, poco a poco nos enteramos que el padre había estado jugando a la pelota con la cabeza envuelta durante varios días, antes de arrojarla por el muro que separa sus jardines, en una horrenda imagen espejo de la cabeza voladora introducida en el cuento anterior. A pesar de mencionar a los «cefalóforos» (p. 40) y, situarse de esa manera dentro de tradiciones eurocristianas,<sup>10</sup> esta es la primera mención explícita de las Umas: «así les decían a las cabezas que abandonaban a sus cuerpos cuando se ocultaba el sol» (p. 39). En quechua la palabra «Uma» significa cabeza y en Ecuador hay relatos orales acerca de mujeres con la capacidad de separar las cabezas de sus cuerpos para atormentar a las personas, sobre todo hombres jóvenes (Pico, 2010).

Luego de varios días, en la casa de al lado convergen siete mujeres de pelo largo que «vestían de blanco» y hacían «rituales extraños [...] sentadas en un círculo» (p. 37). En su lectura del cuento, Leonardo-Loayza nota que, a diferencia de la tradición oral andina, las Umas del cuento de Ojeda no «son cabezas que vuelan por las calles con el fin de producir el mal, sino que su objetivo es impartir justicia» (2022, p. 90). Sobre todo, aparecen para vengar «los actos realizados en contra de las mujeres, incluso si dichos actos son llevados a cabo por individuos femeninos» (p. 89). Aquí Leonardo-Loayza se refiere al sentido de «culpa» expresado por la protagonista, por haber ignorado los pedidos de ayuda de Guadalupe: «*Tal vez estaba intentando alejarse un rato de su padre, pensó. Y yo ni siquiera le permití eso*» (Ojeda, 2020, p. 36, énfasis en original). En la última imagen sobre cabezas voladoras, la protagonista escucha «el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo entre las hortensias» (p. 43). Loayza interpreta esta decapitación final como un castigo de parte de la «Uma Mayor, la entidad encargada de ajusticiar a la culpable» (p. 90).

Por cierto, la expresión de culpa de la protagonista arroja luz sobre el papel del silencio y la complicidad en la violencia doméstica, pero me gustaría detenerme un momento en la imagen de la Uma Mayor —«una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas» (p. 42)— para considerar que quizás su rol no se limite a la justicia. La Uma Mayor «se parecía a la de Guadalupe, pero también a la de cualquier otra chica y que, pese a su evidente enfado, sonreía sin dientes en el jardín» (p. 42). Es una imagen que sugiere cierta resiliencia y control frente a la violencia (sonriendo a pesar del «enfado»), y señala la ubicuidad de la violencia de género (puede ser «cualquier otra chica»), pero, además, tiene alas de cóndor. Reflexionado sobre el uso del cóndor en su obra, Ojeda señala que es un ave carroñera «venerada» en los Andes «a la que se le otorgan características del ave fénix» porque «vive en lo más alto de las montañas y volcanes» (en Oliva, 2020). La asociación del cóndor con los poderes de la transformación sugiere que las Umas instaladas en la casa de Guadalupe no solo son castigadoras, sino también catalizadoras de un proceso de empoderamiento.

Resignificar a las Umas como figuras transformadoras (en lugar de víctimas o victimarias) invita a leer la decapitación final de otra manera: como señal de una reorientación ética o incluso, de liberación. Además, Ojeda admite haberse inspirado en una noticia sobre un feminicidio ocurrido en Ecuador, cuando a «una chica le cortaron la cabeza y la lanzaron a un río [...] pensé: ojalá fuera cierto y esta mujer fuera una Uma y no estuviera muerta» (en Gascón, 2020). De acuerdo a Amaranto Pico, la voladora es un personaje «que combina las características de la bruja, el hada y la maga. Es temida y admirada» (2010, p. 43). La protagonista del cuento sentía la misma «repulsión y atracción» por las Umas, alcanzando el «reconocimiento de lo ajeno en ella misma» (Ojeda, 2020, p. 38). En relación a lo abyecto, donde lo que es rechazado al mismo tiempo se erige como deseable, fascinante y sagrado, ella «sabía» que la atracción que siente por las Umas «estaba mal» y «todo indicaba que debía sentir desprecio por ellas» (p. 37). Sin embargo, al final del cuento la protagonista termina aceptando su propia transformación: «en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva» (p. 42).

Pensando en la abyección desde una perspectiva eco-feminista, además, es posible identificar una ambigua revulsión-fascinación en el vínculo con la naturaleza, de la cual el humano forma parte pero se considera superior. La asociación entre lo humano y las criaturas no humanas en «Las voladoras» y «Sangre coagulada»

10 Proveniente de una tradición que incluye a los mártires decapitados de la iconografía cristiana con su cabeza entre manos, la palabra «cefalóforo» viene del griego *kefalos* (κεφαλή), que significa cabeza, y *foreo*, que significa portar (φέρειν), por lo que el significado literal sería «portadores de cabeza».

se repite en «Cabeza voladora»: las Umas «enterraban rudas en la tierra removida [y] en sus cantos y rezos repetían palabras como “fuego”, “espíritu”, “bosque”, “montaña”» (p. 37).

Shildrick sugiere que en lugar de una ética normativa (un conjunto claro de binarios que establecen el bien y el mal, el yo y el otro, lo normal y lo anormal, lo permitido y lo prohibido), una revisión ética nos invitaría a abrazar la ambigüedad y la imprevisibilidad que significaría una apertura hacia el «otro» monstruoso (2002, p. 3). Fobias a cerca del mundo microbiano, por ejemplo, tienen sus raíces en ansiedades sobre la supremacía y la trascendencia humana: no nos gusta recordar que nuestros cuerpos nunca están verdaderamente separados del entorno y que eventualmente se descompondrán y convertirán en comida. Sin embargo, al igual que el frágil ego psicoanalítico (que solo puede mantenerse a través una fantasía imposible de coherencia), el excepcionalismo humano se mantiene únicamente a través de una fantasía de dominio y separación. Es una fantasía que ha demostrado ser no solo errónea, sino hasta suicida. A continuación, veremos cómo la novela de García Freire pone en relieve los riesgos de aferrarse a la «vida» humana (o más exactamente, a los sistemas que dan forma a esa vida) tal como están planteados, haciendo una revisión crítica del legado del *Anthropos* como proyecto destinado al fracaso.

«He vuelto a casa, pero todavía no me he atrevido a entrar».

## Recuperación de legados alternativos en *Nuestra piel muerta*

Disculpe si a veces me distraigo y me fijo, sin descanso, en las cosas que usted llamaba inútiles. Pero ahora mismo con todas esas lombrices alrededor, debe estar usted pensando que después de todo no eran cosas tan sin importancia. ¿No? Si se le meten por la boca y las orejas y hasta, quién sabe, por el culo, [...] ¿No le parece que, después de muertos, después de todo, son ellas más fuertes que nosotros? Y que bien pensado, quizá el mundo no es nuestro, sino de esos seres minúsculos que si se juntaran podrían cubrirnos por entero a todo

Natalia GARCÍA FREIRE (2019, pp. 15-16).

El matricidio es nuestra necesidad vital [y] junto con la envidia y la gratitud, el origen de nuestra capacidad de pensar.<sup>11</sup>

Julia KRISTEVA (2001, p. 13).

En el prólogo de la notable primera novela de Natalia García Freire, *Nuestra piel muerta*, la narración en primera persona da paso rápidamente a un reproche en segunda y el resto de la novela está dirigida en un tono acusatorio hacia el padre del narrador, muerto y enterrado en el jardín de la casona familiar. La novela ocurre en dos tiempos: la narración del pasado a través de los recuerdos de Lucas y el tiempo presente cuando ya ha «vuelto a casa» (p. 16). En el proceso de ensamblar sus recuerdos, los intentos de Lucas por expresar el encierro de la madre, la muerte de su padre y su propio exilio recurren a tropos góticos sobre casas asechadas y herencias robadas: «nuestra casa me espera como una sucesión de sueños en los que no dejo de caer» (p. 19). Al volver a la casa, Lucas no busca insertarse en el linaje masculino, sino revalorizar en lo maternal abyecto «las cosas» que el padre (y la sociedad que él representa) consideraba «insignificantes».

Para María Georgieva la figura del niño está vinculada a la estructura del gótico, ya que «The child is linked to the structure of gothic and to its building blocks, unsurprisingly so, for the gothic novel is about building in the architectural but also in a literary sense, a Bildungsroman about the structuring and growth of a character» [la novela gótica se trata de construir en el sentido arquitectónico, pero también literario, un Bildungsroman sobre la estructuración y el crecimiento de un personaje] (2013, p. 14).

En su preocupación con lo liminal y lo monstruoso, el gótico es un género ideal para explorar los aspectos grotescos y aterradores del crecimiento y la transición a la edad adulta. Si consideramos que la novela de formación habla acerca de la integración del individuo a la sociedad, ¿qué quiere decir que la «sociedad» a la cual se (re)integra Lucas es más-que-humana y requiere de su propia muerte? Yo sugiero que, en vez de leerla

11 «Matricide is our vital necessity [and] along with envy and gratitude, at the origin of our capacity to think».

como una fallida novela de formación, se puede interpretar como una especie de *bildungsroman* eco-materialista que reafirma el parentesco multiespecies en clave gótica.

Zalaquett nota que desde sus comienzos el imaginario gótico se ha nutrido de «castillos o casas asechadas, espacios decaídos, paisajes salvajes, sociedades jerárquicas y supersticiosas, heroínas encerradas, amantes impulsivos, figuras paternas tiránicas, huérfanos y madres ausentes o locas» (2021, p. 288). En las apropiaciones regionales del modo gótico, los castillos emboscados del viejo continente han dado lugar a espacios y atmósferas propias de las Américas. La obsesión gótica con un pasado violentamente reprimido en *Nuestra piel muerta* gira alrededor de una casona en el páramo andino. Haciendo eco de apropiaciones regionales del gótico latinoamericano como *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, hay dos «intrusos» (García Freire, 2019, p. 22) responsables de la muerte del padre, el encierro de la madre y la expulsión de Lucas. Felisberto y Eloy son representados en todo momento como monstruos: parecen «dos bisontes con huecos en lugar de ojos» (p. 31). No obstante, estas «dos bestias» que «al llegar a la puerta sus cabezas tocaban el marco de madera» (p. 32) no son los villanos reales de la novela, sino el propio padre, a quien Lucas reprocha por haberlos dejado entrar. Lo acusa de ser un «anfitrión dócil sumiso y crédulo» (p. 37) y cuestiona a la tradición eurocristiana de hospitalidad:

Que había que cuidar a los forasteros y tratarlos cómo a hermanos. Que Dios mandaba esto, que Dios mandaba lo otro. Pues dígame a su Dios que ahora duermen en su cama, visten sus ropas y que han dejado su cuerpo bajo la tierra de su propio jardín para pisotearlo cada día (p. 17).

Así, la soberanía del padre se desvanece: «en su propia casa vive en calidad de huésped» (p. 23). Burnham sugiere que, en el contexto colonial de las Américas, «But if we think of the land, of the continent, as itself a house that belongs to its indigenous peoples, then the identities of landlord and tenant change radically [...] it is the settler colonist whose face has taken up an unwelcome tenancy in the Native American home» [si pensamos en la tierra, en el continente, como un hogar que pertenece a sus pueblos indígenas [...], es el rostro del colono que ha tomado una tenencia no deseada en el hogar de los nativos americanos] (2013, p. 227). La voz de Lucas es insistente, implacable: «Esta no es nuestra casa, padre. No lo es desde hace tiempo» (p. 16). De esta manera, la novela alude a una dinámica colonial donde los intrusos deciden tomar la casa como propia y rehúsan irse.

Pero, además, el padre de Lucas es representativo del falo, del logos —de todo aquello que representa lo racional, lo autoritario, lo religioso—. Lucas dice: «Padre mío. Horror mío» y «para mi usted era un Napoleón» (p. 42, p. 102). Encarna la función interruptora del «tercer término» en la abyección de la madre: entre él y la madre «siempre existió una distancia imaginaria [...] marcada en su nombre, padre» (p. 134). Reconociendo que «todos los padres tienen adentro un dios y miran a sus hijos como a figuras de arcilla, siempre incompletos, y quieren crearlos una y otra vez a su imagen y semejanza» (p. 58), Lucas resiste la ley de su progenitor. Volviendo del exilio, dice: «Ahora que he vuelto, padre, de pie frente a nuestra casa, lo vuelvo a ver a usted» (p. 39). En este proceso, lejos de imponer terror, en los ojos de Lucas el padre se ha vuelto risible: «En esa mesa donde usualmente se cortaba la fruta y se golpeaba la carne, usted padre, tomando café con un aspecto que me pareció totalmente ridículo» (p. 46). Al lado de los intrusos, «usted, que llevaba un copete ridículo y la corbata tan apretada, parecía su muñeco de ventrílocuo» (p. 88). Lucas nota la debilidad del padre, imaginándolo como títere de las fuerzas del mal, o sentado muy serio en una mesa destinada a realizar tareas domésticas.<sup>12</sup>

Es la siniestra presencia de Felisberto y Eloy la que precipita el colapso mental de la madre y convence al padre a encerrarla, primero en «la parte de atrás de la casa» (p. 75) y después en una lejana institución. En retrospectiva, Lucas se da cuenta que el padre «no era ni siquiera un malo malote», sino «un tipo cualquiera venido a más por el poco poder que le daba mandar sobre mi madre y sobre mí, pero apenas llegaron ellos,

12 Otra variante contemporánea del tropo de la «casa tomada» que enlaza el terror socio-cultural con los horrores de la depredación ambiental, se encuentra en «Los invasores» de María Fernanda Ampuero (de su terrorífica colección *Sacrificios Humanos*). Recordando el pasado de su infancia, un/a narrador/a en primera persona efectúa un similar reproche contra la figura paterna ridiculizada: «como rey en guayabera» que caminaba «varios metros por encima de la gente» (Ampuero, 2021, p. 94). Este cuento podría leerse como ejemplo de un gótico *no*-andino ecuatoriano, ya que, lejos de la sublimidad de las montañas, está ambientado en los «esteros» costeros donde una planificación urbana que pretende mantener una división entre los humanos y la naturaleza se expone como fantasía de dominio. Aquí vuelve a aparecer la figura de la «puta bruja», pero al final son las mismas fuerzas y criaturas de la naturaleza que vuelven a acechar a la humanidad, en aparente venganza por la destrucción antropogénica.

unos grandulones con un poco más de pelo en pecho, y todo se le estropeo» (p. 82). Por más que el padre carece de poder, simplemente su posición de *paterfamilias* le da un control total sobre las vidas y cuerpos de Lucas y su madre. Desde el día que se llevan a la madre de la casa, el padre comienza una rápida decaída física y mental: sale de su cuarto «rengueando» y «dejando rastros de su miedo por todos lados [...] escondiéndose en su propia casa» (p. 139). Lucas describe la actitud del padre «como ir por ahí con la propia cabeza de uno sobre la mano» (p. 138), aludiendo a los cefalóforos referenciados por Ojeda, aunque no como representación del martirio, sino de la vergüenza y el enfado de Lucas. La separación de la cabeza del cuerpo, junto con el pie lastimado que lo obliga a usar un «bastón delgado» (p. 127), representan una especie de castración o emasculación del padre en los ojos de su hijo.

En una revisión de los hechos, Lucas revierte los valores del padre y se identifica con la madre quien, en cambio, «no iba a misa y no era bautizada» (p. 21). En su infancia, la madre de Lucas es una versión de «la loca en el desván». La madre «está cucú» (p. 118) y eventualmente es confinada en un «calabozo» o «torre oscura» (p. 77).<sup>13</sup> Temida por la sociedad, ella se asemeja a la figura mitológica de la Medusa: «La gente que ríe sin mesura le da miedo, mucho, mucho miedo» (p. 119).<sup>14</sup> Sin embargo, recuperando un legado alternativo, Lucas ha vuelto a casa para empezar un proceso de resignificación de lo denigrado. No es insignificante que sus propios flujos corporales, lejos de generarle asco, le generen confort y seguridad: «una cochinidad [...] el olor me clama por un momento» (p. 42). Lucas revalúa lo denigrado y abraza al «aire obsceno» de la casa, deseando «vivir entre su piel muerta, que es la nuestra» (p. 60). Reivindica lo abyecto y confirma que «se puede uno encaprichar con lo monstruoso» (p. 59).

Por lejos, la revaluación de lo denigrado más importante de la novela tiene que ver con el mundo de los insectos. Como yuxtaposición del legado del padre, Lucas elige la herencia de su madre: la «reina de los artrópodos» (p. 86). Comparándose con las larvas de moscas, asegura que «todo adentro metamorfosea; incluso el sentimiento más repugnante puede convertirse en una idea prodigiosa» (p. 60). Encuentra parentesco con el mundo de los insectos, cambiando las «cíclopes» mitológicas por los que «están en la superficie de los ríos [y] son artrópodos, como *mis* sesias, *mis* avispas, *mis* síalidas» (p. 73, énfasis mío). Busca en los aleros de la casa «*mis* arañas, *mis* trompudos gorgojos, *mis* hábiles ciempiés. Sé que están todos en esta casa, *nuestra* casa» (p. 41, énfasis mío). Esta insistencia en reclamar propiedad y parentesco con los seres minúsculos es algo repetido a lo largo de la novela.

«Con un poco más de suerte, yo podría haber sido una mantis flor espinosa, un escarabajo Hércules o un chiche asesino» (p. 40), dice Lucas. Según Kristeva, la identificación con el objeto del deseo de la madre es lo que fundamenta el desarrollo del ego. Es clara al señalar que, debido a que el niño aún no distingue la diferencia sexual, este tercer término puede ser cualquier objeto del deseo de la madre (el padre, su trabajo o cualquier otra pasión), cuya existencia proporciona al niño el sentir que hay algo «más allá» de la madre (1983, p. 40). En el imaginario de Lucas, la madre es alineada con el mundo vegetal, con «pequeñas raíces que le salían de los sobacos y las ingles» (p. 133). Él sería capaz de rechazar a su propia humanidad si eso hiciera que la madre lo mirase con el mismo amor y asombro que mira al vulnerable objeto no-humano de su deseo: «Mi madre hubiera sido más feliz si de sus entrañas hubiese visto nacer una suculenta [...] que oliera a tierra y agua, no a piel y sangre» (p. 134). Por cierto, la desintegración emocional de la mujer es precipitada cuando ve su jardín pisoteado por las vacas: «los aielies estaban naciendo —dijo entre sollozos» (p. 50).<sup>15</sup>

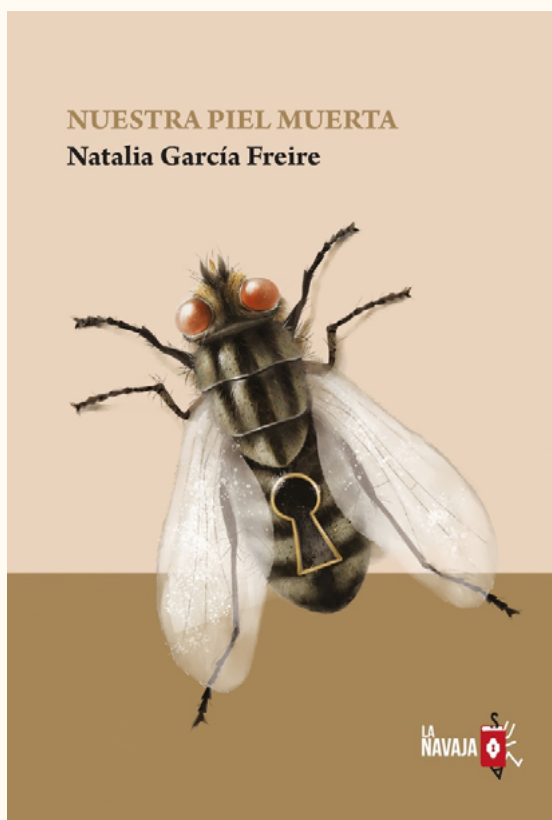
En el proceso de reatar los hilos de su historia familiar, Lucas encuentra otros objetos de deseo maternal, por ejemplo, los «libros de botánica, láminas, manuales de siembra, recetarios, grimorios, libros de entomología: los secretos de su mundo» (p. 66). Reflejando la correlación entre el mundo vegetal y el mundo de los insectos, el recuerdo del día que quemaron el contenido del «baúl de Cundinamarca» está unido al recuerdo de la «gran minúscula masacre» de las hormigas, cuando Eloy las mata «una por una hasta que el dedo índice le quedó cubierto de una masa negra de exoesqueletos destruidos» (p. 65). Los libros de botánica quemados de

13 El encierro de las mujeres parece ser una herencia gótica de la casa en sí, ya que las tías sufrieron el mismo destino años anterior (pp. 77-78).

14 Las tres «nodrizas» de Lucas —Saraí, Mara y Noah— funcionan como sustitutos de la madre abyecta: «fue Saraí la que me dio el pecho cuando nací porque a mamá se le cortó la leche» (p. 29). En el recuerdo de Lucas, los pezones de Saraí son «feos», atestiguando que «la memoria, cuando no puede recordar, deforma» (p. 29). Lejos de representar el cuidado o la ternura, las nodrizas son tres «ninjas voladoras» con «cabellos larguísimos» (p. 54). Saraí en particular es «bella como una flor de planta carnívora [...] una belleza que toca casi la monstruosidad para hacerte caer en ella»; es una «cíclope» con cabello que «podría convertirse en un montón de serpientes negras» (pp. 72-73).

15 Este incidente nos recuerda las diferencias entre animales cómplices, como las vacas «dóciles» o los caballos que «quizás tenían vergüenza de servirles» (p. 52, p. 70), y las criaturas no-domesticadas que existen al margen.

la madre encuentran un doble en el «Libro» de entomología regalado por el profesor Erlano. Fuente de una educación alternativa, el uso de mayúsculas ubica al Libro como una alternativa a la hipocresía paterna: «El libro de las generaciones de Adán no era tan perfecto como el que me habían entregado. Un universo más grande que el que creía que existía se abría ante mí con sus formas de vida simétricas y subterráneas» (García Freire, 2019, p. 114). El objeto del libro le ofrece «nuevas palabras y nombres» para las cosas, y la marca un camino hacia el futuro: «con el libro en las manos y el cuerpo afebrado [...] decidí que iba a irme de esa casa [y que] usted debía desaparecer de nuestras vidas» (p. 103).



Sin embargo, cuando el padre finalmente «desaparece» de sus vidas, Lucas es vendido como esclavo por Felisberto y Eloy. Aún más significativa que la expulsión de la casa y todo lo que esta representa, es la pérdida de los espacios que la rodean. Al volver, Lucas no reclama la casa, sino que elige instalarse en el establo: «este es mi nuevo lugar» (p. 69). En una entrevista Freire insiste que para las personas, «las casas pueden no ser un lugar seguro, pero el bosque, el páramo, la tierra sí» (2022). Claramente, este es el caso de Lucas ya que de chico «huía de todos para ir a la cueva de roca detrás del bosque de Polysepis» (p. 112).<sup>16</sup> A diferencia de los ojos «prácticos y serviles» del padre (quien «quizá habría visto tan solo un montón de árboles torcidos o un buen sitio para sacar madera»), para Lucas el bosque es un lugar sagrado. La cueva se convierte así en su «castillo» y su «templo» (p. 130).

No es casual que en las paredes de este espacio uterino coloque la imagen de una mujer «bellísima y anciana» (p. 113) tomada de las páginas de su Libro. Según Freire, tanto el libro como la imagen que adorna las paredes de la cueva están inspirados en la figura histórica de María Sibylla Merian (1647-1717). A pesar de ser citada por Carl Linnaeus y Erasmus Darwin, su contribución científica al campo de la etimología fue prácticamente olvidada, aunque ahora es reconocida como «una de las más importantes precursoras de entomología moderna, gracias a sus minuciosas observaciones y a su descripción —ilustrada por ella misma— de la metamorfosis de las mariposas y otros insectos» (Stadler, 2018). Según García Freire, en el proceso de escribir la

16 El Polysepis es el único árbol que puede desarrollarse formando fragmentos de bosques a gran altura y parte de la vegetación natural del ecosistema del páramo. Es interesante que la «apachita» construida delante de la cueva (García Freire, 2019, p. 112) también se vincula con la cultura de los Andes. Como las cabezas voladoras de los cuentos de Ojeda, la práctica de apilar piedras está relacionada con prácticas de comunicación a distancia y movilidad. Por ejemplo, en los «tiempos de los incas, los chasquis encontraban en su camino las apachetas cada dos o tres leguas de distancia, o en puntos estratégicos» (Tagle, 2017).

novela le era necesario encontrar una figura que representara un matriarcado mítico para Lucas.<sup>17</sup> Resonancia de la vida y obra de Merian, la madre de Lucas dibuja «árboles, escarabajos, y arañas» en las paredes de su cuarto, reflejo de una expresión reprimida, pero solo Lucas reconoce que «la hierba, los animales, las plantas y las flores de mi madre eran buenas» (p. 90).

En la reivindicación del matriarcado mítico olvidado, Lucas finalmente encuentra un «nuevo árbol genealógico» (p. 70) que le ayuda a efectuar su propia transformación. En referencia a la historia apócrifa de Lucifer, asegura: «Voy a crear un reino también, padre», pero «no es a su Dios al que le rezo» (p. 109, p. 136). Quizás la «caída» de Lucas se puede entender más como una metamorfosis hacia abajo: es un proceso de transformación aliado a los procesos de la larva-mosca o pupa-escarabajo. De hecho, a lo largo de la novela va abandonando casi imperceptiblemente la posición vertical, eligiendo en cambio una especie de renacimiento alineado con la tierra:

Salgo y deambulo por el jardín hasta encontrar un pedazo de tierra donde escarbo un hueco, una cuna. Me revuelco y me froto con la tierra y siento placer. La tierra calma mi cuerpo mudo, mi corazón se multiplica. Diez corazones tienen las lombrices. Y se arrastran. Me froto hasta que mis codos y rodillas sangran, hasta que se lastima esa piel que no es mía. [...] Las raíces me alimentan y luego me expulsan: nacer es así. Quiero licuar mis vísceras, olvidar mi lenguaje, enredar las palabras y salir de este cuerpo (p. 74).

Los minúsculos insectos, los «seres que, a usted, padre, le parecían insignificantes», se conviertan en «dioses oscuros» porque a pesar de que «nacían del mal, del hedor y la podredumbre [y que] todo insecto debíamos tenerlo en abominación», Lucas se da cuenta de que «un día volverán a gobernar el mundo» (p. 149, p. 134).

El privilegio de los vínculos de parentesco más allá de lo humano es particularmente visible en la adoración que Lucas siente por la «señorita Nancy», una araña que le transmite una sensación de paz y acompañamiento consistente en la vida. Cuando vuelve del exilio, Lucas usa términos decididamente arácnidos para describir su decepción en la casa que ha acogido a los intrusos:

Uno creería que después de tanto tiempo de tenernos en su interior, lo menos que habría podido hacer esta casa era conspirar para atrapar a los intrusos, como una araña: tejer su red y mantenerlos ahí dentro hasta que se secan. (p. 22).

En la señorita Nancy, encuentra cierta complicidad e incluso inspiración: «las arañas, los escorpiones y los alacranes tienen el deber de castigar el mal» (p. 96). La araña no solo le enseña a tener paciencia —«todo lo que se quiere debajo del cielo o sobre una telaraña tiene su hora» (p. 97)— sino que, a través de su relación con ella, encuentra la forma de despojarse de lo humano, dejando su piel muerta como un exoesqueleto desechado. Lucas se hace picar por Nancy y por sus arañas compañeras: «[m]e duele el pecho, padre, pero les dejo hacer. Ellos son los dueños de este templo, y ahora están en mí» (p. 132). Su relación con la señorita Nancy le permite tejer sus planes de metamorfosis y convertirse en algo más-que-humano. En el acto final de la novela, desciende de la montaña acompañado de su pequeño ejército artrópodo. Adscribiendo una intencionalidad vital al paisaje en sí, asegura que «es la montaña que nos ha permitido llegar» (p. 130).<sup>18</sup>

Es interesante notar que, además de acompañar el proceso de descomposición de «este mundo viejo y corrompido» (p. 128), la figura de la señorita Nancy remite a tradiciones orales afroecuatorianas. Durante la trata atlántica de esclavos, las historias sobre *Anansi* cruzaron el océano desde África occidental, migrando a todos los rincones de la diáspora, incluida la cultura afroecuatoriana.<sup>19</sup> En esa tradición narrativa, el papel de

17 Freire ha indicado que el personaje de la madre de Lucas fue el más difícil de construir, reconociendo que lo basó en una especie de *collage* de figuras. Incluso ha admitido que en cierto sentido el personaje está basado en su propio anhelo cultural: «Los que estamos en la mitad, venimos de los dos mundos, siempre tenemos esa pulsión adentro [...] ¿A qué me debo? ¿Qué soy? [...] no he tenido [...] la gracia de poder realmente sentir ese vínculo con la naturaleza y la tierra, y con lo divino posado en lo orgánico [...] pero he deseado sentirme parte de eso» (Editorial El Cuervo, 2021).

18 A diferencia de representaciones góticas de niebla, en vez de representar *miasma*, muerte y maldad, «el aire condensado del páramo se aglutina y destila vida», ofreciendo a Lucas protección y guía: «un escudo del bosque, abre camino solo cuando quiere que entremos en él» (pp. 129-130).

19 Los afroecuatorianos representan alrededor del 6 % de la población de Ecuador, y la mayoría vive en las provincias de Esmeraldas, Imbabura y Carchi. A partir del siglo XVI, sus antepasados llegaron allí como esclavos, como fugitivos de

la araña (conocida en inglés como «Aunt Nancy») es impartir sabiduría y enseñar lecciones de vida sobre la supervivencia: siguiendo tradiciones indígenas de todo el mundo, la pequeña araña es una especie de *trickster* que usa su astucia para triunfar sobre criaturas mucho más grandes, y por eso forma parte de una práctica de resistencia a través de la tradición narrativa que continúa hasta el día de hoy. La figura de *Anansi* nos recuerda sobre la necesidad de construir relatos alternativos para poder contestar narrativas dominantes. Lucas se da cuenta que, por más poderoso que sea, el relato del padre (y el mundo que representa) es simplemente un relato más entre muchos posibles. Con la ayuda de la Señorita Nancy decide ubicarse dentro de otra narrativa. Para poder recuperar a su madre, debe pasar por una revaloración de la materialidad más pura, encontrando un *imago* no-humano reflejo de su nueva identidad.

Ahora, teniendo en cuenta la reorientación ética más-que-humana de Lucas, quiero volver a vislumbrar nuevos rasgos eco-céntricos en *Las voladoras*. A partir de la imagen positiva del niño al final de *Nuestra piel muerta*, la muerte de la niña en «El mundo de arriba y el mundo de abajo» llama la atención sobre la posibilidad de imaginar la regeneración y la futuridad más allá de modelos antropocéntricos. Freire asegura que, al fin y al cabo, no importa si de verdad existe el matriarcado mítico vegetal-insecto de Lucas, ya que como alternativa al mundo actual, representa una «promesa» que es, a su vez, la promesa de la novela en sí (2021). Por extensión, como lectores creemos en la promesa de crear mundos nuevos sobre la piel muerta de los viejos, y —como veremos a continuación— esa es precisamente la promesa que nos ofrece la fabulación especulativa.

## Conjuro y fabulación: escritura telúrica (o cómo hacer cosas con palabras)

Contar una historia de una manera en lugar de otra puede tener profundas consecuencias imaginativas, éticas y políticas.

Rob NIXON (2014)

La muerte también nace.

Mónica OJEDA (2020)

¿Cómo podemos aprender a *desaprender* las lógicas de sistemas que ya no se pueden sostener? A través de la afectividad negativa, Mónica Ojeda y Natalia García Freire abrazan las potencialidades que ofrecen modos especulativos para sacudir los paradigmas vigentes. Donna Haraway entiende la «fabulación especulativa» como un «modo de atención, una teoría de la historia y una práctica de mundos» (2020, p. 230), mientras que Isabelle Stengers extiende la noción en términos deleuzianos: líneas de vuelo inesperadas que no implican romper con la realidad, sino que permiten percibir, intensificar y volver perceptible detalles insignificantes o ignorados (2018). En el prólogo de *Nuestra piel muerta*, Lucas admite que «no me enfoco en lo útil. Me fijo en cosas insignificantes, me pierdo en naderías» (p. 20). Pero justamente son estas «naderías» las que determinan el sentido de la novela. Del mismo modo, en la fabulación especulativa no se trata de romper con la realidad, sino arrojar luz sobre detalles insignificantes y posibilidades alternativas, hacerlos visibles y darles una oportunidad. Es insistir con que otro mundo no es solo posible, sino necesario:

If our species does not survive the ecological crisis, it will probably be due to our failure [...] to work out new ways to live with the earth, to rework our selves [...] We will go onwards in a different mode of humanity, or not at all. [Si nuestra especie no sobrevive a la crisis ecológica, probablemente se deba a nuestro fracaso [...] en encontrar nuevas formas de vivir con la tierra, en rehacernos a nosotros mismos [...] seguiremos en un modo diferente de humanidad, o no seguiremos.] (Plumwood, 2007, p. 1)

Aunque imaginar otro mundo parece cosa de ciencia ficción, los debates de nomenclatura en torno a nuestra era geológica actual (ej. Capitaloceno, Plantacionoceno, Faloceno, Chthuluceno) nos recuerdan que las cosas siempre podrían haber sido de otra manera. También es posible repensar la visión que ha hecho

---

Colombia o como sobrevivientes de naufragios (Ofosuah Johnson, 2018).

plausible ver a los seres vivos (y al planeta entero) como recurso al servicio de un sistema determinado. Críticos del Antropoceno han arrojado luz sobre las consecuencias universalizadoras, deshistorizadoras y despolitizadoras de pensar en términos de especies. Por cierto, no son todos los humanos, sino una pequeña y poderosa minoría (un orden racial y económico y sus correspondientes decisiones políticas), los responsables de la actual crisis planetaria.

Kim TallBear nos recuerda que «indigenous peoples have never forgotten that nonhumans are agential beings engaged in social relations that profoundly shape human lives» [los pueblos indígenas nunca han olvidado que los no humanos son seres agenciales comprometidos en relaciones sociales que moldean profundamente la vida humana] (2015, p. 234). Para los pueblos originarios de los Andes, el concepto de «buen vivir» (*suma qamaña* en *aymara*), o «vivir bien» (*sumaqkawsay* en *quechua*), expresa un conjunto de ideas fundadas en los principios ancestrales «principios de relacionalidad, complementariedad, correspondencia, reciprocidad y ciclicidad» (Estermann, 2012).<sup>20</sup> Si recordamos que ya ha habido otras formas de pensar sobre el mundo y sus habitantes —microbianos, animales y humanos— y no se trata solo de extraer sino también de respetar la vida y los modos de vivir, podremos entender que aquello que ha sido creado puede también ser desmantelado.

En marcado contraste con los otros relatos de Ojeda, «El mundo de arriba y el mundo de abajo» explora el duelo y la paternidad a través de un narrador masculino. Como punto final de la colección, también es el cuento más estrechamente vinculado con cosmologías andinas, ambientado entre los mundos de «arriba» (*hanan pacha*), el de «aquí» (*kay pacha*) y el de «abajo» (*uku pacha*). El cuento, estructurado como un «conjuro entretreído en lo más profundo de la tierra» (p. 100) narra la experiencia de un padre chamán que pierde a su pequeña hija, Gabriela. En su propia cuenta de *Twitter*, Ojeda dice que es un «western-zombie-andino-chamánico». Rastreado sus rasgos góticos, también puede leerse como una versión andina de la clásica novela de Stephen King, *Pet Sematary*, en la que un padre recurre a poderes sobrenaturales para revivir a su hijo, demostrando que «hay retornos más tristes que desapariciones» (p. 119).<sup>21</sup> Utilizando toda la fuerza de magia para revivirla, el lado humano del padre le hace desobedecer las leyes de la naturaleza: «un chamán debe respetar el ciclo de la vida, honrar la muerte. Pero renacer a Gabriela era el deseo de mi mujer y el mío propio» (p. 102).

El padre ejemplifica al melancólico que rechaza el proceso de duelo cuando carga con el cuerpo de su hija en estado de putrefacción. Se niega a dejarla ir: «la paternidad me pesa» (p. 100). Por un lado, esa frustración de cara a la imposibilidad de proteger lo vulnerable refleja ansiedades culturales que giran alrededor de la «figura del niño», como «sujeto primordial de protección, refugio y tutela», y «las ansiedades contemporáneas sobre si estamos haciendo lo suficiente para proteger, albergar y salvaguardar aquello de lo que somos responsables» de cuidar (Johns-Putra, 2016, p. 523). Para un padre, la pérdida de un hijo es una monstruosidad. Siguiendo a Shildrick, en el nivel más básico, lo monstruoso es algo opuesto a los valores asociados con lo que elegimos llamar «normal». Lo monstruoso pone en duda el orden de la vida, ya que lo que da valor a la vida individual puede ser tanto el «mantenimiento de la integridad corporal protectora, como la capacidad de reproducirla en el tiempo» (Shildrick, 2002, p. 29). El chamán dice que no es «normal que un padre sobreviva a su hija» y no entiende cómo las flores siguen brotando, cómo «las alpacas comen juntas en la hierba y el agua sea fresca y llegue a los ríos y a las lagunas. No es normal que la vida continúe después del dolor» (p. 120). La negativa a dejar morir a su hija refleja un imperativo antropocéntrico a continuar(nos) como especies.

El hombre se compara explícitamente con animales no-humanos cuando dice que «un venado [...] descubre [...] el sentido de su biología, el deseo de proteger lo que es imposible de proteger: lo vulnerable» (pp. 114-115). Pero, al mismo tiempo, le confiesa a la hija: «Desde tu muerte aparto la mirada de cualquier retoño» (p. 119). La reproducción sexual es una replicación proyectada hacia el futuro. Privilegiando la reproducción humana por encima de cualquier otra forma de regeneración, el chamán parece incapaz de concebirse a sí mismo y a su hija como piezas mortales de un sistema mayor. Sobre todo, demuestra una aparente incapacidad para reconciliar los tiempos de vida humanos con los ciclos de la naturaleza, esa «geometría divina» (p. 27) que nos obliga a reconocer la temporalidad de nuestro lugar en el mundo y el hecho de que, algún día, todos nos transformaremos en *compost* para nutrir otras vidas.

20 Como precisa Tatiana Roa Avendaño, en la primera década del siglo XXI las nuevas constituciones de Ecuador y Bolivia incorporaron este concepto «como un eje articulador» de su magna carta, representando «una alternativa en tanto replantea las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza» y proponiendo un «nuevo horizonte de vida y una alternativa frente a la noción mono cultural de la actual civilización occidental» (2009).

21 El epígrafe del cuento lo sitúa de lleno dentro de la tradición literaria ecuatoriana: son parte de un poema que el poeta ecuatoriano Efraín Jara Idrovo escribió como respuesta a la muerte prematura de su hijo.

El objetivo ecofóbico del chamán está condenado al fracaso, en gran parte porque parece tener una relación hostil y alienada con la comunidad indígena: «A lo lejos, los indios del pueblo miraron con desconfianza nuestra casa» y «gritaron con sus miradas cenagosas: Invasores. Terratenientes que juegan a la andinidad» (p. 102). Pero, a medida que sube el cuerpo en descomposición por el volcán, empieza a entrar en contacto con otras visiones. Una mujer, precipitada por la ingesta de «San Pedro en jarras grandes» grita su epifanía: «¡aprendamos a llorar! Llorar es hermoso. Llorar es darle de beber a la piedra, darle de beber al desierto», y luego: «¡Los volcanes son los lagrimales de la tierra!» (p. 116, p. 117, p. 119).<sup>22</sup> La negativa del padre de llorar a su hija representa una afrenta a los ciclos de la naturaleza y un deseo de ganarle a la muerte. Irónicamente, a pesar de cumplir con un rol de guía en el uso ancestral de plantas para movilizar y transformar la conciencia humana, el chamán no puede sanarse a sí mismo.

Ojeda afirma que este cuento trata «la relación que existe entre la violencia y la hostilidad de lo terrenal con ese plano mítico, ritual y simbólico que [...] obliga a las personas a mirar hacia arriba buscando una especie de alivio frente al horror y la violencia» (en Oliva, 2020). No es casual que la figura central del cuento sea masculina: el padre chamán refleja el «forward-looking, sky-gazing Anthropos» [Anthropos que mira hacia el futuro y mira al cielo] (Haraway, 2016, p. 53). Además de cumplir una promesa a la hija, la ascensión a la cima del representa, paradójicamente, un movimiento hacia abajo, hacia los procesos de la tierra. Aquí vuelve a aparecer el cóndor, entendido dentro de cosmologías andinas como una bisagra entre mundos tripartitos, asociado a la transformación. Ojeda admite que este cuento se trata de la «ascensión de lo telúrico a un mundo mágico, ritual» y que «no hay nada más bello y terrible que la ascensión de un animal que se alimenta de la muerte» (en Oliva, 2020). En comparación a la novela de García Friere, este relato ofrece una visión de la muerte muy distinta: en vez de aparecer como el fin, aparece como el comienzo de algo nuevo: «se necesita que las cosas mueran para que haya más vida» (en Subirana Abanto, 2020). Lejos de representar el ápex de la racionalidad o espiritualidad incorpórea, en *Las voladoras* y *Nuestra piel muerta* la humanidad es reposicionada como materia orgánica para la regeneración de la vida.

Ambos libros terminan con una especie de peregrinaje hacia la cima de la cordillera andina. Sin embargo, ese movimiento ascendente no significa necesariamente transcendencia, sino descomposición de la tierra. Ojeda afirma que su proyecto se alinea a la escritura «telúrica», una práctica de escritura ligada a las «emociones más primarias», «primigenias» y «atávicas» de la tierra, de lo «oscuro» que «está ligado a la muerte, pero también a la vida» (Universidad de Guanajuato, 2021). Ambas autoras invitan a preguntarse: ¿qué pasaría si, en vez de privilegiar la mirada «hacia el futuro» y «hacia el cielo», mirásemos hacia abajo, hacia la tierra y las criaturas minúsculas que la habitan? Por más que el padre de Lucas sea representante del *Anthropos* racional e incorpóreo, no vuelve como fantasma a acechar la casa: la vida después de la vida consiste en su cuerpo convirtiéndose en alimento para los gusanos que se le «meten» hasta en el «culo» (García Freire, 2019, p. 11). Rechazando la metafísica, Lucas expresa que Dios no supo «enseñarle al hombre a pudrirse, a perder su voz y sus palabras, licuar sus viseras, elevarse y escapar de su cuerpo de hombre, que es solo una pupa» (p. 43). En cambio, él es capaz de conectarse con «el lenguaje sagrado de los cuerpos muertos, la fecundidad de lo oscuro y húmedo [...] la efervescencia de la vida en la podredumbre y los desechos» (p. 148).

En una presentación del libro, García Freire admite haber encontrado inspiración en los procesos materiales. Por ejemplo, a diferencia de los artrópodos que tienen un número limitado de exoesqueletos o «mudas» a cambiar, los humanos siempre tenemos algo de piel muerta sobre nosotros, existiendo en «un proceso continuo de putrefacción» (Editorial El Cuervo, 2021). Haciendo eco a la comprensión (demasiado tardía) de su padre, Lucas reconoce que somos seres hechos por la descomposición, y va más allá de la ecofobia del padre para reconocer en eso algo divino: «todo lo que se pudre es sagrado, todo lo que se pudre llama a la vida [...] No hay un espíritu que asciende sino un cuerpo que se deshace y baja en espirales por la tierra formando una vida más perfecta y simétrica» (García Freire, 2019, p. 150).<sup>23</sup> En comparación a la niña Ranita, amante de la sangre, para Lucas el mundo de los insectos es un «sanctasanctórum de la simetría»:

22 El cactus de San Pedro (originalmente *achuma*) es una especie de suculenta andina con componentes psicodélicos que crece en zonas frías, hasta los 3.000 metros sobre el nivel del mar, considerada una de las plantas «maestras» (junto con la ayahuasca) por culturas originarias de las Américas, provocando un estado alterado de conciencia que permite ver «la belleza de la naturaleza, visible en toda su plenitud» y, de esa manera, encontrar una sanación de mente, espíritu y cuerpo (Pino Urquidí, 2020).

23 Como lectores contemporáneos habitando un mundo en proceso de transformación extrema, quizás podemos identificarnos con el padre de Lucas, cuyo rostro estaba deformado por la «realidad que acababa de mirar», ya que lo «sagrado para Dios» es «lo que se pudre [...] Las plantas, los animales, el hombre, la mierda» (García Freire, 2019, pp. 139-140).

Todo en ellos es calculado y puro y divino. Cuando la gente ve en ellos el horror, cuando usted, padre, los miraba con repulsión, se está viendo a usted mismo. Las moscas causan rechazo y repugnancia porque recuerdan lo que vendrá cuando nuestro cuerpo se convierta en algo putrefacto. El caparazón de un escarabajo que permanece intacto no puede mostrar más que la eternidad y la belleza (p. 108).

*Nuestra piel muerta* relata la gran búsqueda de Lucas de abandonar el cuerpo y volver a «la verdad más pura de la materia» (Lardone, 2021), revirtiendo el horror, repulsión, rechazo y repugnancia que genera lo putrefacto. Lucas opta por tomar agua de adelfas como única opción para engendrar y nutrir un mundo distinto. Contra el futurismo reproductivo, el acto suicida del niño protagonista genera vida desde la muerte. Haciéndose a un lado para dejar lugar a sus parientes minúsculas, Lucas dice: «Nadie va a salir de esta casa, padre, y nadie volverá a entrar jamás [...] en esta casa solo quedarán ellos, seres minúsculos que nos sobrevivirán» (p. 148). Refiriéndose a los intrusos, Felisberto y Eloy, Lucas asegura que «nuestra piel no volverá a servirles de capa» (p. 149). Después de todo, su acto de venganza contra esos intrusos parasitarios consiste en dejarlos sin anfitrión, sin casa para habitar. Cuando muere, «desciende hacia eso que canta, que es la tierra, que son las cigarras, que son alas, que es la voz de mi madre, un río de agua, como un susurro» (p. 151). En vez de narrar un proceso de formación en torno a la adultez, se explicita la relación con el mundo de los insectos y la podredumbre, incluyendo las microcriaturas que nos (des)componen. En el propio título del libro, el pronombre aparece en plural y ese «nuestra» nos interpela como lectores, invitándonos a abandonar modelos viejos e inservibles, la piel muerta de mundos que tienen que terminar para dar lugar a otros.

En sus compromisos con un gótico andino, los protagonistas de Ojeda y Freire experimentan un importante cambio de orientación ética. ¿Cómo encuadrar la «lírica de los artrópodos» (Sanz, 2019) de García Freire en el contexto actual de la sexta gran extinción de especies, en la cual los «insectos tienen una tasa de extinción ocho veces más rápida que la de mamíferos, aves y reptiles»? (Ecologistas en acción, 2020).<sup>24</sup> En el cuento corto de William Gass que sirvió de inspiración a la novela de García Freire, «El orden de los insectos» (1968), la protagonista experimenta una reorientación de afecto, cambiando la repugnancia por una sensación de parentesco. De manera similar, *Nuestra piel muerta* proporciona un lenguaje poético que permite sentir la sincronía del «caos organizado» de su aleteo como algo familiar (García Freire, 2021). Destronando el antropocentrismo al reconocer que simplemente somos una especie más en un amplio plano de existencia con múltiples formas de vida, esta novela revela la fantasía del excepcionalismo humano por lo que es: una fantasía insostenible.

Al final, *Las voladoras* culmina con la aceptación que «no existen palabras en este mundo con la pasión suficiente para resucitar a un muerto» (Ojeda, 2020, p. 118). Sin embargo, reflexionando sobre su propio proyecto literario, Ojeda ha dicho que a pesar de que las palabras no pueden resucitar a los muertos, igualmente pueden tener un *efecto* real en el mundo. Por más que un escritor no sea chamán, hay que reconocer y apreciar el elemento performativo del lenguaje. La fantasía que puede transformar la materia a través de la repetición de ciertas palabras (un hechizo, un conjuro, palabras mágicas) forman parte de esos impulsos «telúricos» o primitivos mencionados por Ojeda. Por ejemplo, para el niño que acaba de adquirir el lenguaje, las palabras pueden tener casi el poder mágico de crear y destruir. También para García Freire las palabras tienen una «materialidad» y la destrucción y reconstrucción de mundos a través del lenguaje es lo «más parecido a un milagro que puede hacer un ser humano» (Editorial El Cuervo, 2021). Ambas autoras buscan inquietar a través del lenguaje: Ojeda admite la búsqueda de «experiencia poética» capaz de despertar «emociones intensas en el cuerpo» de los lectores, provocando una reacción «turbadora» (Editorial El Cuervo, 2021), mientras que García Freire aspira a generar emoción fuerte en sus lectores, «porque hemos olvidado al cuerpo a la hora de escribir» (en Martín, 2022).

Entendiendo el *conjuro* en sentido más amplio, entonces, podemos identificar el proyecto literario entendido por ambas autoras como una especie de conjuro afectivo-literario. Podemos entender la afectividad como una potencialidad intersubjetiva vibrando bajo el radar de la cognición y la volición, y por lo tanto reconocer en estas narrativas los contornos del clima afectivo del Antropoceno que, según Haraway «marca severas discontinuidades; lo que viene después no será como lo que vino antes» (2015, p. 160). La cosmovisión andina del «vivir bien» sostiene que estamos en un período de transición llamado *Pachakuti*, palabra que incorpora las nociones de *kuti* (gran renovación, inversión, revolución, reciclaje o transición cíclica) y *pacha*,

24 Para el caso, el cóndor andino también está en vías de extinción (Loaiza, p. 202).

todo lo que existe, nuestro cosmos vivo. En este momento bisagra —llámelo usted como quiera— estamos a punto de «dejar el camino de destrucción por el que avanza el mundo [...], para dar comienzo a una nueva era» (Prádanos y Figueroa, 2015, p. 10). En este proceso de transformación, «It matters what stories tell stories, what thoughts think thoughts, what worlds world worlds» [importa qué historias cuentan historias, qué pensamientos piensan pensamientos, qué mundos mundan mundos] (Haraway, 2016, p. 12). A través de proyectos de gótico andino, a la vez eco-góticos y eco-feministas, Mónica Ojeda y Natalia García Freire nos invitan a pensar que todavía es posible historiar, pensar y *mundar* relatos mejores.

## Referencias bibliográficas

- Aloe, F. (2014). *Casa Tomada* de Julio Cortázar y *La Molicié* de Julio Ramón Ribeyro: ¿una comparación imposible? En B. Greco & L. Pache Carballo (Eds.). *Sobrenatural, fantástico y metarreal: la perspectiva de América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 83-95.
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Baldick, C. y Mighall, R. (2015). Gothic Criticism. En D. Punter (Ed.) *A New Companion to the Gothic*, West Sussex: Wiley Blackwell Press, 267-287.
- Bibliotecas de Navarra (10 de mayo de 2022). Escribir desde el paisaje: Natalia García Freire. [Video] Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eGBR8jQSSiE>
- Boccuti, A. (2022). Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe. *América sin Nombre*, 26, 129-151.
- Burnham, M. (2013). Is There an Indigenous Gothic? En C. L. Crow (Ed.) *A Companion to American Gothic*. New York: John Wiley & Sons, 223-237.
- Byron, G. (2012) Global Gothic. En D. Punter (Ed.) *A New Companion to the Gothic*, West Sussex: Wiley Blackwell, 369-378.
- Cantero Sánchez, M. (2019). Fatalismo queer y Una armada feminista, *Lectora*, 25, 405-407.
- Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (2017). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York and London: Routledge.
- Colanzi, L. (2019). *La desobediencia. Antología de ensayo feminista*. Santa Cruz: DumDum Editora.
- Colebrook, C. (2019). Extinción feminista. *Revista de Filosofía*, 51(146), 70-93.
- Creed, B. (2016). Terror y el monstruo femenino. *laFuga*, 18, 1-9.
- Del Principe, D. (2014). Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century. *Gothic Studies*, 16(1), 1-8.
- Editorial El Cuervo (4 de noviembre de 2021). Presentación del libro *Nuestra piel muerta* de Natalia García Freire. [Video] Youtube. Disponible en <https://www.facebook.com/EditorialElCuervo/videos/1536900296674745>
- Eguren, J. (2013). El monstruoso femenino. *El correo*. Disponible en <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20131206/television/monstruoso-femenino-20131206.html>
- Estermann, J. (2012). Crisis civilizatoria y Vivir Bien. Una crítica filosófica del modelo capitalista desde el *allinkawsay/suma qamaña* andino. *Polis. Revista Latinoamericana*, 11(33), 149-174.
- García Freire, N. (2019). *Nuestra piel muerta*. Madrid: La Navaja Suiza.
- Gascón, D. (2020). Entrevista a Mónica Ojeda: Estoy haciendo un abordaje del horror familiar. *Letras Libres*. Disponible en <https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/>
- Georgieva, M. (2013). *The Gothic Child*. London: Palgrave MacMillan.
- González Dinamarca, R. (2018). El monstruoso femenino y la abyección del cuerpo materno en dos filmes de terror actuales. *Bumal: Revista de investigación sobre lo fantástico*, 6(2), p263-281.
- Grosso, J. (2021). Mónica Ojeda: En la violencia hay dolor, hay daño, hay miedo pero también hay deseo. *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2021/01/25/monica-ojeda-en-la-violencia-hay-dolor-hay-dano-hay-miedo-pero-tambien-hay-deseo/>.
- Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin, *Environmental Humanities*, 6(1), 159-165.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni Ediciones.

- Johns-Putra, A. (2016). My Job is to Take Care of You: Climate Change, Humanity and Cormac McCarthy's *The Road*. *MFS: Modern Fiction Studies*, 62(3), 519-540.
- Keetley, D. y M. Sivils, M. (2018). Introduction: Approaches to the Ecogothic. En *Ecogothic in Nineteenth Century Literature*. New York and London: Routledge, 1-20.
- Kristeva, J. (1983). *Histoires d'amour*. Paris: Denoël.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: ensayos sobre Louis-Ferdinand Celine*. México: Siglo XXI editores.
- Kristeva, J. (2001). *Melanie Klein*. New York: Columbia University Press.
- La Valle, B. (2020). Mónica Ojeda: El mundo está lleno de horrores, pero la mayoría del tiempo estamos volviendo la cara. *Revista Mercurio*. Disponible en <https://www.revistamercurio.es/2020/10/22/monica-ojeda-el-mundo-esta-lleno-de-horrores-pero-la-mayoria-del-tiempo-estamos-volviendo-la-cara/>
- Leonardo-Loayza, R.A. (2022). El gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda, *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico*, 10(1), 77-97.
- Loaiza, Y. (2021). El cóndor andino, uno de los principales símbolos del Ecuador, está en peligro de extinción. *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/america/america-latina/2021/07/08/el-condor-andino-uno-de-los-principales-simbolos-del-ecuador-esta-en-peligro-de-extincion/>
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas. Encarnando una conciencia antropocénica a través del gótico rioplan-tense. *Revista CS*, 36, 247-287.
- Martin, P. (2022). *Trajiste contigo el viento*, el nuevo realismo mágico de García Freire. *Agencia EFE*. Disponible en <https://www.efc.com/efe/espana/cultura/trajiste-contigo-el-viento-nuevo-realismo-magico-de-garcia-freire/10005-4806803>
- Morales, Juan Carlos (2016) Las Brujas voladoras, una leyenda que perdura en la Sierra norte. *El telégrafo*. Disponible en <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/las-brujas-voladoras-una-leyenda-que-perdura-en-la-sierra-norte>.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nixon, R. (2014). The Great Acceleration and the Great Divergence: Vulnerability in the Anthropocene. *Profession MLA*. Disponible en <https://profession.mla.org/the-great-acceleration-and-the-great-divergence-vulnerability-in-the-anthropocene/>
- Ofosuah Johnson, E. (2018). Up from slavery, Afro-Ecuadorians continue the struggle for their place in society. *Cuenca High Life*. Disponible en <https://cuencahighlife.com/up-from-slavery-afro-ecuadorians-struggle-to-make-their-place-in-ecuadors-history/>
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Oliva, J. (2020). Mónica Ojeda se adentra en su primer libro de cuentos en el gótico andino. *La vanguardia*. Disponible en <https://www.efc.com/efe/espana/cultura/monica-ojeda-se-adentra-en-su-primer-libro-de-cuentos-el-gotico-andino/10005-4376588>
- Ospina Peralta, P. (2022). Nada solo para los indios. ¿Por qué la Conaie sigue liderando las protestas en Ecuador? *Nueva sociedad*. Disponible en <https://www.nuso.org/articulo/protestas-Ecuador-conaie/>
- Pico, A. (2010). *Las «Voladoras» de Mira: Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Pina, Ana (2021). El fulgor del nuevo gótico latinoamericano. *El Cultural*. Disponible en [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html)
- Pino Urquidi, N. (2020). San Pedro y ayahuasca: sabiduría ancestral en la vida actual. *Cronistas Latinoamericanos*. Disponible en <https://cronistaslatinoamericanos.com/san-pedro-y-ayahuasca-sabiduria-ancestral-en-la-vida-actual/>
- Plumwood, V. (2007). A review of Deborah Bird Rose's *Reports from a Wild Country: Ethics for Decolonisation*. *Australian Humanities Review*. Disponible en <http://australianhumanitiesreview.org/2007/08/01/a-review-of-deborah-bird-roses-reports-from-a-wild-country-ethics-for-decolonisation/>
- Portillo, L. (2019). Cultura Cañari. *Historia de los Pueblos*. Disponible en <https://www.historiacultural.com/2019/03/cultura-los-canari.html>
- Pradanos, L.I. y Figueroa Helland, L.E. (2015). How to Listen to Pachamama's Testimonio: Lessons from Indigenous voices. *Studies in 20th and 21st Century Literature*, 39(2), 1-21.
- Ramirez, V. (2021). Juan Cárdenas, escritor: La literatura de América Latina se vuelve cada vez más india, negra, criolla. *Palabra Pública*. Disponible en <https://palabrapublica.uchile.cl/2021/07/13/juan-cardenas-escritor-la-literatura-de-america-latina-se-vuelve-cada-vez-mas-india-negra-criolla/>

- Roa Avendaño, T. (2009). El SumakKawsay en Ecuador y Bolivia. Vivir bien, identidad, alternative. *Ecología política/política*. Disponible en <https://www.ecologiapolitica.info/el-sumak-kawsay-en-ecuador-y-bolivia-vivir-bien-identidad-alternativa/>
- S/A (2020). Los insectos tienen una tasa de extinción ocho veces más rápida que la de mamíferos, aves y reptiles. *Ecologistas en acción*. Disponible en <https://www.ecologistasenaccion.org/153608/los-insectos-tienen-una-tasa-de-extincion-ocho-veces-mas-rapida-que-la-de-mamiferos-aves-y-reptiles/>
- S/A (2021). Las apachetas: los montoncitos de piedras a modo de ofrendas que amenazan la biodiversidad. *National Geographic*. Disponible en [https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/apachetas-ofrendas-que-pueden-amenazar-biodiversidad\\_15505](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/apachetas-ofrendas-que-pueden-amenazar-biodiversidad_15505)
- Sanz, M. (2019). La lírica de los artrópodos. *El País*. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575559374\\_094702.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575559374_094702.html)
- Serenella, I. & Serpil Oppermann, S. (Eds.) (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stadler, M. (2018). «María Sibylla Merian, naturalista y pintora». *Mujeres Con Ciencia*. Disponible en <https://mujeresconciencia.com/2015/04/02/maria-sibylla-merian-naturalista-y-pintora/>
- Stengers, I. (2018). Science Fiction to Science Studies. En Meyer, S. (Ed.) *The Cambridge Companion to Science and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 25-42.
- Subirana Abanto, K. (2020). Mónica Ojeda: Rechazamos lo mítico andino porque somos una sociedad racista. *El Comercio*. Disponible en <https://elcomercio.pe/eldominical/mensaje-de-voz/monica-ojeda-rechazamos-lo-mitico-andino-porque-somos-una-sociedad-racista-noticia/>
- Tagle, E. (2017). La apacheta: piedra sobre piedra para una ofrenda en la Puna. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/economia/campo/la-apacheta-piedra-sobre-piedra-para-una-ofrenda-en-la-puna-nid2065272>
- TallBear, K. (2015). Dossier: Theorizing Queer Inhumanisms: An Indigenous Reflection on Working Beyond the Human/Not Human. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 21(2-3), 230-235.
- Tantibanchachai, C. (2014). Teratogens. *The Embryo Project Encyclopedia*. Disponible en <https://embryo.asu.edu/pages/teratogens>
- TOC Libros (12 de febrero de 2022). Charla con Natalia García Freire, autora de *Nuestra piel muerta*. [Video] Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UGh1S3thKQM>
- Trexler, A. (2015). *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Universidad de Guanajuato (18 de febrero de 2021). Segundo ciclo de conferencias del Seminario de investigación. «Escrituras extremas. Hacia una poética del deseo: Mónica Ojeda. [Video] Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wiKr9xBBPTw&t=4s>
- Williams, H. (2019). The Resurgence of the Monstrous Feminine. *Granta*. Disponible en <https://granta.com/the-resurgence-of-the-monstrous-feminine/>
- Zalaquett, C. (2021). ¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y Samantha Swshewblin, *Atenea*, 523, 287-304.