

Bocabajo: El reverso del discurso en *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire*Face down: The reverse side of the discourse in Nuestra piel muerta by Natalia García Freire*

Ana Cecilia Aguilar Vega

anace.aguilar27@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5837-0878>

David Loria Araujo

Universidad Autónoma de Yucatán., México

dloriaa@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0624-9918>Recepción: 23 Marzo 2024  
Aprobación: 24 Mayo 2024

Acceso abierto diamante

## Resumen

Este artículo tiene por objetivo analizar la novela *Nuestra piel muerta* (2019) de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire, a partir de una lectura que vislumbra dos vías por las que Lucas, el protagonista, resta importancia a los discursos hegemónicos y, con ello, desplaza el poder patriarcal de su hogar y de su identidad humana. En la primera sección de la novela, se narra cómo el personaje cuestiona los mitos y modos canónicos del discurso y los reescribe; en la segunda, se muestra un *devenir-insecto* (metamorfosis) de la historia de Lucas. Por lo que se concluye que esta reversión discursiva emparenta a la obra de la autora ecuatoriana con la de otras escritoras contemporáneas y antecesoras.

**Palabras clave:** Narrativa ecuatoriana, devenir insecto, reescritura del mito, relato fantástico, relato gótico.

## Abstract

*The purpose of this article is to analyze Natalia Garcia Freire's novel, Nuestra piel muerta / This World Does Not Belong to Us, (2019), from a reading that glimpses two ways in which Lucas, the protagonist, downplays the hegemonic discourses, and in doing so, displaces the patriarchal power and his human identity. The novel's first section narrates how the character questions the myths, and canonical modes of discourse, and rewrites them. In the second one, a becoming-insect(metamorphosis) of Lucas's story is shown. Therefore, it is concluded that this discursive reversion relates the work of the Ecuadorian author to other contemporary writers and predecessors.*

**Keywords:** *Ecuadorian narrative, becoming-insect, rewriting of the myth, fantastic account, gothic account.*

*Siempre tuve miedo de lo que era —algo feo y venenoso, mortal y terrible— ese simple insecto, peor y más voraz que el fuego [...]. Pero el ojo nunca deja de cambiar. Cuando ahora examino mi colección, ya no son solo cucarachas lo que veo, sino un orden elegante, la totalidad, la divinidad...*

William H. Gass, *El orden de los insectos*.

Natalia García Freire forma parte de una cohorte de escritoras latinoamericanas contemporáneas, nacidas entre los últimos años setenta y los primeros años noventa, que han ganado merecido reconocimiento entre el público y ante la crítica especializada. De su natal Ecuador, también destacan Solange Rodríguez Pappe (1976), María Fernanda Ampuero (1976), Gabriela Ponce (1977), Sabrina Duque (1979), María Auxiliadora Balladares (1980), Daniela Alcívar Bellolio (1982), Mónica Ojeda (1988), así como las más jóvenes: la autora que aquí estudiamos (1991) y Yuliana Ortiz Ruano (1992), entre otras. Cabe resaltar que seis de las siete primeras son oriundas de Guayaquil (salvo Ponce, que es de Quito), y las dos restantes de Cuenca y Esmeraldas, respectivamente, lo que puede significar una reciente apertura y expansión de las principales capitales culturales del país. Esta “nueva y luminosa constelación de escritoras ecuatorianas” (Benítez, 2019: 212) ha adquirido una mayor proyección internacional gracias a que muchas de ellas han sido publicadas por editoriales españolas, como es el caso de la novela que nos ocupa en este artículo, que vio la luz en 2019 a través del sello madrileño La Navaja Suiza.<sup>[1]</sup>

*Nuestra piel muerta* narra la historia de Lucas y su familia ante el arribo de dos forasteros: Felisberto y Eloy. El relato se ambienta en una casa en la lejanía andina, a donde estos hombres llegan para imponer un nuevo sistema de jerarquías. El padre, la madre, las nodrizas y el propio Lucas, quien funge como narrador, encuentran su existencia invadida por la violencia de esas figuras masculinas y monstruosas. La voz de Lucas *in media res* se coloca al regreso a la casa familiar, después del despojo perpetrado por Felisberto y Eloy. Los huéspedes, solapados por el padre, provocan que a la madre se le trate como enferma y se le expulse del hogar. Lucas rememora su pasado y vuelve para cobrar venganza por medio de la invención de un nuevo orden, el de lo ínfimo, en el cual pretende *desintegrarse*.

Los pocos estudios críticos que existen sobre la novela hasta el momento le atribuyen la etiqueta del gótico latinoamericano, incluso la clasifican como *gótico andino*. Esta categoría ha sido vinculada en muchas aproximaciones académicas con la producción literaria de Mónica Ojeda, puntualmente con su libro de cuentos *Las voladoras*, aunque no de forma exclusiva, pues el tema es abordado también por Carretero, 2021; Cruz, 2023; Mackey 2022; y Ramos, 2023, por mencionar algunos.<sup>[2]</sup> Al respecto, Patricia Poblete Alday afirma que la novela “abunda en imágenes y símbolos fuertemente connotados que nos remiten a un imaginario gótico” (2022: 15), entre ellos, la caracterización de la casa rural, presentada como una actualización del castillo embrujado.

Con ello, la investigadora destaca que este tipo de historias “le da una nueva vida a géneros y modos textuales canónicos y relativamente estables” (Poblete, 2022: 19). Por su parte, Alisson Mackey prolonga la clasificación del texto hacia un “eco-gótico” y “eco-feminista” (2022: 75); asimismo, configura el texto en adyacencia con lo fantástico desde una trinchera que lo usa como sinónimo de lo insólito y lo abyecto (2022: 75). Las definiciones de estos dos conceptos colindantes están acotadas hacia campos distintos, aunque se puede reconocer que convergen en algunos puntos. Dado que la conversación sobre estos tópicos ya se establece desde estas propuestas, se puede definir, al menos en términos de lo fantástico, cuáles estrategias textuales existen en la novela de García Freire que nos pueden llevar a relacionarla con esta lectura, si bien, es cierto que se reconoce que la novela no es un texto fantástico *avant la lettre*.

El objetivo de este artículo es analizar la riqueza discursiva que sugiere la clasificación de la novela en géneros y modos conocidos —el gótico andino, el neogótico ecuatoriano, lo gótico, lo insólito, lo fantástico, lo mitológico, etcétera— pero que, al mismo tiempo, discute con ellos y los desplaza, es decir, no los replica, sino que los desterritorializa. Dicho desplazamiento narrativo coincide con un devenir del protagonista que se

activa mediante una serie de umbrales de desjerarquización, principalmente a través de su relación con el mundo de los insectos. La investigación echa mano de un encuadre filosófico conformado por las aportaciones de Gilles Deleuze y Rosi Braidotti. Asimismo, nos basamos en las propuestas, principalmente, de Lubomir Doležel y Rosalba Campra en cuanto al estudio de las maniobras que ejecuta García Freire con los *topoi* de ciertos géneros literarios.

## “Estoy solo en mi isla de historia antigua”: el problema del narrador y la construcción de mundos ficcionales

*So our story extends from what we were once upon a time toward what we shall become. Yet we can't have a story unless we have an identity. Like the Id, like every essence, like substance itself: the soul endures.*

William H. Gass, *The Story of the State of Nature*.

En *Nuestra piel muerta*, García Freire echa mano de una estrategia discursiva doble, por la que transgrede prácticas narrativas y culturales hegemónicas. Por un lado, la perspectiva y el discurso de Lucas se construye a través del repertorio de mitos que conoce: los bestiarios de la literatura clásica o las hazañas de grandes héroes de la Historia Universal —europea— que ha memorizado gracias a su tutor, o bien, los episodios y versículos de la Biblia que han marcado su educación en la fe por voluntad de su progenitor. Sin embargo, cuando regresa —como el hijo pródigo a la casa familiar—, momento en el que se sitúa el presente de su narración, Lucas parodia o subvierte algunos de esos mandatos. De hecho, el punto de quiebre mediante el cual se da cuenta de que puede intervenir dichos relatos se da cuando, antes de autoexiliarse, pasa las tardes en su guarida de la montaña, donde convive con insectos y estudia un texto, obsequio de su antiguo profesor: “Yo me escondía [...]. Pasaba en la cueva casi todo el día. Leía y examinaba con rigor el Libro que me había dejado el profesor Erlano” (García, 2019: 112–113).

En la primera página del volumen, figura la ilustración de una bruja o científica “bellísima y anciana [con un] rostro casi cadavérico, pero con ojos de niña con mirada arisca” (García, 2019: 113). Cuando la nodriza mayor descubre a Lucas admirando la imagen de esta mujer antitética, lo reprende con la palabra sagrada: “Esther me encontró en la cueva, arrodillado ante el dibujo [...] y me dio una bofetada. ‘Dios pondrá vuestro cuerpo muerto sobre el cuerpo muerto de los ídolos’, me dijo” (García, 2019: 113). Cabe mencionar que estas palabras coinciden con las de la condenación de la idolatría del pueblo de Israel, incluidas en la Biblia, en el libro de Ezequiel. No obstante, el protagonista se revela, se libera poco a poco de esas verdades: “corrí hacia la casa con los brazos extendidos y riendo a carcajadas, pensando que un día Dios dejaría que mi cuerpo muerto descansara junto al de aquella mujer” (García, 2019: 113). Al entender este texto sagrado en el ámbito mítico se sabe que, como indica Blumenberg:

[...] lleva la sanción de su procedencia antiquísima, insondable, de su legitimación divina o inspiracional, mientras que la metáfora no tiene más remedio que presentarse como ficción, y su única justificación consiste en el hecho de hacer legible una posibilidad del comprender (2003: 166).

Lucas reconoce en estas fuentes un material que hay que reformular porque para él es necesario deslegitimar y, en consecuencia, ficcionar su propia historia. Para ahondar en que “la peripecia de Lucas completa los tres ciclos del camino del héroe” (Poblete Alday, 2022: 14), el discurso mítico está presente porque Lucas busca reformularlo y usarlo en su propia historia. Algunas líneas más adelante, el narrador reconoce la predilección por el libro frente a cualquier otro discurso: “Yo solo tenía ojos y oídos para el Libro. El libro de las generaciones de Adán no era tan perfecto como el que me habían entregado” (García, 2019: 114).

Incluso en el empleo de las mayúsculas, Lucas desplaza la importancia que alguna vez tuvo la educación recibida en casa y se abre hacia otras rutas de pensamiento que se alejan de la mano dura del padre y se vinculan

con aquel mundo fantástico de la madre, quien solía disfrutar de la vida contemplativa y de coleccionar información sobre las formas animales y vegetales que a otros ojos podrían parecer ínfimas: “Estaba lleno de dibujos y vida, de nuevas palabras y nombres, como los libros de mi madre” (García, 2019: 114).

Más adelante, cuando es vendido por los intrusos para trabajar con el señor Elmur, el joven se da cuenta de que puede maniobrar el material simbólico que conoce:

Cuando araba la tierra donde el señor Elmur, él me hacía contarle historias mientras se emborrachaba. Yo inventaba historias, deformaba recuerdos y me perdía en ellos o le contaba cosas que me había enseñado el profesor Erlano. Una vez le conté sobre la batalla de Waterloo, pero al final acabé por redimir a Napoleón y le hice ganar la batalla, quién sabe por qué. [...] Necesitaba el sonido y las palabras para pensar en algo que yo no entendía; parecía usar mis palabras para fabricar algo nuevo y sórdido (García, 2019: 83).

Es posible que, a través de esta experiencia y del estudio de su Libro sagrado, Lucas sea consciente de la plasticidad y arbitrariedad de los discursos que han dado forma a su mundo y, por lo tanto, se admita capaz de trastocarlos; en otras palabras, que reconozca su posición de narrador, la cual es vital para lo fantástico. En su estudio sobre esta modalidad, Rosalba Campra advierte que

[...] si la voz narrante engloba la totalidad de lo narrado su credibilidad se convierte en condición preliminar de cualquier otro tipo de garantías: de la forma y naturaleza de esa voz puede depender la actitud del lector ante la materia fantástica del relato” (Campra, 2008: 81).

A su vez, complejiza sobre la narración en primera persona, pues “nada, fuera de ella misma, garantiza lo narrado (Campra, 2008: 92). Incluso, en su más reciente reflexión, la teórica enfatiza que

[...] la focalización, independientemente de la persona de la narración [...] está fuertemente marcada y sustenta el grado de realidad del personaje, así como el de homogeneidad o contradicción interna del mundo representado (y, por lo tanto, la eventual categorización del texto) (Campra, 2019: 50).

Esto explica, además, la tendencia de poner Nuestra piel muerta en el género de lo fantástico, o al menos, relacionarla con él, pues la calidad de narrador único de Lucas, las elecciones al llevar el relato y las influencias de otros personajes saturan el texto de manera tal que hay espacio para pensar en una colindancia. Misma razón que sugiere que si hay algo similar al relato fantástico o de maravilla, como señala Mackey (2022), a modo de *relato mítico*, sería de esta forma, pues Lucas es quien controla la construcción del paradigma de realidad de esa diégesis.

El mundo de Lucas se divide en el que vive a su regreso, aquel que recuerda cuando sus padres aún vivían y ese otro más remoto del que le habla el profesor Erlano, y cuya forma narrativa imita para construir su propio mundo. Desde los primeros capítulos, Lucas se constituye como creador, como ese Dios padre del imaginario judeocristiano: “Soy el creador de un padre. Y no será a mi imagen y semejanza como nazca en mis recuerdos, sino con voces inventadas, articulaciones laxas, un padre que se arrastre por mi mente: arrepentido, preso de mi memoria” (García, 2019: 42).

Lucas es constructor de un mundo posible en el entendido de que: “los mundos posibles no esperan ser descubiertos en alguna depositaría remota o trascendente, los construyen las actividades creativas de las mentes y las manos humanas” (Doležal, 1999: 32). Contrapuesto, el *Dios padre* de su progenitor crea el otro mundo posible desde el que se configura el abuso. Simultáneamente, una vez que ha vuelto, el narrador advierte:

Soy como el mismísimo Dios del Antiguo Testamento, aunque menos sanguinario, no quiero extinguir el planeta, porque por eso Dios se quedó tan solo y miserable que tuvo que hacerse tres: Padre, Hijo y Espíritu Santo (este último es de todos el más pelmazo y no sirve para nada (García, 2019: 43).

El desplazamiento de estos signos hegemónicos coincide con el relego de la figura autoritaria y viril del padre, sobre la cual, al ser narrador, tiene toda la capacidad de moldear <sup>[3]</sup>. Lucas es el creador de ese mundo ficcional y de la textura misma de la novela pues “los textos ficcionales pueden llevar a cabo precisamente la función de autenticación porque están exentos de evaluación de verdad; son actos del habla performativos” (Doležel, 1999: 210).

Lucas está reconstruyendo su mundo al recordarlo y contarlo, y se sabe creador de ese mundo ficcional, de la misma forma en que ese Dios se asume creador de ese otro mundo; en una operación simultánea, Lucas mismo lo convierte en un mundo ficcional al transportarlo a su mundo porque, más allá del notorio rasgo intertextual, busca usar las lógicas de construcción de mundo de ese Dios para hacer el propio y destruir ese espacio-tiempo que su padre parecía dominar. Lucas, al contar su historia, performa su propio mundo.

Para definir a algunos de los personajes recurrentes en la novela, Lucas apela a la animalización y la monstrificación. En primer lugar, de Felisberto y Eloy y, cronológicamente, ya a su regreso a la casa Torrente de Vals, lo hace con las nodrizas. En su barraca y durante la noche, Lucas recibe su visita, ellas siguen trabajando para la casa, ahora bajo el control de los invasores. Mara, Noah y Sarai palpan su cuerpo en la oscuridad, pensando que yace muerto, en busca de marcas o heridas. Luego, cuando se incorpora y las sorprende, el personaje emplea un candelabro para mirarlas de cerca: “voy iluminándoles los rostros, con lentitud, como si estuviésemos en una ceremonia oscura” (García, 2019: 72).

El devenir del protagonista también se expresa en su forma de mirar, pues las tres mujeres jóvenes ya no son tal como las recordaba: sus cuerpos han devenido anómalos, y los compara con serpientes, con plantas carnívoras, con bestias mitológicas.<sup>[4]</sup> De nuevo, Lucas pone en juego las textualidades que conoce, los mitos con los que ha sido educado y que marcan los límites de su imaginación. En este caso, ocurre con la figura clásica del cíclope:

Los cíclopes de la mitología eran gigantes y tenían un temperamento del demonio, algo verdaderamente único, decía el profesor Erlano, que amaba a Polifemo a pesar de sus colmillos de sable y sus barbas abundantes y sus orejas puntiagudas, quizá lo amaba por eso y lo describía con tanta exactitud que lograba transmitir la fealdad tan sublime como él la imaginaba. Las cíclopes que están en la superficie de los ríos tomaron el nombre de ellos, son artrópodos, como mis sesias, mis avispas, mis siálicas. Pero las cíclopes viven en el agua, tienen otro reino. No tienen branquias y tampoco, lo sé, tienen corazón. Cuando se ven enfrentadas al peligro se envuelven en huevos tan resistentes como las piedras, pueden vivir incluso en las aguas más contaminadas, en las aguas verdes y sucias, atrapadas en la inmundicia (García, 2019: 73).

Entonces estas entidades anómalas son más cercanas a una metáfora sensitiva de Lucas; a diferencia de la metáfora conceptual, ésta se remueve de sus sistemas binarios para poder reconocer que el monstruo permanece fuera del lenguaje como perpetua alteridad (Beville, 2013). En su infancia, Lucas convive con sus nodrizas, ellas son eso familiar, pero a su regreso les confiere estatuto de monstruo, pues son el otro que en su textura ficcional y en su mundo hecho de lenguaje no puede tener otra calidad más que la de lo ajeno. En este sentido, las nodrizas funcionan también al modo de *unheimlich* freudiano: “Tienen las orejas grandes, huecos de pena, la cara tan blanca, exangüe y huesuda que sus labios carnosos sobresalen como nunca, palpitan, pareciera que guardan toda su sangre. Cuando acerco la luz a Sarai miro su rostro” (García, 2019: 72).<sup>[5]</sup> Una vez que la luz las revela, Lucas constata que ellas han adquirido, efectivamente, la escala de Eloy y Felisberto, ellas *son el otro*.

La enorme talla de Felisberto y Eloy es un motivo recurrente en la novela. A su llegada se dice que: “Eran dos, pero sonaban como un batallón y su ruido chocaba con todo alrededor porque todo estaba tocado por ese silencio turbio, menos ellos” (García, 2019: 32). El hecho de que el lexema *batallón* esté contrapuesto con una cantidad baja y al silencio provoca que su calidad de invasores se acentúe. Aunque sólo son dos, pueden abarcar mucho, incluso la totalidad del silencio. Desde la perspectiva del protagonista, otras criaturas —sobre todo aquellas que pueden domesticarse y, por lo tanto, humanizarse— son presentadas como figuras hostiles, e incluso como una extensión de la soberanía masculina invasora. Hallamos un ejemplo en los caballos que

montan Felisberto y Eloy, descritos como seres toscos: “grandes y negros y carentes de cualquier mansedumbre; tienen las crines duras y gruesas, recortadas al ras, los ollares tan abiertos que cabe mi puño en ellos y las cejas pobladas” (García, 2019: 69-70).

Cuando Lucas intenta acercarse a ellos, agrega que “golpeaban las puertas del establo y sus bufidos eran de desesperación” (García, 2019: 70). Incluso presiente que “quizá tenían vergüenza” (García, 2019: 70) de servir a dichos hombres opresores, es decir, de estar vinculados a esa cadena de mando cruel. Las vacas también operan como bestias que preludian el arribo de extranjeros mediante sus bramidos. Ante la aparición de Felisberto y Eloy, dejan de comportarse según lo esperado para su condición animal-femenina, como pastar o aparearse, y en cambio sollozan de manera lúgubre como un vaticinio. El sonido vacuno precede la intrusión, pero también la encubre, pues es justo por el coro de mugidos que la familia Torrente de Vals no escucha la cabalgata que se acercaba. Por si fuera poco, la invasión acústica es una ramificación más del poder de los recién llegados: se cuele por las paredes de la casa y penetra hasta en los sueños del joven narrador. Incluso, se le adjetiva como un ruido *purulento*, es decir, ponzoñoso y maligno.

Páginas más adelante, el ganado hostiga las plantas que cuida la madre, devora todo a su paso, lo que Lucas compara con un agasajo casi grotesco:

Las vacas merodeaban en círculos por el jardín de mi madre. Arrancaban los alelíos y las lobularias, farolillos chinos les colgaban del hocico, farolillos ámbar y rojos. Enseguida los embutían en la boca con sus grandes mandíbulas y los trituraban. Era como ver vacas comiendo dulces hasta el empacho (García, 2019: 48).

Luego, queda todavía más claro que estos seres responden a las órdenes de los huéspedes, y que si se portan de forma violenta es justo por acatar las reglas y mostrar docilidad con el agresor: “[Eloy] Se metió los dedos en la boca y silbó. Las [...] vacas se le acercaron y él empezó a caminar en dirección al corral. Las vacas caminaban dóciles detrás de él” (García, 2019: 52). Lo anterior conduce a pensar que, así como el padre, los animales domesticados se vuelven parte de esa cadena de hostilidad que asola poco a poco a la familia, específicamente al joven y a su madre.

Hay que notar que Eloy parece tener una forma especial de comunicarse con los animales, y no sólo eso, sus propios sonidos parecen ser más cercanos a una serie de interjecciones bestiales que a un lenguaje depurado:

Yo no sabía si Eloy era mudo o idiota, pero si uno se concentraba podía escuchar un pequeño bufido que salía de su boca como si estuviera gruñendo todo el tiempo, como un hombre hecho de desesperación, jadeos y susurros: escóndete, cállate, quédate quieto (García, 2019: 46).

Este personaje no tiene un lenguaje humano, pero parece tener un código que lo conecta con los mamíferos. Este rasgo, lejos de las formas hegemónicas, dota al personaje de un poco de sensibilidad, pues Eloy no solamente silva para las vacas, sino que, a diferencia de Felisberto y a pesar de su condición torpe, puede tocar el piano: “Luego dejó las manzanas en la cocina y fuimos todos a ver cómo Eloy tocaba. Realmente era algo cautivador. Era un gorila de circo, amaestrado, tocando en el piano una sonata de Brahms” (García, 2019: 57). El hombre puede tocar las complejidades del romanticismo. A pesar de su irregularidad física, puede captar la sutileza musical.

De igual modo, Eloy tiene un pie enfermo y, como un juego de sincronía, Felisberto tiene una mano acromegálica. La extremidad del primero titula un capítulo en el que se le describe:

Estaba lleno de costras, algunas se le pegaban en las medias. El pie se descascaraba como los troncos de los árboles de papel del páramo. Él parecía no darle importancia y de tanto en tanto se limpiaba como si se quitara una pelusa y los pedazos de piel caían al piso. No se avergonzaba ni un poco de ese pie (García, 2019: 35).

Estos personajes son monstruos en el relato porque Lucas los configura en esa clave: este es su mundo y su única arma es el lenguaje. Dichos hombres encarnan una metáfora sensitiva que los asigna como alteridad

porque falta el lenguaje para describirlos. La metáfora sensitiva se enfoca en la percepción y en el lenguaje más que en las estructuras culturales (Beville, 2013). En los intersticios del mundo llegan las enseñanzas del profesor Erlano transformadas por Lucas.

En el mundo calmo del protagonista, ellos son intrusos a los que hay que mirar cuidadosamente; recordemos que, a lo largo de la historia, los monstruos se conectan con el miedo y con aquello que se rechaza al mismo tiempo que provoca curiosidad (Beville, 2013). Sus proporciones hacen que Lucas los revise con atención:

[...] cuando desperté los miré por la ventana. Estaban ordeñando las vacas. Tenían las manos tan grandes que las ubres desaparecían en ellas cuando las agarraban. Y los vi tomar la leche inmaculada y espesa, como dos bestias, turnándose el balde (García, 2019: 45).

Lucas no los relaciona con humanos, sino que los configura por medio de su condición más elemental y animal, otro mundo que observa y reconoce. Al mismo tiempo, están descritos como dos sujetos hoscos y sin ningún atisbo de la parafernalia de la etiqueta social:

Eloy no se había inmutado en ningún momento. Bebía de su vaso de leche con una sordidez hipnotizadora. Por los dos lados de la cara se le derramaban ríos blancos pequeñísimos que él sólo secaba, con el mantel, cuando llegaba al cuello y que seguían la línea de su pelo negro sucio, dividido por la mitad. El pelo le caía como ondas alrededor de la barba. No se lo habían lavado desde que había llegado a casa o, juzgando por la apariencia, quizá no se lo había lavado nunca (García, 2019: 48).

Estos personajes son monstruos porque son anomalías en la cotidianidad del narrador, sin embargo, no podrían ser algún tipo de monstruo de horror de acuerdo con la taxonomía clásica puesto que más allá de cuestionar y desestabilizar la normalidad de Lucas, nunca dejan de ser humanos, aunque el protagonista no los nombre como tales. Tanto así que intentan mimetizarse con el mundo al que llegan sin lograrlo; esto es, performan un conjunto de modales que ellos mismos consideran necesarios pero que no están del todo adquiridos. La ausencia de estas marcas confirma la calidad extranjera de Felisberto y Eloy. Dichos prototipos de comportamiento y buenas costumbres son adquiridos por Lucas por medio del padre y se vinculan con la moral religiosa. Ejemplo de ello son los rosarios que organiza Miguel para orar por la recuperación de su esposa, mismos que el narrador recuerda, relata y ridiculiza:

Rezamos el rosario, cuenta por cuenta, los misterios dolorosos, porque fue un martes. Y cantamos luego unas letanías que hablaban de María como una mujer purísima, castísima, amable y admirable. Pero era todo de lo más absurdo, nadie en aquel lugar tenía las barbas de Jesús ni sus cabellos rubios y ninguna de esas mujeres era pura ni amable ni admirable [...] Estaba lleno de sí mismo, y a su lado se sentaron Felisberto y Eloy. Ellos le sacaban una cabeza y, en medio, usted, que llevaba un copete ridículo y la corbata tan apretada, parecía su muñeco de ventrílocuo (García, 2019: 88).

Como un hijo ejemplar, Lucas aprende la etiqueta social, y cuando se da cuenta de que solo es una herramienta superficial, decide deshacer ese otro relato hegemónico. Sin embargo, no hay que pasar por alto que los modales y la etiqueta que intentan replicar los forasteros termina por ser una farsa, es decir, una suerte de falsedad sobre una pantomima. Hay muchos ejemplos de ello. A su llegada, Felisberto ofrece el producto de su caza reciente, pero lo deja caer duramente en la mesa, sin ningún cuidado por el espacio. En un inicio, el mismo personaje se muestra someramente respetuoso con Josefina, pero no así con las nodrizas, es decir, reconoce las jerarquías sociales ya establecidas. Su amabilidad impostada desaparece cuando, finalmente, tras la visita del tío Eugenio, tira un balde de agua fría sobre Josefina que, para ese entonces, ya está mental y físicamente debilitada por el encierro y el despojo. De hecho, ese gesto del ofrecimiento de la caza se replica cuando envían a la madre al manicomio: “Cuando sacaron a mi madre de la casa, ya estaba amaneciendo. Todo estaba cubierto de esa agua turbia que había dejado el granizo. Eloy la cargó como al ciervo que trajeron el primer día que durmieron en nuestra casa” (García, 2019: 137). Con este movimiento, la monstruosidad, es decir lo innombrable, lo inarticulable, se apodera de la casa y, con ello, con lo que queda de la familia. Más

importante aún, el padre adquiere las características físicas de los invasores mientras comprende que ha sellado un pacto sin retorno:

Ése era su rostro, padre, aquella noche, deformado por una realidad que acababa de mirar. Fueron sus ojos caídos llenos de oscuridad los que me hicieron salir corriendo de ahí. Cuando salía del despacho, caminando hacia atrás como quien no quiere despertar a un muerto[...] Entonces vi su tobillo enfermo. Eso fue lo que vi. Su tobillo con piel muerta. Apenas, sí. Pero muerta. Como el pie de Eloy (García, 2019: 140).

Este rasgo es polisémico. La marca en el pie del padre lo asimila con los abusadores y, al mismo tiempo, vaticina su muerte. Hay que advertir que, para ese momento de la novela, García Freire ya desplegó una serie de elementos poéticos que tiene que ver con los grupos semánticos importantes: el de aquellos que tienen que ver con la geología y lo terreno, y el otro que tiene que ver con un mundo ínfimo, el mundo entomológico. El sintagma *Su tobillo con piel muerta*, desde luego se replica con el título de la novela, pero, simultáneamente, abre el camino de integración que tiene el padre con lo que más desprecia: los insectos, lo pequeño, el subsuelo, la nada. Miguel terminará por pudrirse, como sus temporales secuaces, y también será descomposición y alimento de insectos.

Es cierto que Lucas nunca compite con la verdad, ni con la reconstrucción fiel de un relato, pues confiesa: “La memoria, cuando no puede recordar, deforma” (García, 2019: 29). El recuerdo, se sabe, no es el mejor aliado de la fidelidad de la realidad ni tampoco de una sola verdad. Lucas sabe que su memoria no es precisa, pero es él quien, al contarlo, domina el relato, al menos el de su propia memoria y ello, al mismo tiempo, tal vez sea la única arma y herramienta que podrá usar póstumamente contra el padre. En otras palabras, Lucas sabe que es la *narración autorizada* de su memoria, en consecuencia, del mundo ficcional.

La narración autorizada no es más que “la fuente primordial de los hechos ficcionales” (Doležel, 1999: 214), aunque a veces ciertos diálogos dejan ver la opinión de otros personajes. Lucas sólo permite hablar a aquellos que legitimen su relato, pues, además, es una narración autorizada *Ich*, que posee *conocimiento privilegiado* como mejor atributo y la cual “para reafirmar y mantener este privilegio, [...] recurre a dos recursos principales: delimita el campo de este conocimiento e identifica sus fuentes” (Doležel, 1999: 223). Lucas reconoce una memoria deficiente y, además, desde el primer capítulo, confiesa: “El que regresa no tiene nombre ni sabe lo que busca, y en su propia casa vive en calidad de huésped” (García, 2019: 23). Lucas ha sido despojado de todo, pero principalmente de ese mundo calmo e infantil que se perfila previo a la llegada de los invasores. Lucas reafirma lo endeble de su memoria y por ello cuenta:

Sé de la mitología, sé sobre Grecia y Roma, sé de botánica y biología, pero si me preguntan del mundo cómo debe de ser ahora, no tengo idea. Estoy solo en mi isla de historia antigua [...]. A veces me pregunto cosas que no puedo responder y me las invento (García, 2019: 70).

Como narración autorizada, *Ich*, Lucas se permite inventar este mundo ficcional que, a la vez, es el mismo texto que llega al lector por medio de eso que sí conoce: la mitología, el conocimiento del profesor Erlano, su memoria herida y desde luego, la visión de la madre. También es gracias a las enseñanzas del profesor que Lucas delinea la calidad física y moral del padre, en términos de escala, casi por contraste:

A usted, padre, lo recuerdo a veces como Napoleón antes de ser desterrado, ese Napoleón en Fontainebleau de los libros de historia [...] un Napoleón un poco regordete y con poco pelo, pero sobre todo con una mirada derrotada. Y la verdad es que usted era moreno y flaco y tenía sobre la cabeza ese pelo engominado, pero por más que me esfuerzo no logro unir todas esas nociones y formar algo cercano a un padre (García, 2019: 29).

El padre es comparado con una figura relacionada con el poder y lo bélico. Los relatos de dichas masculinidades heroicas y proveedoras, al mismo tiempo, se minimizan:

Fue en ese momento que lo vi con claridad: para mí usted era un Napoleón. Su voz era extraña y hablaba en una lengua que yo no entendía. Cerca de nosotros su estatura era la usual pero entre Felisberto y Eloy era un ser minúsculo (García, 2019: 102).

De este ejercicio el padre resulta delineado por sus carencias y siempre es puesto en contraste a figuras con grandes hazañas. El padre, asimismo, está trazado a partir de los mandatos del dios judeocristiano:

Porque, ahora lo entiendo, todos los padres tienen dentro un dios y miran a sus hijos como figurillas de arcilla, siempre incompletas, y quieren crearlos una y otra vez a su imagen y semejanza, y los condenan: les lanzan plagas y diluvios y les echan maldiciones y luego los perdonan por su propia vanidad. Y todos los hombres de la tierra no somos más que hijos de arcilla timoratos y agrietados que deambulan por la vida ya sin brazo, ya sin pierna, ya deformes. Aunque nadie nos pueda ver (García, 2019: 58).

Las referencias a los pasajes bíblicos de Moisés y Noé son notorias, una vez más y agregan a este abreviar sobre relatos originarios. Sin duda, la calidad material de Adán, el hombre primigenio, también es evidente. La comparativa iguala a estos hombres míticos con el relato de los hombres comunes pues de la misma materia están hechos todos: la arcilla, altamente maleable, se asemeja con la carne. Empero, al decir “todos los hombres de la tierra”, la escala cambia, esos mismos hombres de arcilla ahora parecen estar a merced de la tierra, y de ese supuesto Dios. Pero, a su vez, en la descripción adquieren heridas de nivel insectario, como un niño travieso que juega a quitarle las patas a una araña, acaso ese mismo dios juega con los destinos de esos hombres que caminan sin extremidades y evocan una vida ínfima que los comprime desde el mismo suelo. La vida de la nada.<sup>[6]</sup> Si el padre se conduce y se reconoce en su dios por la lógica a *imagen y semejanza*, Lucas no solamente reescribirá al padre, sino que él mismo se convertirá en *nada* para no ser ese Dios castigador y enorme.

### “Esos dioses oscuros de mi templo”: devenir coleóptero y el mundo de lo ínfimo

Gregorio se vuelve cucaracha, no sólo para huir de su padre, sino más bien para encontrar una salida ahí donde su padre no supo encontrarla [...]; para alcanzar esta región donde la voz lo único que hace es zumbar.

Deleuze y Guattari. Kafka. Por una literatura menor.

Tanto en *Kafka. Por una literatura menor* (1975) como en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), Gilles Deleuze y Félix Guattari teorizan sobre el proceso de devenir minoritario. Desde su perspectiva, el verbo devenir no refiere a una acción y efecto de semejanza, conversión o progresión del ser humano con o hacia su alteridad, lo cual refuerza el paso de una identidad consolidada a otra, sino que implica una línea de fuga, una vía de escape, un intercambio continuo de intensidades afectivas que conserva su ambigüedad, su estar-en-proceso.

Además, el devenir se aleja de los arquetipos o mitologías porque éstas, a su vez, comportan procesos de reterritorialización, de captura y fijación de atributos y significados. Para ambos filósofos, “Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘parecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’” (Deleuze y Guattari, 2010: 245). De igual modo, agregan que el devenir no es un evento puramente simbólico, sino enteramente material: “Devenir no se produce en la imaginación [...]. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales” (Deleuze y Guattari, 2010: 244).

En el libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (2005), Rosi Braidotti realiza una lectura crítica del devenir minoritario de Deleuze y Guattari desde un lugar de enunciación atravesado por el feminismo. A sus ojos, el *nomadismo* hace referencia a un proceso que atraviesa y desplaza los umbrales que antes ceñían las categorías de lectura de un sujeto unitario, que sigue una ruta o itinerario de desjerarquización con respecto a las oposiciones binarias que marcaban su relato de identidad, un relato generalmente asociado con —o en función de— un prototipo hegemónico dominante y presuntamente desvinculado de la otredad:

“masculino /blanco/heterosexual/hablante de una lengua estándar/dueño de un patrimonio/urbanizado” (Braidotti, 2005: 149). Por lo tanto, la filósofa italiana se propone rastrear, en diversos ejemplos, “manifestaciones culturales contemporáneas de devenires múltiples” (Braidotti, 2005: 150). Nuestra lectura de la novela de García Freire se impulsa por tal “ejercicio cartográfico” (Braidotti, 2005: 151) convocado por Braidotti. En particular, mapeamos el devenir minoritario de Lucas como un devenir-insecto.<sup>[7]</sup>

Como ya se ha podido notar, el texto de Lucas muestra, sin tapujos, una predilección exuberante por el mundo entomológico. García Freire otorga una carga simbólica preeminente a los animales de esta clase: muchos capítulos llevan el nombre de un insecto, y en los forros de las ediciones —cuatro hasta el momento— aparecen una mosca, una tarántula, un escarabajo y una *Acherontia atropos*, esfinge de la muerte o de la calavera. Asimismo, no en pocas ocasiones la autora emplea grandes listados de invertebrados: no sólo están presentes en el universo narrativo del relato de Lucas, sino también en todo el libro como objeto. Como tal, entonces, la obra hace alarde de este mundo que se sabe ínfimo.<sup>[8]</sup>

El interés de Lucas por los insectos es reprendido por la voz del padre. Para la ley paternal la cercanía del joven con los bichos representa una infracción al orden hegemónico, pretendidamente natural, que impera en la casa. Enfurecido, el padre le grita: “—¡Pero qué haces! Quitá esos bichos de aquí. Por Jesús crucificado, la manía con los bichos, Lucas” (García, 2019: 57). Como se puede observar, la represión se adhiere al discurso religioso, que siempre es evocado para demarcar lo importante de lo inútil, el grano de la paja:

Usted solía repetirme hasta el cansancio que yo no me enfocaba en lo útil. ‘¡Por las barbas del Señor, Lucas! Eso no es importante’, me decía cada vez que yo le iba a soltar algún cuento sobre los insectos que habitaban en el jardín de mi madre: orugas que avanzaban una detrás de otra como en una procesión devorando mala hierba, mantis religiosas que atrapaban colibríes y los engullían con elegancia, hormigas rojas que construían botes uniéndose entre ellas para cruzar pequeños charcos (García, 2019: 20).

A pesar de la interdicción paterna, en el presente del relato, Lucas se muestra consciente de su desvío con respecto al discurso hegemónico, pues expresa que su atención recae en lo que, contrapuesto con los hechos valiosos, trascendentes y visibles, se reduce a las dimensiones de lo mínimo: “Es cierto, no me enfoco en lo útil. Me fijo en cosas insignificantes, me pierdo en naderías. Creo que mientras más grande el suceso, me pierdo en naderías” (García, 2019: 20). Como creador de su propio discurso, Lucas escribe a contrapelo de la ley del padre. De hecho, el joven protagonista contesta la animadversión de su padre contra los insectos. Explica cómo se ha construido, desde la perspectiva humana, un perfil entomológico asociado con el asco y la repugnancia, como sinónimos de lo sucio y la muerte:

En el principio, padre, se creía que los insectos nacían del mal del hedor y la podredumbre, todo insecto debíamos tenerlo en abominación. Como si el mundo se hubiera hecho solo, nacido de dos espíritus: uno del mal y otro del bien (García, 2019: 134).

En diversos momentos de la novela, Lucas disemina esta réplica frente al discurso de su padre, que intercambia el asco por la admiración, el miedo por la contemplación:

Si midiésemos las antenas de cualquier insecto veríamos que no existe en ellos lo imperfecto. Milímetro tras milímetro sus partes siempre se juntan, de dos en dos; idénticas. Alas, antenas, patas. El sanctasanctorum de la simetría. 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 estaba 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. Dios no tiene forma y por eso es un idiota (García, 2019: 108).

Además de lo que ya hemos analizado, Lucas hace hincapié en que los insectos son el ‘reverso’ de la identidad humana, el exterior constitutivo que circunda y define el estatuto de lo humano como lugar de privilegio, lo más ‘otro’ entre el mundo animal, pero a la vez más reales, más materiales y tangibles que cualquier dios bíblico.

En palabras de Braidotti, los seres de esta clase atraen la fascinación humana justo porque desafían las lógicas que guían nuestra capacidad para entender las diversas formas de lo viviente:

Los insectos arrastran a un punto de implosión el poder de comprensión de los humanos. Estas diminutas miniaturas producen la misma apabullante sensación de extrañamiento que los dinosaurios, los dragones y otros monstruos gigantes. Artefactos morfológicos difíciles de concebir, desafían, excitan y son híbridos por excelencia.

Otras cualidades que vuelven paradigmáticos a los insectos son su disposición a experimentar metamorfosis, su parasitismo, sus dotes miméticas o para adaptarse a su territorio y a su medio, y la velocidad de sus movimientos. [...] Dado que habita entre diferentes estados de *intermediedad* [suscita] las mismas reacciones convulsivas en los humanos que en los monstruos, lo sagrado y lo extraterrestre. Es una reacción de atracción y repulsión simultáneas, de disgusto y deseo a la vez. Plantean la cuestión de la otredad radical no en términos metafóricos, sino biométricos, es decir, en tanto que metamorfosis del aparato sensorial y cognitivo (Braidotti, 2005: 184-185).

Lucas parece más que consciente de estas lecturas humanas sobre lo animal. También le comunica a su padre sobre la magnitud del universo que permanece nimio frente a la mirada hegemónica del ser humano. El mundo ínfimo de los insectos, Lucas lo sabe, es rizomático, ubicuo y omnipresente —características que generalmente se atribuyen a dios—:

Y sin que lo viéramos ha dejado su estirpe por todos lados, membrana junto a membrana, miles de huevos que laten al unísono, larvas cuyo interior se revuelve en la oscuridad. Todo eso nos rodea. Cuando dormimos, salen ellos a buscar su vida, como dioses de nuestros sueños, se pasean a nuestro alrededor y un día volverán a gobernar el mundo, porque el mundo es de ellos. (García, 2019: 134)

El vínculo entre Lucas y los insectos es, también, el que une al joven con su madre. En varios momentos de la novela se habla de cómo Josefina es vista como una mujer loca, obsesionada con el mundo vegetal, con el estudio de la botánica y la recopilación de herbarios. Desde la visión patriarcal, la madre es vista como un animal raro, ajeno a la racionalidad humana, cuya identidad merece la burla o el exilio. Junto a sus nuevos cofrades, aliados en el pacto patriarcal, el padre exclama: “¿Han visto ya a mi mujer? Un espécimen de lo más extraño, se los aseguro —les dijo, mirando a Felisberto y Eloy. Y empezó a reírse” (García, 2019: 37).

La observación sosegada, la calma aparente, la contemplación del mundo que, ante sus ojos, se revela más grande de lo que parece, son características compartidas entre Lucas y Josefina, y al parecer no son compatibles con la normalidad que impera en la casa dominada por la masculinidad. A los ojos del narrador, en cambio, la madre es representada como un ser paciente y no dominante, que siembra ecosistemas vegetales, que se dedica a leer, aprender y coleccionar:

Fui hasta el sofá de rombos de la sala de arriba, donde mamá miraba por la ventana con un libro abierto en el regazo. Yo sabía que no era ella la que miraba el mundo, sabía que había algo ahí fuera que la miraba a ella. Tenía esa quietud de quien sabe que está siendo observado, como un pájaro al que alguien mira a través de unos binoculares o un insecto al que examinan con una lupa (García, 2019: 30).

Josefina raramente tiene voz, pero es vivazmente descrita. Su presencia apenas es notoria para los otros hombres en la casa, pero no así para Lucas; y desde la perspectiva del joven está revestida de un halo de fragilidad e inactividad que, por un lado, la vincula con los insectos y, por otro, con el perfil de la mujer gótica.<sup>[9]</sup> Se dice que posee “cabellos de ángel como los fideos de cocinar la sopa, pero más oscuros. Finos, tan finos que de vieja yo la imaginaba con pelusa en la cabeza. Traía las enaguas largas, que arrastraban aún en el sueño” (García, 2019: 49). Asimismo, se añade que “Su piel era tan fina que a veces parecía que sus venas iban a levantarse” (García, 2019: 30).

La madre parece estar en otro mundo, acaso otro nivel de conciencia que siempre la tiene en un estado meditabundo o un bicho en su crisálida. Incluso en los cuentos que Lucas crea para el señor Elmur, la decadencia y fragilidad de la madre son evidentes, pero no por ello alejados de cierta visión estética anclada en

lo sublime: “¿Era bella la mujer? En realidad, no era una belleza que el niño pudiera rechazar. Tenía el pecho romo y las costillas como cordero flaco. Tenía la piel fría y mojada” (García, 2019: 84). Incluso, al cerrar específicamente dicha enmarcación narrativa, la mujer narrada por Lucas se reconoce a sí misma como la *Reina de los artrópodos*. Más adelante, ya en la víspera de su entrada al sanatorio, su hijo comenta: “me senté al lado de mi madre y le peiné el cabello. Cabellos delgadísimo se quedaron en mis dedos [...] Mi madre estaba dormida, su cara fría y mojada parecía las de los crucifijos antiguos: brillante y agónica” (García, 2019: 138).

La inversión que propone García Freire del *topos gótico*, en la misma línea que lo hace su protagonista con las narraciones épicas, míticas y bíblicas que aprende, consiste en cambiar la mirada, poner de cabeza el discurso. Al ser contemplada por la lente de su hijo pierde la carga erótica; pareciera que Lucas la registra en su memoria meticulosamente, del mismo modo en que observa a los saltamontes y a las arañas. El modelo de la ecuatoriana entonces desmiembra el *topos gótico* para darle un acercamiento con lo insectario, pues la descripción de Josefina, a ratos parece el retrato de una mujer disminuida por la violencia patriarcal, de la enfermedad mental pero también es un testigo de un mimetismo insólito con lo entomológico. La cercanía con este *topos* ha llevado a las aproximaciones anteriores sobre la obra de García Freire a vincularla con lo fantástico y lo insólito. Empero, la escritora de Cuenca obliga a hacer una revisión más precisa, pues es más que un símil que encaja por completo en un motivo/tema/topos ya instaurado.

Mientras Lucas se apasiona por los insectos, su madre lo hace por las plantas. La similitud y desvío de la mirada hegemónica entre Lucas y Josefina coincide, también, con la incompatibilidad de ambos personajes para con las lógicas de producción y control sobre la naturaleza. Mientras el padre consiente la llegada de Felisberto y Eloy para el dominio extractivo de sus tierras, la madre es vista como un ser ocioso, desocupado y tóxico, tal como se piensa de algunos insectos; se le convierte en un ser abyecto que no se adhiere a la racionalidad o la cordura. No obstante, al tiempo que la mercancía del padre no reverdece, la madre siembra fecundos alelíos por doquier. Por ello, luego se le aparta, se le encierra en un sanatorio bajo la premisa de que padece de sus facultades: “Dieron a mi madre, con mucho gusto, por loca; al fin y al cabo, siempre anhelaron poder declararlo con franqueza” (García, 2019: 20). La moral religiosa no se queda atrás en esta segregación, y Lucas registra en su texto las habladurías que vinculan su diferencia con el pecado y la perdición: “Lo veíamos venir, Josefina no iba a misa y no era bautizada” (García, 2019: 20-21). Por tal motivo, la presunta locura de la mujer tiene más que ver con su falta de adhesión al discurso hegemónico cristiano y su insumisión ante los mandatos de género y de la producción capitalista. Desde lo entomológico y lo botánico, madre e hijo se oponen a la ley de dios y del patriarcado.

Esta hambre de conocer y saber del mundo con una mirada sensible hacia lo más pequeño o lo invisible se contraponen con la mirada del padre, quien declara: “El mundo que Dios ha puesto a nuestro alcance no está hecho para indagarlo y cuestionarlo, sino para contemplarlo” (García, 2019: 76). Esta frase la suelta frente al padre Herz, quien acude a la casa para llevar a la madre a un sanatorio dirigido por monjas. Es decir, todas las figuras relacionadas con ese dios, cuyo discurso Lucas quiere desterritorializar y descolocar, se inmiscuyen en un proceso que despoja a Lucas. Si Eloy y Felisberto le quitan lo material: su casa y cualquier propiedad; el padre Herz y las monjas lo privarán de su fuente espiritual y emocional: la madre.

Hay un pasaje en el que las pertenencias de Josefina son destruidas por el mandato del padre: “Era en ese baúl donde guardaba todos sus libros de botánica, sus láminas, los insectos de Jan van Kessel el Viejo, manuales de siembra, recetarios, grimorios, libros de entomología: los secretos de su mundo” (García, 2019: 66). En esta descripción se despliega una serie de símbolos y semas que soportan el mundo de lo ínfimo e insectario que identifica a la madre, pero que, en un entramado sutil, yuxtaponen ese mundo también invisible con una calidad de lo imposible y sobrenatural, es decir, se construye una colindancia con lo fantástico.<sup>[10]</sup> Al mismo tiempo, no es raro que a la madre sean asignados la mayor cantidad de rasgos de esta índole pues “la confluencia de elementos fantásticos y subversión femenina tiene el efecto de socavar las percepciones dominantes de poder, clase social, estética e identidad sexual” (Roas, 2020: 21).

De su madre, Lucas también aprende que puede maniobrar con el lenguaje: movilizar los significados, inventar historias alternas, asignar otros nombres a las cosas. Así, cuando ella supervisa las lecciones que imparte el profesor Erlano a Lucas, el joven registra: “Mi madre solía sentarse detrás en un sofá y escuchaba atenta las lecciones con las piernas muy cruzadas y una libreta negra en la que anotaba palabras sueltas: politopos, teodolito, Heliogábalo, déspotas. Luego, nombraba árboles y plantas y tréboles con esos nombres” (García, 2019: 100). Cabe destacar que los conceptos, instrumentos y nombres enlistados se asocian con el mundo de las ciencias exactas o con la Historia Antigua. No obstante, la madre toma estas palabras de origen grecolatino y las tuerce, las reinventa, las desplaza. En términos deleuzianos, las reterritorializa al asignarlas a ese mundo de lo ínfimo que tanto la cautiva.

Afuera de la casa, Lucas encuentra una araña con la que establece paulatinamente una relación de compañía, cuidado y cariño.<sup>[11]</sup> Además, la arácnida recibe un nombre y un género: la señorita Nancy. En un primer nivel de lectura, podría parecer que Lucas humaniza al insecto al darle tales atributos y afectos, pero él aprende de ella habilidades como cautela, mimetización, apreciación por la bella geometría de la naturaleza y paciencia —a cambio, el joven le alimenta mediante insectos o roedores pequeños—. De hecho, no es casual que sean también enseñanzas de la propia Josefina hacia su hijo, lo que a su vez refuerza el vínculo entre la madre y la señorita Nancy, ambos desdoblamiento de la Reina de los artrópodos.<sup>[12]</sup> Con la picadura de este insecto, Lucas continúa su devenir y lo asume como un dolor incómodo pero necesario:

Subió por mis dedos y me acarició con sus ocho patas aterciopeladas. Me recosté lentamente y ella se posó sobre mi torso desnudo. De pronto sentí un piquete y me dolió el pecho. Lo que no es malo, padre. Las mejores cosas hacen doler el pecho (García, 2019: 94).

Como en la casa paterna rige la prohibición, Lucas comienza a refugiarse en otro sitio: una cueva, donde a su vez lleva el libro que estudia con avidez y sabiduría. Para llegar a ella, debe atravesar el bosque de Polylepis, a donde su madre le llevó alguna vez. Este espacio funciona como un umbral, y está configurado a la manera de un tránsito que delimita y a la vez permite el encuentro entre dos dominios, “la coexistencia de los tiempos, de la realidad y la ficción, de la vida y la muerte” (Castro, 2007: 259), recurso característico de la literatura no mimética.<sup>[13]</sup> Es ahí, en la cueva, donde Lucas se funde con otros insectos, pues permite que lo piquen como la señorita Nancy. La picadura no se entiende aquí como algo negativo, como un contagio o un envenenamiento, sino como un mutuo reconocimiento, como una alianza:

La señorita Nancy se acerca. Pero no está sola. Escucho detrás de ella más patas rasgando las rocas. La señorita Nancy viene a mi pecho y ellos la siguen, suben por mis pies, se extienden por mi cuerpo y caminan. Este es mi deseo y late y asciende y traquetea. Algunos se cuelgan de los vellos finos de mis piernas y trepan. Siento su tacto, que es tímido, y sus patas tan pequeñas se clavan en mis poros y me protegen. Me duele el pecho, padre, pero les dejo hacer. Ellos son los dueños de este templo, y ahora están en mí (García, 2019: 131-132).

Lo anterior se puede vincular con lo ya dicho por Deleuze y Guattari sobre el devenir como perteneciente al orden de la alianza, y no al de la filiación (2010: 245). Lucas deviene insecto porque, a través de estas criaturas, se distancia de los mandatos del padre y de los extranjeros usurpadores. Se entiende a sí mismo como otro tipo de ser, como otro tipo de corporalidad, con otros límites.

En el presente de la narración, desde su flujo de conciencia, Lucas le habla a Miguel, su padre muerto. Dirige la voz o la escritura hacia el jardín, hacia la tierra donde antes crecieron las flores de la madre y ahora yace el cadáver paterno.<sup>[14]</sup> Una vez que ha regresado, ya puede articular su relato desde la agencia de los insectos, minúsculos ante el alcance ocular humano, pero capaces de incidir tanto en la materialidad de lo viviente como de lo inerte:

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 usted estar 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, y le escuecen por las noches; si van por su cuerpo de arriba para abajo buscando lo que queda de usted que les pueda servir y se posan sobre sus manos y sus pies y se contonean. ¿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 todos (García, 2019: 15-16).

A su vuelta, el discurso de Lucas ya está articulado por lo escatológico, por la disolución de los límites del cuerpo humano: el afuera y el adentro se trastocan por acción y efecto de los insectos. El título de la novela refiere a la materia orgánica pero inerte del cuerpo animal humano que regresa al humus de la tierra mediante insectos, o a ese exoesqueleto que mudan los artrópodos para seguir viviendo. El título en inglés, por otro lado, es *This World Does Not Belong to Us*, que refiere a los desposeídos dentro del entorno, quienes forman parte del mundo, pero parecen no tener agencia ni pertenencia sobre y hacia él.

Por ambas razones en el presente narrativo, Lucas espera el momento de su cambio de piel e integración al mundo de los insectos: “Quiero licuar mis vísceras, olvidar mi lenguaje, enredar las palabras y salir de este cuerpo” (García, 2019: 74). Para devenir nada, en la novela se despliega una cantidad de *leitmotiv* que consideran la desintegración física, devenir larvario de Lucas: “Pero no supo Dios lo que yo sé, no supo Dios enseñarle al hombre a pudrirse, a perder su voz y sus palabras, licuar sus vísceras, elevarse y escapar de su cuerpo de hombre, que es sólo una pupa” (García, 2019: 43).

Al mismo tiempo, Lucas entiende que ese proceso de desintegración es necesario para albergar nueva vida: “A veces se necesitan años para ver una metamorfosis completa, algunos insectos no emergen de su pupa por mucho tiempo” (García, 2019: 143). El personaje se interpreta a sí mismo como un ser en espera, —como le enseñan Josefina y la señorita Nancy—, ese estado de pupa señala el lapso en el que Lucas es observador antes de integrarse también a ese suelo nutricio, a esa nada creadora.

Lo anterior se observa claramente en el noveno capítulo “Las cíclopes” que pertenece a la línea temporal del regreso de Lucas a la casa. Para este momento, el protagonista vive en una barraca junto a los establos, un lugar donde han ido a parar los restos de monturas ecuestres de toda una estirpe, ahora carcomidas por los roedores. Al primogénito, una vez desalojado, sólo se le permite llevarse un candelabro, cuya luz arroja otra óptica. El narrador es consciente de que el retorno ha dejado una impronta en su identidad:

Hay algo en mí desde que regresé. Siento que hay dentro de mí otro, padre, que apareció desde que Felisberto me dejó quedarme y desde que pisé esta casa de nuevo; un otro que empieza a nacer en un espacio entre el corazón y el estómago, quizá fui otro desde que empecé a acercarme a esta casa, cuando volvía, o incluso mucho antes de decidirlo. / Eso que llaman el esternón se me está hinchando y siento ahí cómo ese otro se asienta (García, 2019: 71).

Es interesante que el personaje sea consciente de su metamorfosis, de su desdoblamiento y que ponga en duda los orígenes del devenir: el rastreo de aquel punto de quiebre no es viable; cuando ha iniciado solo se pueden observar sus efectos. La nueva perspectiva de Lucas se ve potenciada justo a partir de la única cosa que se le deja extraer de la casa paterna ya invadida: el candelabro que ya habíamos mencionado, bajo cuya luz percibe a sus nodrizas como seres monstruosos. Él resignifica este objeto —que pertenece al catálogo decorativo de las narraciones góticas y, a su vez, tiene forma de araña— y lo lee ahora como signo de un nuevo momento en su historia: “El candelabro ramificado con las velas es mi nuevo árbol genealógico. Una especie de madre vela, padre vela, hermano vela, que me voy acercando por todo el cuerpo para que me caliente” (García, 2019: 70-71).

Nos parece curioso que, cuando se refieren al devenir, Deleuze y Guattari señalen que tiene una forma rizomática, y que a su vez puntualicen: “no es un árbol clasificatorio ni genealógico” (2010: 245). Así pues, el símbolo queda desplazado, al igual que su identidad. El joven es consciente de su estado, de una subjetividad otra que se va gestando en su forma de entenderse, de asumirse, de pensarse distinto, desasociado de su linaje: “Mi nuevo ser cae como una capa y me vuelvo huérfano otra vez” (García, 2019: 72). El personaje muda de piel

como muchas especies, y esa muda no implica que pasa de una especie a otra, que transmuta o se convierte en otra cosa, sino que deviene insecto en tanto se desvincula de los mandatos que antes cifraban su identidad: “Ya nadie me llama Lucas, padre” (García, 2019: 19), dice con determinación.

## “I write because I hate”: consideraciones finales y telarañas posibles

En una entrevista de 1977 con ThomaLeClair, William H. Gass definía su escritura en la clave de una emocionalidad adversa y declaraba: “my work proceeds almost always from a sense of aggression. And usually I am in my best working mood when I am, on the page, very combative, very hostile”. Este autor norteamericano tiene una impronta especial en la poética de la ecuatoriana. Hasta la revisión más somera de su corpus podría notar esta influencia en sus motivos entomológicos. Pero para *Nuestra piel muerta* dicho impacto va más allá, especialmente, en el conjunto de emociones y afectos que inundan a Lucas.

En aquella misma entrevista, Gass remataba: *I write because I hate*; de la misma forma, Lucas vuelve a la casa paterna, recuerda su historia, recuenta el relato y desmembra el mito porque tiene un motor, una venganza que hay que ejecutar. El mismo sentido de agresión que impelía a Gass a producir se hace personaje y motivo diegético para Lucas. Nuestro protagonista espera, persiste y resiste porque hay un odio, pero también una alteridad que decide abrazar.

En algunos momentos, *Nuestra piel muerta* nos recuerda a “El huésped”, emblemático relato de la mexicana Amparo Dávila, ya sea por la presencia ajena y siniestra que se instala sin escrúpulos en la casa familiar, o por la complicidad y consentimiento del padre y marido para con la violencia ejercida por el nuevo inquilino en dicho espacio, al modo de un pacto patriarcal. Las mujeres del relato —la protagonista y Guadalupe— se reconocen “solas, [...] pero con un odio [...]” (Dávila, 2009: 22), afecto que las lleva a idear un plan para vencer al ominoso parásito.

La filiación gótica que se le ha conferido a la ópera prima de García Freire y estos vasos comunicantes que no sólo se extienden a Dávila (como antecedente), o bien, a *La Compañía* de Verónica Gerber Bicecci (como contemporánea) conducen a marcar las coordenadas que sitúan la propuesta en el *female gothic*. Los relatos que pertenecen a esta etiqueta “permitían, por su libertad creativa y fantasía, la posibilidad de tratar temas ciertamente difíciles de representar desde la mimesis de la realidad” (Piñero, 2013: 77). Derivado de esta insistencia en los procedimientos literarios de tantas autoras, se hace evidente que “la sociedad nos reservaba el espacio doméstico y estábamos relegadas a actuar como nos dijeran.

Las mujeres llevamos siglos intentando explicar cómo nos hace sentir el entorno respecto a nuestra biología, pero aún no hemos terminado de ser escuchadas” (Achón, 2020: 32). Lo interesante del vínculo ya dialogado (Mackey, 2022; Poblete, 2022) con esta tradición es que García Freire delimita en Josefina no a una entidad pasiva por su condición femenina y relegada a lo doméstico, sino a una entidad paciente derivada del mimetismo con sus plantas y los insectos.

En este caso, el patriarcado termina por borrarla; no obstante, es su hijo quien relega las enseñanzas del padre y opta por diseñar un cauteloso plan de resistencia, adaptación y devenir que no pasa por las pedagogías de la crueldad, aquellas prácticas que están orientadas a “transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (Segato, 2018: 13), es decir, en objetos al alcance de la mano para el despojo de unos cuantos individuos. Si la identidad de Lucas deviene insecto, y su relato deviene una suerte de grimorio, es porque elige una *contra-pedagogía*, una lectura alternativa.

Narrador *Ich*, en las paredes de ese yo, Lucas se encierra con todos los discursos, reconoce su entramado y crea su mundo ficcional. Sabe que el mito está hecho de lenguaje y lo deshace para integrarlo al relato de su memoria, que es el relato de su venganza, de la misma manera en la que él, devorado por los insectos será humus. Así como las figuras mitológicas y el Dios del Antiguo Testamento fueron desmembrados para fijarse en el reverso del discurso, Lucas estará en el reverso de la tierra, será piel muerta.

Los géneros y modos literarios conocidos e imitados —lo gótico, lo insólito, lo fantástico, lo mitológico, etcétera— ya no son lo que Lucas pudo haber conocido sino lo que ha integrado. La transgresión cíclica del relato de Lucas frente a las propiedades discursivas del género es también una ruptura con respecto a las ideologías dominantes que refrendan la diferencia entre animales humanos y animales no humanos. La filiación no está hecha de imitación sino de transgresión, pero no desde la furia incontenida, más bien desde la contemplación y la persistencia. Como nos recuerda Braidotti, “[...] el camino del sujeto nómada es el devenir, desintegrar la versión cuidadosamente formateada del Hombre como ‘animal racional’ haciendo estallar sus contradicciones inherentes” (2005: 169).

En el último capítulo de la novela, “Imago”, Lucas convierte la casa de su padre en un larvario. El título, según la zoología, hace referencia al estadio final o adulto en la metamorfosis de la clase insecta, es decir, el último umbral de su desarrollo, la *ecdisis* final o liberación ulterior de tegumentos. En la novela, esta última eclosión se manifiesta cuando, tras descender de la montaña y atravesar de nuevo el bosque, Lucas clausura la casa, tapia puertas y ventanas con maderas, construye para sí y sus nodrizas una madriguera a fin de integrarse al mundo ínfimo. Cerrar la casa es, también, poner fin a los mitos que recaían sobre sus paredes: “No habrá más diluvios, invasores, visitantes, hombres a la medida de la noche, ni rezos, ni maldiciones, ni Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo que gobierne sobre nosotros” (García, 2019: 149), advierte Lucas, mudando de piel.

Cuando deviene *imago*, el protagonista se muestra en su etapa más consciente sobre el ciclo que conecta la vida y la muerte de los cuerpos por acción y efecto de los seres descomponedores. En sus últimas declaraciones al padre, emplea los vocablos *fecundidad* y *efervescencia* para referirse al *guano*, a la mugre, al fango. Las historias sobre el origen del mundo, la providencia divina o el heroísmo de los próceres han perdido todo su valor, se han reducido a la nada y, en ella, es donde encuentra el origen sagrado del cosmos:

He vuelto a nuestra casa sin saber por qué, padre, y ahora amo lo que veo y puedo comprenderlo todo: el lenguaje sagrado de los cuerpos muertos, la fecundidad de lo oscuro y húmedo, las grutas naturales y los hombres que las han construido para hacer sus templos, la efervescencia de la vida en la podredumbre y los desechos, el cosmos contenido en un ser del tamaño de una cabeza de alfiler (García, 2019: 148).

Así llega el protagonista al colofón de su relato: suelta las riendas de la voz narrativa, sabe que lo que siga no podrá ser enunciado desde los patrones de la conciencia pretendidamente humana. Quedará la materia en transformación; la palabrería que antes recorrió esas paredes será sustituida por el crepitar de los vegetales al crecer, por las vibraciones de aquellos grandes compositores alados que dominarán el larvario y reconstruirán el mundo: “Dentro y fuera de esta casa solo permanecerá el sonido tenue del ascenso de la mala hierba al crecer y los sutiles vuelos de los insectos que la habitan” (García, 2019: 149). De esta forma, Natalia García Freire consigue poner *bocabajo* el discurso *humano-hetero-mítico-patriarcal* a través de una narración que se vale de las coordenadas de otros géneros para emplazar una existencia de otra clase, orden o genealogía.

## Referencias

- Alemán, Álvaro (2017): Una muestra del gótico andino. Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano, *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, núm. 27, pp. 247-256.
- Achón, I. (2020). “Lo gótico: Refugio del cuerpo de la mujer”. En D. Roas y A. Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic* (pp. 31–46). Madrid: Visor.
- Benítez Palma, E. (2019). “Ecuador. “Un país interpelado por sus escritoras”. *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*, vol. 4, núm. 8, julio-diciembre, pp. 211–221. España: Grupo de Estudios sobre Comunicación y Sociedad de la Información. UMA Editorial, Universidad de Málaga.
- Beville, M. (2013). *The Unnameable Monster in Literature and Film* [en línea], Londres: Routledge. Recuperado el 14 de enero de 2024, de <https://www.perlego.com/es/book/1678445/the-unnameable-monster-in-literature-and-film>
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. (Traducido por J. Pérez de Tudela Velasco). Madrid: Trotta.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. (Traducido por Ana Varela Mateos). Madrid: Ediciones Akal.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Campra, R. (2019). *En los dobles de la realidad*. León: Eolas.
- Carretero Sanguino, A. (2021). “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en Las voladoras de Mónica Ojeda”. *Cuadernos de Aleph*, núm. 13, pp. 169–185.
- Castillo Martín, F. J. (2010). “Notas a los relatos de Poe: las piezas góticas”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 28, pp. 11–30.
- Castro, A. (2007). ‘El motivo del umbral y el espacio liminal’. En J.M. Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, (pp. 255–277). La Habana: Casa de las Américas.
- Cruz Polo, E. (2023). “Vinculaciones entre sonido y terror en la construcción literaria gótica: aproximación a “Slasher”, de Mónica Ojeda”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 119, pp. 69–84.
- Davies, O. (2009). *Grimoires: a history of magic books*. Oxford: Oxford University Press.
- Dávila, A. (2009). “El huésped”. En *Cuentos reunidos*, (pp. 19–23) México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez Pérez. Valencia: PreTextos.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducido por F. Rodríguez. Madrid: Arco Libros.
- Gallo, I. (2022). “Episodio 335: Romper fronteras - Natalia García Freire”. (Hablemos escritoras). Recuperado el 10 de enero de 2024, de <https://soundcloud.com/hablemosescritoras/episodio-335-romper-fronteras-natalia-garcia-freire>
- García Freire, N. (2019). *Nuestra piel muerta*. Madrid: La Navaja Suiza.
- LeClair, T. (1977). “The Art of Fiction No. 65”, *The Paris Review*, Núm. 70, Recuperado el 01 de febrero de 2024, de: <https://www.theparisreview.org/interviews/3576/the-art-of-fiction-no-65-william-gass>
- Mackey, A. (2022). “Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire”, *Revista [sic]*, núm. 32, pp. 74–95.

- Martínez, J. M. (2007). “La mirada del fantasma: isotopía visual y literaturas fantástica”. En A.M. Morales y J.M. Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia* (pp. 179–197). Palencia: Cálamo.
- Molnár, G. T. (2020). “Towards a Literary Entomology: Arthropods and Humans in William H. Gass”. En Z. Kulcsár-Szabó et al. (eds.), *Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory* (pp. 241–259) Cham: Springer International Publishing. Recuperado el 01 de febrero de 2024, de: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-33738-4\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-030-33738-4_16).
- Morales, A.M. (2019). “Géneros teóricos”. *Diplomado Discursos de irrealidad*. [clase] Ciudad de México. Junio de 2019.
- Obra comentada: Europa y Asia, Jan van Kessel el Viejo (1660)* (2013). Recuperado el 30 de noviembre de 2023, de: [https://www.youtube.com/watch?v=kC5eI\\_jC3SU](https://www.youtube.com/watch?v=kC5eI_jC3SU)
- Piñero Gil, E. (2013). “Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana’, *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, pp. 73–90.
- Poblete Alday, P. (2022). “Hibridez subversiva en Nuestra piel muerta, de Natalia García Freire”, *Pucara*, vol. 2, núm. 33, pp.10-20.
- Poe, E. A. (2016). *Cuentos 1*. Traducido por J. Cortázar. Madrid: Alianza.
- Ramos, J. G. (2023). “El gótico andino en la narrativa de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé”, *Revista Iberoamericana*, vol. 89, núm. 282–283, pp. 291–309. Recuperado el 01 de febrero de 2024, de: <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.291>.
- Roas, D. (2020). “Fantástico femenino vs. fantástico feminista: género y transgresión de lo real”. En D. Roas y A. Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic* (pp. 15–29). Madrid: Visor.
- Rodrigo Mendizábal, I. F. (2022). “Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, núm. 1, pp. 53–75. Recuperado el 01 de febrero de 2024, de: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zambrano, M. (1955). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Notas

[1]

Si bien es cierto que *Nuestra piel muerta* es la primera novela de García Freire, su obra es más extensa. *Trajiste contigo el viento*, su segunda entrega, se publicó para España por la misma editorial en 2022 y se replicó en Latinoamérica bajo los sellos Tusquets y Paraíso Perdido. Asimismo, sus textos se han incluido en diversas revistas: cuentos como “La máscara de oso” y “A las puertas del cielo” aparecen en páginas de *Letras Libres*; o bien, en *La Rompedora* se compila su ensayo “Carpintería para el mal de amor”.

[2]

La mayoría de estos trabajos refieren al crítico ecuatoriano Álvaro Alemán como quien acuñó este término en su análisis de la novela *Sangre en las manos* (1985), de la también ecuatoriana Laura Pérez de Oleas Zambrano.

[3]

Llegado este punto es claro que Lucas conjunta dos discursos: el propio —la narrativa de su vida— y el canónico —con el conocimiento de los libros que lee y las historias que le cuentan—. Ana María Morales comentaba que en los subgéneros narrativos se identifican dos tipos: los representativos y los significativos. Ejemplos de estos últimos son las mitologías y los relatos de origen, como la Biblia o el Mahabharata. En estos textos, la función significativa está vinculada con lo sagrado, a diferencia de la representativa, que se relaciona con lo lúdico. Ambas son formas de ordenación de la información, pero la significativa explica el mundo más no lo representa, puesto que ninguna mitología puede representar, sino que significa verdades. Con esto en mente, se puede afirmar que la empresa de

Lucas, al ser un narrador consciente de su historia, consiste en tomar ciertos elementos canónicos y simbólicos de la narración significativa para construir su muy íntima y personalísima narración representativa.

[4]

La mirada de Lucas es otro rasgo que acerca esta obra de García Freire con el corpus de lo fantástico. José María Martínez define este motivo, configurado desde los textos fantásticos decimonónicos, como la *isotopía visual* y desde luego se extiende en los cuentos producidos en el siglo pasado; pues “los ojos llevan implícita [...] su condición de frontera entre el mundo externo y su mundo interno, facilitando entonces el acceso del narrador y del lector a ese mundo interno, el acceso a las consecuencias psicológicas y emocionales de la experiencia fantástica del protagonista” (Martínez, 2007: 189). En el caso de Lucas, esto se complejiza pues él tiene doble función, personaje y narrador, lo cual provoca que su mirada marque los cambios de algo que en un principio le era familiar y que luego se desplaza hacia el dominio de lo imposible.

[5]

Otro aspecto relacionado con la isotopía visual comentada en la nota anterior.

[6]

Una de las formas de aproximación a este tema filosófico recurrente se puede analizar por medio de Zambrano pues “la nada no puede configurarse como el ser, ni articularse; dividirse en géneros y especies, ser contenido de una idea o de una definición. Pero no aparece fija; se mueve, se modula; cambia de signo; es ambigua, movediza, circunda al ser humano o entra en él; se desliza por alguna apertura de alma. Se parece a lo posible, a la sombra y al silencio. Nunca es la misma” (Zambrano, 1955: 180–181). Entonces el problema padre-hijo no sólo es de escala y, asimismo, de quién ostenta el poder; esto se convierte en un problema de qué es la nada y cómo se relaciona con la función creadora que Lucas pretende robar y reescribir del Dios adorado por el padre.

[7]

El ejemplo paradigmático de esta operación textual, retomado por la misma Braidotti, es *La pasiónsegún G.H.* de Clarice Lispector, publicada en 1964, donde el encuentro con una cucaracha detona el devenir minoritario de la protagonista. En años recientes, notamos ficciones latinoamericanas cada vez más proclives a incluir la figura del insecto como elemento medular: las moscas en *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane, los gusanos en *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin, las langostas en *Después de la ira* (2018) de Cristian Romero, las polillas en *Restauración* (2019), de Ave Barrera, por mencionar algunas.

[8]

En la entrevista para el pódcast *Hablemos escritoras* (episodio 335), García Freire menciona a William H. Gass, escritor nacido en Dakota del Norte, como una de sus principales influencias literarias. Dicha mención nos llevó a ampliar el estado del arte para este trabajo, y así fue como dimos con un artículo de Gábor Tamás Molnár, investigador de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, Hungría. En el texto, el autor realiza un análisis panorámico del vínculo entre personajes humanos y no humanos –principalmente artrópodos e insectos– en la obra del narrador norteamericano, y llega a proponer una poética entomológica desde el posthumanismo. Argumenta que Gass desarrolla, a lo largo de sus cuentos y ensayos, una postura que cuestiona las posibilidades del discurso narrativo humano para dar cuenta de la naturaleza. En otras palabras, debate los alcances de la mimesis humana, que pretende imitar, exponer lo natural, pero que no llega a comprenderlo por completo.

[9]

Como sabemos, Edgar A. Poe es de los cultivadores de este personaje hecho tema en el cuento gótico. El bostoniano delineó varias de sus figuras femeninas como misteriosas, etéreas y de salud frágil (Castillo Martín, 2010: 19). Las mujeres de “El retrato oval”, “Berenice”, “Morella” e, indudablemente “Ligeia” contienen reelaboraciones de esta mujer bella combinada con el motivo de la muerte. Ligeia comparte una belleza casi mortuoria y estática con Josefina: “Era de alta estatura, un poco delgada y, en sus últimos tiempos, casi descarnada [...] ¡qué fría en verdad esta palabra aplicada a una majestad tan divina!- por la piel, que rivalizaba con el marfil más puro, por la imponente amplitud y la calma, la noble prominencia de las regiones superciliares; y luego los cabellos, como ala de cuervo, lustrosos, exuberantes y naturalmente rizados que demostraban la fuerza del epíteto homérico: “cabellos de jacinto”” (Poe, 2016: 340–341).

[10]

Los grimorios son libros de magia que datan del Medievo europeo, depositarios de una sabiduría ancestral que remarcan en su existencia misma el poder de la palabra escrita (Davies, 2009: 7–9). En la cita también se menciona a

Jan van Kessel, quien además de insectos pintó “Las cuatro partes del Mundo”, donde ilustró la flora y fauna de Europa, Asia, África y América, los continentes hasta entonces conocidos. En ese conjunto de cuadros se presentan tanto animales reales como unicornios y otras criaturas exóticas. De acuerdo con información del Museo Nacional del Prado, “se puede pensar que fueran encargadas para formar parte de los llamados gabinetes de las maravillas (*Wunderkammer*), por entonces de moda entre los coleccionistas” (*Obra comentada: Europa y Asia, Jan van Kessel el Viejo (1660)*, 2013). Con la mención de van Kessel, García Freire añade una carga relacionada con lo imposible y lo sobrenatural. Visto así, el llamado baúl de Cundinamarca puede ser interpretado como el gabinete de maravillas del tío Enrique. Por ello, es inevitable conectar a los grimorios y la pintura de van Kessel tanto con la magia como con el conocimiento científico. Aquel baúl tiene libros que se ajustan al paradigma de la ciencia moderna —botánica y entomología— y, a su vez, señalan que ese tío extraviado tendría un interés en todo tipo de conocimiento: aquel iluminado por la razón y, asimismo, por ese otro saber oculto, mucho más antiguo y no accesible a todos los criterios, un mundo mágico.

[11]

La aparición de la araña es un motivo recurrente que García Freire retoma, a su vez, de las narraciones del escritor norteamericano William H. Gass. Molnár comenta que este tropo del personaje-araña se convierte en un “idle observer and storyteller” (2020: 247).

[12]

La marca textual de ello se da cuando Lucas está por completar su venganza: “Cruzo el dedo índice de una mano con el pulgar de la otra y luego al revés, una y otra vez. Mamá decía que así se tejía el tiempo, padre, y me enseñaba a esperar” (García, 2019: 136). El juego infantil, al mismo tiempo, también tiene como tema central la paciencia y la persistencia. La araña de la canción teje su red una y otra vez a pesar de las adversidades, Lucas esperará de la misma forma y tejerá su destino, la textura ficcional es su red.

[13]

Así describe García Freire el paso de Lucas por este umbral: “El bosque de *Polylepis* es el lugar más lejano al que he ido jamás [...]. Detrás del bosque de *Polylepis*, muere el sol. Está alto, tan alto que sus árboles parecieran haber tenido que inclinarse para no tocar las nubes. Los *Polylepis* son árboles de páramo. Sus troncos se descascaran y dejan caer pedazos de hojas vivas y suaves. El viento que les llega es tan fuerte que crecen inclinados, torcidos, deformados por los ventarrones, ahora a un lado, ahora al otro; casi paralelos al piso, sus troncos serpentean. Atravieso los troncos encorvados y por un momento me causan vértigo” (García, 2019: 130-131).

[14]

La descripción del lugar del entierro también prolonga el listado de insectos de García Freire: “su cuerpo está enterrado en este jardín, lo que queda del jardín de mi madre, rodeado por babosas, arañas camello, lombrices, hormigas, cucarrones y cochinillas. Quizá haya incluso algún escorpión...” (García, 2019: 15).



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28178514001>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Ana Cecilia Aguilar Vega, David Loría Araujo

**Bocabajo: El reverso del discurso en Nuestra piel muerta,  
de Natalia García Freire**

***Face down: The reverse side of the discourse in Nuestra piel  
muerta by Natalia García Freire***

*Contribuciones desde Coatepec*

núm. 41, p. 5 - 35, 2024

Universidad Autónoma del Estado de México, México

[rcontribucionesc@uaemex.mx](mailto:rcontribucionesc@uaemex.mx)

**ISSN:** 1870-0365



**CC BY-NC-ND 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-  
SinDerivar 4.0 Internacional.**