

ENTRE LA RAZÓN POÉTICA Y PENSAR CON EL CUERPO: UNA LECTURA DE CHAMANES ELÉCTRICOS EN LA FIESTA DEL SOL

*BETWEEN POETIC REASON AND THINKING WITH THE BODY: A READING OF
CHAMANES ELÉCTRICOS EN LA FIESTA DEL SOL*

Alexandra Astudillo-Figueroa

Universidad San Francisco de Quito

RESUMEN:

Este artículo aborda la novela de Mónica Ojeda (Ecuador, 1988) *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024), con la intención de aproximarnos a un texto que hace de la hibridez el eje de la construcción de un mundo en el que, vida y muerte, música y silencio, miedo y celebración, atraviesan los cuerpos para resignificarlos y resituarlos en un mundo hostil. Utilizaremos tres vías de análisis: la percepción corpórea de la música como resistencia a la objetivación de los cuerpos que son violentados, y como experiencia que puede dar sentido al estar en el mundo; la vivencia creacional del sonido que a partir de vestigios de un pasado extinto puede hacer presente a la vida y conjurar a la muerte; y la recurrencia a metamorfosis y transformaciones que borran los límites entre la corporalidad animal y la humana, y empodera el cuerpo femenino para mostrar que la normalidad es solamente una construcción entre muchas otras, visión que, apoyada en la tradición andina, deslegitima la epistemología de la racionalidad moderna cómo única posible.

PALABRAS CLAVE:

Mónica Ojeda, chamanes, saberes rotos, razón poética.

ABSTRACT:

This article approaches the novel *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* [Electric Shamans in the Sun Celebrations] (2024) written by Mónica Ojeda. In the universe here contained, hybridization is the cornerstone of a world in which life and death, music and silence, fear and celebration interweave and penetrate bodies both to re-signify and to relocate them in a hostile environment. Three analysis elements are employed in approaching this text: firstly, the combined corporeal and emotional experience of music as a way of resistance to the objectification of the abused bodies, and as a way to give meaning to the existence of self; secondly, the emotional experience related to the creation of sound which, based on the traces of an extinct past, has the two-fold ability of making life a present experience and of repelling death. Thirdly, the recurrence of metamorphoses and transformations that blur the lines between the animal body and the human body. These metamorphoses also empower the feminine body to show that normalcy is but a mere construction among many others. This latter view, supported by the aboriginal Andean tradition, discredits the soleness of the epistemology of modern rationale.

KEYWORDS:

Mónica Ojeda, shamans, different knowledges, poetic reason.

1. INTRODUCCIÓN

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol (2024), la última novela de Mónica Ojeda (Ecuador, 1988), ambientada en los Andes ecuatorianos, en el año 5540 del calendario andino, es una invitación a escuchar con el cuerpo y leer con un oído atento para adentrarnos en la vida de un grupo de jóvenes que huyen de la violencia narcocriminal de Guayaquil, en busca de un anclaje existencial en un concierto de música electrónica en las faldas de un volcán. Es una novela coral, narrada desde distintas voces, en la que va cobrando relevancia la vida de Noa y Nicole, acompañadas por otros personajes y por Cantoras que intervienen en la historia narrada, a manera de coro griego. Los jóvenes desarrollan un proceso de exploración individual y colectiva de cómo se puede vivir en medio de la crueldad, qué posibilidad de rearmar la existencia queda cuando la violencia narcodelictiva desestructura cualquier certeza y quiebra la esperanza, cuando el arraigo ha sido vaciado de la vida y de lo que ella implica. Esta novela se constituye en un intento por responder a las expectativas de quienes ven sus posibilidades vitales llevadas al límite.

La proximidad con lo más aterrador de la muerte, la degradación de la vida humana hasta convertir a las personas en objetos “colgados, decapitados o desmembrados” (Ojeda, 2024, p. 51) reclama con urgencia la búsqueda de un espacio de subjetivación donde se pueda anclar un significado, que es más que estar fuera del área de peligro, porque “estar a salvo no es vivir” (Ojeda, 2024, p. 153), como se afirma reiteradamente a lo largo del texto. La novela pone énfasis en que “solo a partir del cuerpo propio resulta posible acceder al mundo y a los otros cuerpos vivos” (Firenze, 2016, p. 85) y es esta exploración corpórea la que lleva a los jóvenes a buscar en la montaña y en la música producida en las estribaciones de un volcán, la percepción corpórea de una razón de ser. Huyen de la banalización de la existencia, de la vida escamoteada por la agresión, en busca de la condición de posibilidad de su estar en el mundo, como señala Nicole:

Noa y yo subimos a la cordillera para recordar que tenía que haber algo más en la vida que la muerte. Tenía que haber algo distinto a los cuerpos pudriéndose en las calles y en las casas, algo que nos permitiera refugiarnos de lo que el terror y la crueldad estaban haciendo con nosotros (Ojeda, 2024, p. 153).

Se alejan de la costa y sus paisajes de horror y se adentran en las montañas andinas para participar de un concierto electrónico en torno a la fiesta del sol, celebración prehispánica de gratitud a la tierra, que coincide con el solsticio de invierno. Los jóvenes, junto a personas que ya han experimentado el recorrido, se aventuran por una senda complicada para llegar al lugar donde se lleva a cabo el concierto. Parece que quisieran rastrear en los mitos y tradiciones ancestrales un espacio de acogida. Como señala Gusdorf: “la conciencia mítica permite constituir una envoltura protectora en cuyo interior el hombre encuentra su lugar en el universo” (en Firenze, 2016, p. 15).

Paulatinamente y cada uno, desde sus propias oscuridades, temores y búsquedas, participan de un pogo, como si la emoción y el movimiento permitieran resguardar la corporalidad amenazada, en medio de encuentros frenéticos que en recorridos cíclicos parecen “conjurar a los sucesos (...) relacionados con la caducidad y la fragilidad del cuerpo, garantizando la continuidad de la vida” (Firenze, 2016, p. 91). Excepto Nicole, todos los demás se abren a la resonancia de la naturaleza y se entregan a un dejarse hacer por la música, a manifestarse por lo que escuchan, y es que,

el oído, esa antesala de la música, goza de una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no conceptualizados. Un zumbido, el silbido del viento, el retumbar del trueno, el merodeo de unos pasos, el estallido del mar, aportaron—aportan—una ancestral forma de zozobra, una tensión psicológica que en el seno humano se transforma en premonición, en un estar alerta: el sonido nos crea como individualidad, y la música como parte de la colectividad (Andrés, 2008, p. 14).

Los jóvenes se conceden la posibilidad de encontrar, por medio de la vivencia corporal de una pasión compartida, una fuerza que restaure su condición humana y alguna noción de pertenencia, frente a la atomización y disgregación que la violencia está produciendo en sus vidas. Es “un estar con otro basado en la afectividad en lugar de la razón, donde el «nosotros» es más importante que el «yo» como forma de reaccionar afectivamente con el otro frente a un mundo hostil” (Firenze, 2016, p. 121), un nosotros donde tampoco se pierde la individualidad de cada uno, sino que se potencia.

Nos interesa analizar este proceso exploratorio de significancia a través de tres ejes discursivos: la música como existencia y resistencia, la experiencia sonora como espacio/tiempo que une la vida con la muerte, y la presencia de corporeidades híbridas, metamorfoseadas, que empodera al cuerpo femenino para poner en entredicho la normalidad de interpretaciones, para deslegitimar la epistemología de la racionalidad moderna cómo única válida.

2. ANÁLISIS TEMÁTICO

2.1. LA MÚSICA COMO EXISTENCIA Y RESISTENCIA

La transición del sonido a la música es un elemento fundamental en este proceso exploratorio que viven los jóvenes y que relaciona el mundo interior con el exterior. El registro audible es una percepción que se vive corporalmente incluso antes del nacimiento, como lo recuerda Pamela, otro personaje, cuando piensa en lo que puede estar o no oyendo su hijo que está gestando. El oído, es

un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto que es capaz de escuchar, no importa si el viento o el desgajarse de una rama. Oír, escuchar, es presentir, y presentir conduce a pensar (Andrés, 2008, pp. 13-14).

En su ascenso por las estribaciones montañosas, se aventuran a otro registro auditivo fuera de las balas y los gritos de terror, que les acerca a otros modos de sentir y de pensar. La niebla reduce las posibilidades de la visión y es el oído el que se agudiza para escuchar el viento, el trueno, la lluvia y la música, como si la percepción visual disminuyera en beneficio de la auditiva, como vía de exploración de un nuevo entendimiento. La conexión entre el mundo exterior y el interior, que se da por la mediación del sonido, comienza a cobrar nuevos matices a medida que se adentran en un paisaje diferente al habitual, donde las emisiones sonoras de la naturaleza se vuelven más audibles, así como el silencio, sensación que no los acoge, sino que, con sus rayos, truenos, lluvia, lodo, los sobrecoge.

A través de una narración poética, se puede reconocer el esfuerzo de la autora por no encapsular la práctica audible con las palabras, para hacer perceptible la naturaleza como el escenario de “representaciones de un silabario sonoro, o partituras de un temblor vital” (Lemebel, 2018, p. 166), que todavía no llega a ser cifrado, que no alcanza la verbalización y que obliga a cada uno a volver la mirada hacia adentro, para conocer y reconocer las voces que impulsan su ser, los murmullos que quieren o pueden oír, las formas en que aceptan poblar de significado su estar en el mundo. En la montaña, reconocen que hay un universo oral primigenio, que puede renombrar lo existente, con nuevas sensibilidades sonoras de significados aún ocultos, que atraviesan todo su ser. La diversa percepción audible les exige nuevos modos de entendimiento.

2.2. DEL SONIDO A LA MÚSICA

La fuerza sonora y vital que experimentan alcanza un nuevo nivel de internalización cuando se explora los procesos de transición del sonido a la música, a través de la mediación de los instrumentos y de la voz, vivencia que los lleva a reflexionar sobre la proximidad de la música con la muerte como estadio originario, pero también por su capacidad para conjurarla.

Una de las vías de interiorización es la reflexión sobre el proceso de elaboración de los instrumentos musicales, que conecta al ser humano con la música desde tiempos primigenios de los que han quedado vestigios, así como leyendas de cómo el instrumento surge de la muerte, para dar vida a otra realidad, esta vez sonora. Así detallan:

Nosotros hacíamos nuestros instrumentos: matábamos cabras, venados, ciervos, borregos y los desollábamos y limpiábamos su piel y la secábamos y tallábamos la figura del animal en el cuerpo del tambor. Esto último era importante porque hacía que el animal se quedara encerrado allí, o al menos su espíritu, y era un gesto de respeto, de reconocimiento de que tras la muerte llegan esos sonidos bestiales con los que uno hace música. Nosotros sí nos tragábamos la violencia original de los instrumentos, no como otros que quería tocar sin mancharse, sin mirar el origen del sonido que es el mismo fantasma del muerto (Ojeda, 2024, p. 38-9).

Esta visión andina del dolor unido al sonido, del desgarramiento unido al canto, les faculta a aproximarse de otra manera a los instrumentos, y hace para ellos audible una sensibilidad sonora, que no está en la visión occidental, por eso afirman:

los músicos de conservatorio no sienten el muerto del instrumento, pero un músico es un mago y sabe que el tambor abre puertas, que modifica tu mente con vibraciones, que desordena los sentidos y los reorganiza de la manera correcta, de la manera pluridimensional, la que te hará ver la revolución (...) de las emociones. (Ojeda, 2024, p. 40).

Experimentan que interpretar música desde la cosmovisión andina implica también una violencia, que en vez de destruir edifica, que a diferencia de anonadar llena de saberes el espacio en que se expande. Tocar los instrumentos les concede entender que no se puede huir del dolor que está dentro, y que es a partir del desgarramiento desde donde hay que encontrar la armonía y la melodía vital.

Quien es arrancado de su origen, anhela el instante de su unión (...) una flauta canta porque ha sido alejada de la naturaleza. Es la pérdida lo que la hace cantar (...) De eso hablamos: de que la música y el baile salen del más allá para devolvernos las ganas de vivir. Sin la pérdida no habría nada sonando ni nada bailando. Ciegos estaríamos si no sufriéramos. Ciegos y sordos (Ojeda, 2024, p. 162).

El descubrimiento sonoro les convoca a hacer música con sus propias muertes, a transformar el final en comienzo, a cantar desde el llanto, lo que les permite dar un nuevo significado tanto a la muerte como a la vida, verlas de otra manera.

La relación entre música y sufrimiento es la que le lleva a Nicole a recordar que conoció a Noa la primera vez que vieron un cadáver en la calle y luego se fueron a bailar, cuenta que “ni siquiera pensamos en llamar a la policía. Huimos a una fiesta cercana y Noa me dijo: hay que bailar para librarnos del peso del muerto. Sí, le dije yo, bailando haremos flotar el espíritu del cuerpo sin cabeza” (Ojeda, 2024, p. 152). Moverse con la música es el conjuro para resucitar de las muertes de cada día, es la constatación de la vida en medio de tanta fatalidad, es la celebración de la existencia que aún está encarnada.

Esta búsqueda de vitalidad, de certezas para estar vivos tiene su contraparte en las cantoras que, como personaje colectivo y con su aspecto siniestro, van a utilizar su voz para, a través de una suerte de letanía reiterativa y ascendente, exteriorizar el desgarramiento de la voz convertida en canto.

“¿Qué es la voz? La pérdida es. ¿Qué es la voz? La falta es. ¿Qué es la voz? El abandono es. ¿Qué es la voz? La tristeza es. Una voz nueva y celeste nace del corazón” (...) La fuerza es la voz que dice: escúchame traigo vivo al animal del tiempo. Un canto antiguo es. Un canto de garra es. Escúchame: la voz oscura es, pero resplandece (...) ¿Qué es la voz? El miedo es. ¿Qué es la voz? La pasión es. ¿Qué es la voz? La fiesta del sol es (Ojeda, 2024, p. 227).

La estrategia reiterativa muestra la fuerza de lo que significa que “el vocabulario est(é) estrechamente hermanado con el valor sonoro de cada palabra” (Andrés, 2008, p. 14). La pregunta por la voz no es duda, porque está acompañada por respuestas, es nemotécnica, está hecha para recordar, para no olvidar que antes de las palabras está los susurros “que se camuflan en el pliegue del labio para no ser detectados por la (palabra) vigilante”; (Lemebel, 2018, p. 167) ya que, “mientras el lenguaje era el encargado de fijar el concepto, fueron la evocación y la trascendencia las que seguían perteneciendo y originándose en un plano considerado superior, el de la sonoridad

(Andrés, 2008, p. 14-15). El rol de las cantoras es perpetuar en la memoria el sentido multidimensional y evocativo de nombrar.

Adentrarse en el mundo oral andino y su transformación en música los devuelve a la certeza de que la vida no puede darse sin pasar por la trascendencia de la muerte. Como dirá, Pamela, uno de los personajes: “la música ama la muerte porque la vence y ama la vida porque la eleva” (Ojeda, 2024, p. 228).

2.3 EL CUERPO DESLEGITIMADOR DE LA UNICIDAD DE LA RACIONALIDAD MODERNA

Una vez iniciado el festival, sumergidos en un poder acústico y bajo el efecto de sustancias sicotrópicas que agudizan su percepción, entran en el ritmo frenético de un pogo que no solo les deja marcas por la fuerza del contacto, sino que resulta en una sensación de rebeldía y revelación.

En el baile, participan con máscaras típicas de las celebraciones de la fiesta del sol, máscaras de Diabluma. “Un Diabluma tiene dos rostros limpios y dos lenguas: una por delante y otra por detrás. Son lenguas revoltosas, lenguas de perro alunado” (Ojeda, 2024, p. 28). Esta doble faz da la impresión de que quien las porta mira y se mueve simultáneamente hacia adelante y hacia atrás, y cuando danza a través de saltos y desplazamientos vertiginosos conjuga su mirada bidireccional con una fuerza centrífuga y centrípeta que centra y descentra el movimiento y las posibilidades de interpretación. La fiesta dedicada al sol en la alta montaña, al que apenas se lo percibe detrás de la espesura de nubes y niebla, es una invitación a agudizar los sentidos, a sensibilizarse, a tratar de entender lo que la entraña de la montaña les revela, a percibir que lo que se piensa que está detrás, puede estar delante y viceversa.

Esta danza exige una apertura generosa a nuevas sensibilidades que no todos están dispuestos a vivirlas. Mario comenta que “A la Nicole no le interesaba mi baile de diablo solar, yo veía que le intimidaba. Dicen que sentir mucho es riesgoso, solo que estar a salvo no es vivir. Estar a salvo es estar muerto” (Ojeda, 2024, p. 74). Mario entiende que estar en la montaña para escapar de la violencia de su ciudad, es más que un refugio momentáneo, es la oportunidad de vivir, y es que “el canto es la unión entre lo presente y lo ausente, el ritual de la seducción insistiendo en que la vida continúe” (Ojeda, 2024, p. 82). El movimiento al que son convocados los atraviesa devolviéndoles la certeza de poder encontrar la razón de estar vivos.

Cuando el cuerpo baila, no siente dolor, por eso la fiesta se arma encima de la muerte. Una cabeza endiablada siente el corazón del universo. Pega la oreja y

oye el pecho de la tierra. El éxtasis es despertar el oído, a eso íbamos al Altar¹: a encontrar un amor fuerte por el futuro. No poseíamos nada, pero el amor resucita. El baile resucita (Ojeda, 2024, p. 162).

Noa es la más decidida a experimentar, tal vez por su condición de abandono, su padre la dejó cuando tenía ocho años, y planea ir a verlo después de la fiesta del sol, porque está radicado en la cordillera. Su arrojo no conoce límites, está dispuesta a oír, a sentir, a hacer de todo su ser sede del encuentro entre lo que conoce, lo que intuye y lo que desconoce. En ella se da un proceso de transformación que es perceptible para el grupo; comentan que “se mantenía abstraída o murmurando ideas extrañas sobre sueños y sonidos pasados. Oigo truenos que ya ocurrieron, dijo. (...) Oigo a la tierra en llamas” (Ojeda, 2024, p. 62). En contraste, Nicole no quería escuchar ni sentir, ya que “la música, igual que la máscara, saca un rostro nuevo que ya existe en el interior de los hombres” (Ojeda, 2024, p. 201). Se resistía a saber lo que se puede oír con la música, se negaba a entender lo que “la música podía decirme. Tuve miedo de mi interior”, afirma (Ojeda, 2024, p. 64).

Los cambios en Noa se van agudizando a medida que transcurre el festival. Les sorprende verla salir de la tienda de campaña, a altas horas de la noche, caminando hacia atrás dormida, con los ojos en blanco volteados hacia arriba, dando saltos como si “el «ir hacia atrás», hacia el «regreso u origen», (no fuera) un regreso lineal hacia atrás, sino un parar, e ir hacia adentro, hacia el sentir donde se encuentra el «saber de experiencia»” (Chávez Salguero, 2016, p. 5). Noa en el baile se queda ciega de un ojo, lo que le ayuda a mirar más hacia el interior. La ceguera parcial refuerza la idea de que “la escucha con los ojos cerrados no sólo agudiza la percepción auditiva, sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en nuestro interior” (Andrés, 2008, p. 15).

Este movimiento que se da en el sueño, que no es voluntario, empieza a conectarla con saberes desconocidos, en ella se opera una “reforma del entendimiento humano para interpretar mejor la realidad” (Sánchez-Gey, 2009, p. 190), un ejercicio que habilita

deconstruir las categorías de entendimiento que han sustituido a la vida, (...) (un ejercicio que) recupera la autenticidad de la vida misma, a modo de revelación de las entrañas, en la cual pone en movimiento una nueva episteme desde el ámbito del sentir (Chávez Salguero, 2016, p. 5).

1 Es un volcán extinto, localizado en la Cordillera Oriental de los Andes ecuatoriales, su nombre se deriva de la forma que adquiere su cono, parecido al altar de una iglesia colonial.

La filósofa María Zambrano ubica esta forma de conocimiento en la profundidad del ser, en la interiorización, vivencia que ella denomina, “Descensus ad inferos” o Descenso a los infiernos (2009, p. 70), lo que vuelve significativa la máscara de Diabluma.

Se trata de una búsqueda espiritual ancestral vestigial en la memoria, que se va recuperando y actualizando. La conexión con las fuentes primigenias de la música y de la danza que Noa experimenta, activa otras formas de aproximación y conocimiento de lo circundante y sobre todo de la existencia misma, ella vive la fiesta no desde el miedo, sino desde el descubrimiento. Como afirma uno de los personajes “Hubo un tiempo en que las cosas se hacían bien y al Diabluma se lo llamaba Aya Uma, que significa cabeza espiritual. Fueron los españoles quienes lo endiablaron” (Ojeda, 2024, p. 28). Noa empieza a entender un saber ancestral, sustentado en el lenguaje de las entrañas, en los íferos, un encuentro con lo originario entendido como “un saber que viene desde el origen y (...) ayuda a conocer lo más hondo de la vida y lo más cierto” (Sánchez-Gey, 2009, p. 191).

Noa ha podido, a través de este trance físico y psicológico, descubrir otras formas de existencia que hacen estallar los límites de lo conocible, su vida pasa por sentir el dolor físico, el psicológico, por un estremecimiento vital, donde lo humano con lo animal se mezclan, para explorar otras modulaciones del saber y del ser.

La permanencia en el volcán viabiliza conocer el dolor de los animales heridos y de su proximidad a la muerte. Cuando los jóvenes se acercan a ver a una yegua alcanzada por un rayo comentan que Noa

tenía la cara de la yegua en la suya (...) Larga me pareció su nariz, grandes sus dientes. Un ojo se le puso blanco, el izquierdo. El otro se le opacó. Las fosas nasales se le abrieron mucho. Yo vi a la yegua parecerse a la Noa y la Noa a la yegua hasta que el animal resopló y otra vez fueron distintas (...) Entonces escuché un relincho humano, nomás que no supe cuál de las dos lo soltó (Ojeda, 2024, p. 76).

Esta superposición de lo humano con lo animal comienza a situar a Noa en el lugar de una enunciación diferente. “El Yachak dijo que mirando un animal uno podía encontrar una voz perdida hace mucho tiempo” comenta un personaje (Ojeda, 2024, p. 172). Noa va desarrollando la capacidad de conectar con un saber antiguo, gestado cuando se comprendía con todo el ser, cuando la materialidad no estaba escindida del entendimiento, de la razón.

La metamorfosis de su carne hace que en su corporeidad se toquen la vida con la muerte, el pasado con el presente, el misterio con las certezas. Esta confluencia de opuestos es lo espanta a su padre cuando la mira.

Sus ojos son una trampa (dirá). Intento acostumbrarme a ellos, pero hay algo terrible en un par de ojos que son idénticos a los de su madre y que insisten en perseguirte. La genética tiene un lado tenebroso: el del gesto muerto hace años que resucita en el cuerpo de un ser vivo (...). También tiene las manos de su abuela: largas, huesudas, con las venas brotando a través de la piel (Ojeda, 2024, p. 185).

Para un hombre que se ha dedicado a la taxidermia, según él “un arte que pocos comprenden: la belleza inherente a la quietud y al silencio, la muerte detenida para ser contemplada”, (Ojeda, 2024, p. 182) le resulta inviable entender el dinamismo que hay entre la vida y la muerte, que sí comprendía su madre a través de los cantos de las aves, de su escucha atenta a la naturaleza, y de un peculiar gusto por una taxidermia creativa en la que producía un nuevo animal a partir de la fusión de partes de otros distintos.

El encuentro entre Noa y su padre, en realidad no lo es, sostienen solamente una presencia contemplativa, pero, al recorrer la casa, ella descubre la habitación clausurada de la abuela, con quien se identifica plenamente, y ese cuarto se convierte para la nieta en una fuente inagotable de conocimiento.

Noa entró en la habitación con respeto y lentitud. Contrario a lo que esperaba, no me preguntó por el origen de lo que estaba viendo. Se dejó llevar por el asombro y rozó el vientre de una alpaca con caparazón de tortuga y patas de pato. Luego se detuvo frente a Quesintuu y Umantuu, las sirenas mitad pez, mitad pájaro, mitad mono, que sostenían un charango y un rondador (...) Estaba fascinada. (Ojeda, 2024, pp.193-194).

Hay en Noa un embeleso pavorosamente gozoso por la disolución de los límites a la que había llegado su abuela. La evidencia elocuente del carácter disruptivo de una mujer que está adherida en la memoria de su carne y la profunda identificación que siente con ella le autorizan absolutamente a la apropiación de lo que la rodea. Además de las monstruosas taxidermias, descubre un libro que contenía “canciones, conjuros, descripciones de rituales, recetas para el mal de aire y la melancolía, dibujos de monstruos varios y de sirenas emergiendo del Quilotoa, pequeñas reflexiones e

instrucciones para cantar en silencio, etcétera” (Ojeda, 2024, p. 200). Una multiplicidad de voces, tañidos, imágenes y melodías que le invitan a experimentar un saber “de oídos y de miradas, de interiorización” (Sánchez-Gey, 2009, p. 192), y que acoge como su herencia.

El cuerpo de Noa se funde con el de su abuela, es territorio, es comunidad. Ya no solamente se parecen sus manos, sino que paulatinamente va adquiriendo sus maneras de peinarse, de sentir, de estar en el mundo, sus cantos, al punto que asusta a su padre: “Sus pies desnudos golpeaban el suelo. Me sobrecogió de pavor. Era Noa quien trotaba dormida, pero podría jurar haber visto a mi madre” (Ojeda, 2024, p. 205), afirma. Noa encarna lo que María Zambrano denominada la razón poética, una vivencia que da pie a

deconstruir las categorías de entendimiento que han sustituido a la vida, (... que) recupera la autenticidad de la vida misma, a modo de revelación de las entrañas, en la cual pone en movimiento una nueva episteme desde el ámbito del sentir, que Zambrano lo ubica en la profundidad del cuerpo, y que metafóricamente lo llama Descenso a los infiernos (Chávez Salguero, 2016, p. 5)

Noa experimenta una nueva manera de entender el mundo, descubre una sensibilidad otra que ha quedado oculta, censurada, clausurada, juzgada y condenada, como ha hecho su padre con el cuarto de la abuela. Abrir las puertas a esta forma distinta de entender lo circundante hace de Noa un nuevo ser. Ella resurge de las aguas de la laguna del volcán, de la violencia del pogo que ha lacerado su carne, de la exploración nocturna del lado oculto, prohibido, impuro, como alguien que está más allá de las palabras que reducen el significado, tal vez por eso, sea el único personaje, que no habla directamente en toda la novela. Noa es poesía. Para Zambrano,

la poesía se hunde en la ‘impureza’ de la carne, y en la ‘falsedad’ de lo que Platón designó como ‘apariencias’, no lo hace con la intención de redimirlas o salvarlas de su condición temporal y percedera, sino para ‘perderse’, ‘condenarse’ junto a ellas (Rivera, 2014, 1).

Si la poesía desciende a los infiernos para condenarse, Noa es poesía, porque esta es la única que alcanza a dar cuenta de aquello que la razón no puede ni debe (Rivera, 2014, p. 2). Noa resurge del canto de la laguna en el volcán, como razón poética que

nace de las entrañas, de la carne, del mundo sensible de los infiernos del ser (Rivera, 2014, p. 2).

3. CONCLUSIONES

En esta novela, Mónica Ojeda apuesta por buscar en la memoria andina, un anclaje para soportar la descarnada crueldad generada por las bandas delictivas en el Ecuador contemporáneo, violencia que despedaza las vidas que se desangran en jirones de soledad, intimidación y desamparo.

Se decanta por la fuerza y arrojo juvenil, por la atracción que en ellos genera la música, el baile y la fiesta para oponer a una irracionalidad cerrada, violenta y absolutista, una razón otra del misterio, de lo sagrado, que surge de pensar con amplitud corpórea y que demanda una escucha atenta a los sonidos antes de ser encapsulados por las palabras.

La corporalidad, omnipresente en la novela, adquiere una relevancia inusitada porque se exploran otras formas de situarse en el mundo, de entender la relación con la naturaleza, con los seres no humanos, por medio de metamorfosis y sincretismos que hablan de la vida como un único ser sintiente, y desde esta perspectiva, se explora otros modos de asumir el dolor, la vida y la muerte, la sensación de pertenencia y la soledad.

A pesar de ser un texto escrito, logra permearse en la obra una sonoridad que confronta la lucha desgarradora de pensar por fuera de las palabras que categorizan y sancionan una realidad que resulta difícil mirarla, leerla y entenderla por fuera del lenguaje aprendido.

Los elementos que la novela pone en juego parecerían concordar con lo que María Zambrano reflexiona en su obra *Claros del bosque*:

la existencia humana en la apertura a la trascendencia conoce el descenso (Descensus ad ínferos), el desgarrar y el abandono, categorías de un exilio interior y exterior vividos, un saber acoger lo nuevo para propiciar olvidos, desposeerse y hasta morir para amar lo diferente que es lo otro y ahondar en lo verdadero (Sánchez-Gey, 2009, p. 197).

En un mundo tan aferrado al poder que genera la violencia, contrasta la apuesta de la novela por desposeer y desposeerse, por morir a muchas realidades banales para poder vivir. El tratamiento que en la novela se da al dolor, lo convierte en el punto de partida, para trascender. La frase varias veces repetida en la novela: “huir no es estar a salvo” es una invitación a transformar el miedo en búsqueda, en apertura para acoger algo diferente, que repueble de inteligibilidad el mundo conocido. Por ello, no es casualidad la presencia de la máscara del Diabluma como una metáfora elocuente para dar cuenta de la necesidad de diversificar los puntos de visión, de escucha y de enunciación.

En este intento por desestructurar los esquemas de pensamiento, “la textualidad se contagia de la apuesta ideológica y el género literario también deviene dudoso, puesto que poesía y narrativa aniquilan sus fronteras” (Ferrús, 2011, p. 8), para convocar a una escucha atenta, porque el dolor, exige otros lenguajes.

Pensar en la posibilidad de desdibujar las fronteras entre lo humano y lo animal, la vida y la muerte, el silencio y el sonido, el cuerpo y la razón, el dolor y la celebración es una invitación a dejarse inundar por la música que hace estallar todos los sentidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHÁVEZ SALGUERO, Erick (mayo, 2016). “El exiliado como “equivocación” en la historia”. En *II Encuentro Internacional: Ciudad, Memoria y Espacio Político en Iberoamérica*. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.
- ANDRÉS, Ramón. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.
- FERRÚS, Beatriz (2011). “De ‘género’ dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio”. En Helena Usandizaga (ed.), *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (pp. 50-59). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FIRENZE, Antonino (2016). “El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (5), pp. 99-108. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270031> [Fecha de consulta: 11/junio/2024].
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Eduardo (1998). “El Exilio y el Transtierro: Visión filosófica de la expatriación en María Zambrano y José Gaos”. En Carmen Revilla (ed.), *Claves de la Razón Poética María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo* (pp. 48-61). Madrid: Trotta.

- LEMEBEL, Pedro (2018). "El abismo iletrado de unos sonidos". *Nomadías*, (3), pp. 166-167. Recuperado de <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/51386> [Fecha de consulta: 16/junio/2024].
- OJEDA, Mónica (2024). *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Barcelona: Random House.
- RIVERA, Leonarda (13 de febrero de 2014). "María Zambrano y la Generación del Toro". Recuperado de <https://circulodepoesia.com/2014/02/maria-zambrano-y-la-generacion-del-toro/> [Fecha de consulta: 10/05/2024].
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana (2009). "El saber de la experiencia: metafísica y método en María Zambrano". *V Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*. Vol. 2, pp: 189-197. Recuperado de <https://ahf-filosofia.es/wp-content/uploads/Sanchez-GeyJ-MetafisicaMZ.pdf> [Fecha de consulta: 14/14/2024].
- ZAMBRANO, MARÍA (2009). "El saber de experiencia (Notas inconexas)". En Mercedes Gómez Blesa (ed.), *Las palabras del regreso* (pp. 68-73). Madrid: Cátedra.