

Citación bibliográfica: VELA HIDALGO, Alejandra. «El derrumbe de la identidad (nombre, cuerpo y territorio) por vientos apocalípticos y fantásticos en *Trajiste contigo el viento* de Natalia García Freire». *América sin Nombre*, 31 (2024): pp. 165-181, <https://doi.org/10.14198/AMESN.25550>

El derrumbe de la identidad (nombre, cuerpo y territorio) por vientos apocalípticos y fantásticos en *Trajiste contigo el viento* de Natalia García Freire

Apocalyptic and Fantastic Winds in *Trajiste contigo el viento* by Natalia García Freire: The Collapse of Identity (Name, Body and Territory)

ALEJANDRA VELA HIDALGO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

avelah@puce.edu.ec

 <https://orcid.org/0009-0000-2558-9083>

Fecha de recepción: 5/07/2023

Fecha de aceptación: 28/08/2023

Resumen

La novela *Trajiste contigo el viento* (2022) de Natalia García Freire presenta un escenario apocalíptico en los Andes, donde las identidades de los personajes y la comunidad se resquebrajan por la irrupción fantástica del elemento sobrenatural. Se argumenta que la crisis identitaria cuestiona el sistema hegemónico de significación, lo que implica liberación, pero también, paradójicamente, desaparición. Se tratan tres elementos asociados a la identidad: el nombre, el cuerpo y el espacio. Para ello, se utiliza la propuesta sobre la identidad de Echeverría (2019), como elemento dialéctico que se funda en la diferencia entre lo humano y lo animal. Este precepto se complementa con a la noción de lenguaje de Butler (1997), según la cual hay una violencia intrínseca en la interpelación del sujeto. El análisis se enmarca en la literatura fantástica, según la conceptualizan Roas (2001) y Todorov (2001). Primero, se estudia el nombre de la protagonista, Mildred Capa, que

© 2024 Alejandra Vela Hidalgo



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

devela que lo mestizo tiene la capacidad de escapar la significación hegemónica que ejerce violencia en la interpelación. Segundo, se analizan los cuerpos que pierden sus límites y cuestiona la integridad de la realidad y la identidad. Las llagas y las figuras espectrales son expresiones de cuerpos maleables, abyectos e irrespetuosos de los límites que impone la religión. Finalmente, se explica cómo el espacio pierde su cotidianidad en Cacuán, cuando aparece el elemento fantástico que provoca la crisis. El pueblo se deconstruye y queda en un estado original de conexión con lo primigenio, desde donde resurge. Se concluye que el elemento fantástico pone en crisis la identidad, develando su punto de origen: el estado presimbólico. La desestabilización permite una reconfiguración identitaria que desemboca en un cambio de orden o la destrucción.

Palabras clave: identidad; cuerpo; abyección; literatura fantástica; lenguaje; espacio.

Abstract

Trajiste contigo el viento (2022) by Natalia García Freire presents an apocalyptic setting in the Andes, where the fantastic irruption of the supernatural cracks the characters and the community's identities. I argue that the identity crisis questions the hegemonic system of signification, which implies liberation, but also disappearance. I study three elements of identity: name, body, and space based on the proposal on the identity of Echeverría (2019), understood as a dialectical element granted on the difference between human and animal. This is complemented by Butler's (1997) notion of language, according to which there is an intrinsic violence in the interpellation of the subject. The analysis is framed in fantastic literature, as conceptualized by Roas (2001) and Todorov (2001). The name of the protagonist, Mildred Capa, reveals that the mestizo category has the ability to flee hegemonic significance that exerts violence in interpellation. Bodies lose their limits, which questions the integrity of reality and identity. Sores and spectral figures are expressions of malleable bodies, abject and disrespectful of the limits imposed by religion. The space loses its normality in Cacuán, when the fantastic appears, causing crisis. The town is deconstructed and remains in an original state of connection with the original, from where it reappears. I conclude that the fantastic element puts identity in crisis, revealing its point of origin: the pre-symbolic state. Destabilization allows an identity reconfiguration that leads to a change of order or destruction.

Keywords: identity; body; abjection; Fantastic literature; language; space.

Financiación: La realización de este trabajo fue apoyada por la Fundación Carolina en su Programa de Estancias Cortas Posdoctorales

Introducción

Natalia García Freire (Cuenca, Ecuador, 1991) es una de las escritoras ecuatorianas que en los últimos años han tomado protagonismo en el escenario literario internacional. Dos novelas, *Nuestra piel muerta* (2019) y *Trajiste contigo el viento* (2022), han bastado para insertarla en las discusiones literarias contemporáneas de un fenómeno

que tiene la mirada de la crítica: un grupo de latinoamericanas, algunas ecuatorianas, que se vuelven *bestsellers*, irrumpen en los mercados, los medios, las ferias de libros y las entrevistas en los medios. La fórmula parece ser, en algunos casos, una literatura violenta, casi pornográfica y siempre polémica, lo que ha sido interpretado, por un lado, como una fuerza cuestionadora: «se pretende evidenciar cómo justamente los cuerpos, especialmente los cuerpos feminizados; y la violencia, además extrema, son dos ejes de relocalización desde la que se entablan narrativas que rompen y se superponen a las contradicciones clásicas de una modernidad homogeneizante» (Armijos Echeverría, 2022, p. 25); y, por otro lado, como una fórmula facilista que hace uso de la violencia como un recurso mercantilista.

Lo que sí es una constante, sobre todo en el grupo de escritoras ecuatorianas, es la desterritorialización de sus literaturas. Muchas de ellas, desde Lupe Rumazo en los setenta, Gabriela Alemán en los noventa, del siglo pasado, hasta Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero y Natalia García Freire, en el presente, han escrito desde la experiencia de vivir en el extranjero, ya sea por exilio político, migración, estudios o destierro voluntario. La representación literaria, que ha sido siempre elemento fundacional de las naciones, de su identidad empieza a conflictuarse, a escribirse desde fuera, lo que se proyecta en identidades que se desdibujan, se reconfiguran y se abyectan. Carrión (2019) declara que: «Aunque la violencia y el género sean dos temas comunes en todas ellas, yo diría que esa literatura que cruza fronteras habla, precisamente, de personajes que viajan, que viven en otros países o que habitan identidades extranjeras» (párr. 6). La violencia, el cuerpo y el habitar un espacio extranjero no son categorías excluyentes, sino que se articulan para entender un fenómeno literario, que no es coincidencia, sino una reacción y consecuencia de los eventos sociales, como el acceso de las mujeres a la academia, la migración, los estudios de género, la conciencia de los cuerpos violentados y su exclusión del canon.

En este ensayo, abordaré específicamente la novela *Trajiste contigo el viento* de García Freire, texto que evidencia una relación entre la identidad en constante transformación y la representación de los elementos que constituyen al individuo. La obra trata sobre un pueblo abandonado en los Andes que emprende un éxodo apocalíptico –aparentemente debido a la profecía de Mildred, una niña huérfana con el cuerpo llagado– en busca de algunos de sus habitantes, que se han transformado en seres autómatas, sin conciencia ni individualidad con cuerpos alienados y extraños. El éxodo y el fin de los tiempos son los escenarios en los que la transformación de la identidad de los sujetos justamente adquiere un sentido de extrañamiento a través de la irrupción de lo fantástico y lo abyecto en la representación del nombre, el cuerpo y el territorio.

Identidad, literatura fantástica y abyección

La identidad está basada en un acto inaugural de la comunidad. Es decir, el sujeto se identifica como tal porque se reconoce como parte de un grupo que tiene un punto de fundación común. Este momento originario es un evento histórico que en el presente se despliega como habitual y certero, y que cohesiona y homogeniza a la comunidad. Sin embargo, la sensación de estabilidad de la identidad es una ilusión, una construcción social y cultural, porque, según Echeverría (2019), la identidad nunca está fija, sino en constante transformación:

Vista como una coherencia formal y transitoria del sujeto, la identidad de éste sólo puede concebirse como un acontecer, como un proceso de metamorfosis, de transigración de una forma que sólo puede afirmarse si lo hace cada vez en una substancia diferente (p. 121).

Esto devela que la identidad siempre está amenazada por la posibilidad de sucumbir porque, en el constante devenir, en algún momento, el sentido de habitualidad se devela falso.

La carencia de identidad es una amenaza ligada al origen: la separación de lo humano de lo animal. Para Echeverría (2019), tras cualquier expresión de identidad humana, «hay que suponer el hecho de una aventura primera: la hominización o trans-naturalización de la vida animal al convertirse en vida humana» (p. 122). Es decir que, antes de la identidad, de la conciencia humana, el ser estaba ante la ausencia de un mundo reglado por el lenguaje y la cultura. La identidad aparece cuando la palabra y el pensamiento dan estructura al mundo y al sujeto.

Echeverría (2019) explica que la identidad siempre es proteica y, en ciertos momentos, la certidumbre de la carencia, presencia del pasado animal, aparece como amenaza. Durante momentos límite de la historia, como fuertes crisis, por ejemplo, una revolución o la inminencia del apocalipsis, las comunidades se reorganizan, se transforman en movimientos políticos, efectivos o no, hacia la sobrevivencia. Precisamente estos momentos, que para Echeverría (2019) son sagrados, que además dejan entrever que la identidad es artificio, son limítrofes entre la estructura racional/simbólica del mundo y la carencia: «se reconocen los límites entre el cosmos, por un lado, y el caos, por otro [...]; es decir, entre lo formado, por un lado, y lo amorfo, por otro» (p. 127). En contraste, en el tiempo cotidiano, la habitualidad de la producción de la identidad, a través de actos que significan, es más bien profana. Producir cultura es para Echeverría (2019), en ambas circunstancias, en lo sagrado o en lo profano, «el intento desesperado de salvarse del carácter artificial y por tanto finito del ser humano, de negar el hecho de que, así como apareció y fue fundado y ahora está ahí en su trans-naturalidad, así también mañana puede desaparecer» (p. 126). Esto quiere decir que el sujeto siempre se defiende de aquello que desestabiliza el artificio del mundo para protegerlo de la inexistencia y el caos.

La identidad está en directa relación con el lenguaje, pues se inaugura en el momento en que se recibe el nombre. El lenguaje tiene la función de retener la existencia caótica para darle un sentido. Butler (1997) declara: «La violencia del lenguaje consiste en su esfuerzo por capturar lo inefable y destruirlo, por apresar aquello que debe seguir siendo inaprensible para que el lenguaje funcione como algo vivo» (p. 27). Cuando algo se nombra, se está dando a ese algo una consistencia que lo contiene. Nombrar es un acto que no describe, sino que genera: «La interpelación es un acto de habla cuyo ‘contenido’ no es ni verdadero ni falso: su primera tarea no es la descripción. Su objetivo es indicar y establecer al sujeto en la sujeción, producir sus perfiles en el espacio y el tiempo» (Butler, 1997, p. 62).

Para Butler (1997), el lenguaje contiene una violencia intrínseca porque la interpelación de un nombre puesto por el poder al individuo va formando su identidad sin su injerencia, incluso cuando el sujeto no está presente (p. 61). Así, la hegemonía controla y crea el discurso, el nombre, que da vida a la realidad y la identidad en actos del habla. Solo cuando el límite histórico entre lo codificado y lo reinado por el caos –o, como veremos más adelante, el elemento fantástico–, se desvanece, la identidad del sujeto y la comunidad, y el sentido de realidad, se desestabilizan y dejan entrever el abismo. Para Echeverría (2019), justamente este momento límite es el apocalipsis, marcado por «el gran temor de que esa línea de demarcación se rompa, de que se rasgue esa tenue película que separa lo necesario de lo azaroso, lo consagrado de lo repudiado, y se abra el momento del Apocalipsis, del desmoronamiento del orden» (p. 128).

Cuando el lenguaje habita el límite, cuando la realidad y la normalidad se quiebran, el sujeto experimenta una sensación de extrañamiento, porque todo lo que supone constituyente de su entorno y sí mismo se vuelve inquietante. Esto es lo que encontramos en la novela de García Freire, en la que la identidad de un pueblo entero entra en un proceso de extrañamiento apocalíptico. Esta obra tiene aspectos fantásticos porque en este género la realidad, como la conocemos, se ve amenazada por un elemento desestabilizador: «para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad» (Roas, 2002, p. 8). En la novela, está el fenómeno apocalíptico: los personajes se convierten en espectros que habitan el límite del espacio conectados a la tierra. El evento «sobrenatural» que transforma a los habitantes destruye la identidad de Cocuán, fundamentada en la violencia del poder a través del lenguaje, la religión, la cultura y el género.

El evento apocalíptico desestabiliza la conformación de los yos de la narración; es decir, afecta tanto a la identidad de la comunidad como la del individuo. Justamente, como explica Roas (2001), es lo característico de la literatura fantástica:

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia (p. 9).

Por otra parte, la desintegración identitaria que llega con lo sobrenatural es fronteriza. Es decir, llevan al sujeto al momento en que el proceso de significación colapsa, cuando el mundo simbólico tambalea y el sujeto siente en riesgo la constitución de su integridad, amenazada por la falta. Entonces, surge, según Kristeva (2015), lo abyecto:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada (p. 7).

La ambigüedad de lo real y del yo produce rechazo pero, simultáneamente, fascinación. Este efecto de rechazo y atracción es la vacilación típica del género de lo fantástico. Todorov (2001) afirma que lo fantástico es aquella literatura que, ante el evento desestabilizador, deja al personaje y al lector en la vacilación entre la interpretación realista y la sobrenatural. El sujeto no asume necesariamente una sola interpretación, sino que se deja estar en la indecisión, que le produce fascinación. Es decir, «Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que da vida es la vacilación» (Todorov, 2002, p. 54).

Mildred, nombre del viento

La palabra en un sentido teológico, y también el nombre y la apelación, están asociados a la creación y la posesión: Dios empezó con el Verbo; los colonizadores nombraban las tierras que «descubrían», y también los padres nombran a sus hijos. Butler (1997) explica que «El nombre divino crea lo que nombra, pero al mismo tiempo subordina lo que crea» (p. 59). Los pobladores de Cocuán han sido creados así: «con voluntad de esclavos. Mira a los hombres y mujeres creados por el Verbo, moldeados con el polvo de estrellas muertas» (García, 2022, p. 27), lo que retrata bien la forma de ser de este pueblo andino. Sin embargo, no sucede esto con Mildred, la protagonista, porque su madre, en el acto de nombrarla, conjura el poder creador del Verbo, lo deconstruye al escoger un nombre que derrumba la significación.

Los padres llaman a la su hija Mildred Capa, nombre que refleja el mestizaje andino, que parece a veces esquizofrénico. El nombre es mezcla de un primero anglosajón, Mildred, y un apellido que bien puede ser español, pero que también resuena al vocablo kichwa «capac», que significa «soberano». Capa, indígena y europeo al tiempo, nos mantiene en la vacilación que el primer nombre no soluciona. El nombre de la protagonista escapa de una identidad estática y se vuelve movedido, como el viento. El padre le cuenta las palabras de su madre cuando Mildred nació: «Cuando tú naciste, tu ma dijo que trajiste contigo el viento» (García, 2022, p. 17). Luego agrega: «Nos han enviado un ángel, me dijo cuando te llevamos al río para que el agua te bendijera, la llamaremos Mildred, y nunca dejaremos que nos la quiten. Y el viento aquel año hizo que decrecieran las aguas, Mildred, y trajo zorzales y tórtolas y golondrinas» (p. 18). El nombre de la protagonista así se conecta con el viento, elemento imposible de aprehender, como su etimología y el mestizaje.

La sonoridad del vocablo «Mildred» al pronunciarlo tiene también algo del viento. La palabra está compuesta en su mayoría de consonantes, que juntas son ajenas para el hablante nativo del español, poco habituado a combinaciones consonánticas. Al final de la pronunciación de «Mildred», en el sonido interdental, expulsamos entre los dientes un vientecillo en un esfuerzo extraño por decir la palabra inglesa. La extrañeza en la sonoridad y en el nombre mismo representa ese espacio fluido como el viento, abyecto, que es la identidad.

La madre, en el ritual de bautizo profano en el río, le otorga un nombre y además un designio, un futuro no solo para ella, sino para la comunidad. Con el poder de su palabra, decreta que el viento traerá el fin de este pueblo. Dice la madre, actuando como diosa: «Aquellos que viven en temor se volverán salvajes. Pero tú no, escúchame, Mildred, tú no» (García, 2022, p. 18). El designio materno, a través del Verbo, la convierte en la que lleva el final de Cocuán, pueblo que vive en temor. Mildred, con su nombre de viento y su cuerpo, es en una figura anunciadora del fin, apocalipsis del cosmos. Su cuerpo, marcado de llagas incurables, como estigmas, recuerda al de Cristo, mesías y anunciador de la resurrección. El nacimiento de la protagonista anuncia el fin de Cocuán y también su renacimiento, porque trae consigo el elemento desestabilizador, sobrenatural, que se manifiesta en el momento mismo en que la nombran. Si al nombrar la sociedad no describe meramente al sujeto, sino que lo hace existir, la madre, con este nombre abyecto de lo inaprensible, es decir, nombre del viento, deconstruye en la paradoja el poder del nombre: le designa que sea aquello innombrable. Mildred, el nombre y la niña, que son la misma cosa, encarna el extrañamiento y la abyección de lo que le pasará a Cocuán, evento extraño, fantástico e irracional.

La fuerza desestabilizadora de Mildred es sometida por el sistema del poder –ella es el elemento fantástico del relato–, que en la novela encarna el párroco Santamaría. Este personaje se apropia de la interpelación, del nombre de Mildred, para ejercer

la violencia del lenguaje, mencionada por Butler (1997): el discurso hegemónico en un movimiento repetitivo de actos de habla, a través de la interpelación, establece la sumisión del individuo (p. 62). En este sentido, la repetición del párroco del nombre del Mildred es un acto de sujeción violento:

Mildred, me llamaba él, pero no era la voz de ma ni de pa, ni de aquellas otras voces, esos ecos de luz que decían: dulce y fuerte Mildred. Mildred, me gritaba el párroco. Y yo aullaba. Mildred, me golpeaba y maldecía. Y yo aullaba. Mildred, me sacudía y moreteaba. Mildred, me tomaba por las noches y luego me escupía. Y mi nombre se volvió un susurro hueco, viento que es mal aire y no silba (García, 2022, p. 29).

La interpelación pertenece a quien tiene el poder de nombrar. En un inicio son sus padres, quienes la crean irreverente, pero después la interpelación en el párroco se transforma en insulto, en golpe, porque a través de la repetición refuerza ese sentido del ser de esa niña, que termina destruida. El sacerdote, al ejercer el poder simbólico de la palabra, rompe parcialmente y reemplaza el conjuro del nombre paradójico, Mildred, que le había dado la madre.

Cuerpos sin límites

Los cuerpos en la novela de García Freire son esenciales para entender cómo, a través de lo abyecto, aparece el elemento fantástico del relato. El cuerpo siempre ha sido un espacio para la sujeción del sistema simbólico, pero siempre hay cuerpos que escapan constantemente a la significación, que irrumpen y cuestionan. En esta obra, habitan algunos que sufren el sometimiento, pero que también se resisten al proceso de significación y la identidad que el poder asigna violentamente.

La enfermedad, la herida y la cicatriz, en el sistema hegemónico, son entendidos como señal de vileza. Para Douglas (2001), el cuerpo es una metáfora de la sociedad, cuyas entradas vulneran la integridad del sistema:

The body is a complex structure. The functions of its different parts and their relation afford a source of symbols for other complex structures. We cannot possibly interpret rituals concerning excreta, breast milk, saliva and the rest unless we are prepared to see in the body a symbol of society, and to see the powers and dangers credited to social structure reproduced in small on the human body (p. 116).

El cuerpo de Mildred tiene llagas que nunca se curan. En relación con lo expuesto por Douglas, las llagas deben ser interpretadas metafóricamente. Son entradas a su cuerpo, aberturas en la piel, en las que pierde unidad. Su madre las ama, pero sabe que las llagas son zonas vulnerables. Por eso, antes de morir, le pide que siempre se las cubra (García, 2022, p. 17). Su madre se las acaricia, acto de aceptación del cuerpo roto y vulnerable de su hija: «Anocheció y sentí que mis llagas ardían. Me

levanté el vestido y acaricié sus formas con mis dedos, como ma lo había hecho siempre» (García, 2022, p. 19).

Las llagas son para Mildred un lenguaje antiguo que no puede entender del todo, aunque sabe que la llevan al origen del ser, a ese punto arcaico: «ese lenguaje [de las llagas] debía ser antiguo como los primeros espectros que habitaron la tierra y crearon en los seres humanos las visiones y los escalofríos» (García, 2022, p. 19). Esta imagen predice lo que sucederá después, pues los habitantes volverán a ser esos espectros antes del tiempo. Entonces las llagas son aberturas que dejan escapar algo de ese tiempo sin tiempo, antes del mundo simbólico, poniendo en riesgo la estabilidad de la realidad.

Mildred sabe que debe esconder sus heridas, contenedoras de un mensaje secreto y antiguo. La niña descubre al párroco Santamaría mirándole las llagas, como si viera alguna parte de su cuerpo que no debe; es la carne viva mostrándose sin tapujos, sin piel: lo prohibido, el pecado. Por esta razón, el sacerdote luego le trae agua bendita para que se la eche sobre las llagas, en un acto que descubre el doble discurso de lo hegemónico: por un lado, el cuerpo llagado le provoca curiosidad y deseo, pero, por otro, debe ser controlado, curado y escondido. Por eso, cuando el pueblo va a buscar a Mildred en la casa donde vive sola después de la muerte de la madre, le dicen: «Sal de ahí, Mildred, dijeron. No puedes seguir viviendo ahí, gritaron. Tenemos que encerrarte hasta que se te curen las llagas» (García, 2022, p. 25). Las llagas, que pueden entenderse como metáfora del sexo femenino, son el cuerpo vivo, el cuerpo sin límites con entradas peligrosas que arriesgan la integridad de la identidad hegemónica. Es el cuerpo abyecto que le indica al otro la posibilidad de un abismo detrás de la significación de sí mismo.

La frase: «¡La carne viva es muy mala» (García, 2022, p. 27), que gritan los habitantes en un ritual extraño, y que se repetirá a lo largo de la novela, representa el impacto de las llagas en la comunidad. Esa carne viva, el cuerpo femenino que no respeta el límite, es «mala» para la hegemonía del sistema, es decir, es siempre amenaza, porque es un punto de apertura, entrada seductora hacia la posibilidad de lo indefinido. Por eso, Mildred vive encerrada y abusada por el cura para intentar someter ese cuerpo. Años después, el cadáver de Mildred permanece incorruptible en el monasterio y, cuando Manzi, el nuevo párroco, junto con el pueblo, salen en busca de los desaparecidos, la figura de este cuerpo llagado, pero intacto, se le aparece al sacerdote y empieza a oír la misma frase:

Entonces vi el cuerpo de Mildred, ese cuerpo que brillaba en el fondo oscuro del monasterio, un cuerpo muerto lleno de luz y calor; no era posible. ¿Por qué me haces padecer, Señor? Entonces lo escuché otra vez, ahora todos repetían: «La carne viva es mala. La carne viva es muy mala, mala, mala» (García, 2022, p. 69).

Tanto lo atormenta esta frase que Manzi termina cortándose las orejas y perdiendo la cordura. Es señal de que la carne viva, como la de Mildred, se libera para dejar paso a un nuevo orden.

Los otros cuerpos importantes en la narración son los de los desaparecidos. Los pobladores de Cocuán empiezan, sin razón aparente, a peregrinar. Se quitan la ropa, pierden el pelo corporal, sus ojos se ponen blancos y su cuerpo adquiere un color pálido. No hacen daño, solo son espectros que caminan mientras pierden su individualidad e identidad. Este evento sobrenatural, el más obvio después del cuerpo de Mildred, inserta al texto en lo fantástico. La peregrinación fantasmal de estos cuerpos parece ocurrir en un sueño o en el fin de la civilización.

Esta procesión espectral es un movimiento inverso a la adquisición inicial de la identidad, es decir, regresar al punto arcaico en el que el individuo carece de esta. Echeverría (2019) explica que la identidad se funda cuando transformamos nuestro ser animal en humano, en cultura:

Atada a la animalidad que trasciende, y sin embargo separada de ella por un abismo, cada forma determinada de lo humano que es reproducida en sus transformaciones a lo largo de la historia obliga a que reproduzca también, simultáneamente, el conflicto que le es inherente; un conflicto arcaico y a la vez siempre actual entre ella misma y lo que en ella hay de substrato natural re-formado y de-formado por su trans-formación (p. 123).

En la novela, sucede un movimiento inverso a lo que expone Echeverría. Es decir, los personajes y sus cuerpos van perdiendo su identidad, su humanidad y se vuelven hacia un estado animal, presimbólico. Dice Agustina, la curandera del pueblo que atestigua la peregrinación:

Lo primero que vi fue un hombre cojo que caminaba quitándose las ropas con delicadeza. No era algo obsceno ni mucho menos. La piel de todo el cuerpo se le iba iluminando como los granos de maíz tierno con los primeros rayos del sol (García, 2022, p. 49).

Agustina explica cómo estos seres pierden la mirada, los ojos se les hacen blancos y son indistinguibles: «No fui capaz de reconocer a ninguno. Eran una sola masa del color de la leche» (García Freire, 2022, p. 49). Han vuelto a ese estado de indiferenciación con el entorno y con el otro, que justamente es el momento presimbólico. Estos espectros tienen cuerpos abyectos, son seres intermedios, entre vivos y muertos, como fetos en el vientre: «enseguida pensaste en los sambos pipones que escupían las huertas, con su tallo umbilical, y creíste que habías visto lo mismo, unos cuerpos que la tierra amamantaba con su dulce leche» (García, 2022, p. 99). Son como animales porque aúllan como lobos y la fauna se une a su danza en la cueva, como una fiesta de regreso a la madre tierra, donde lo humano y lo animal se juntan de nuevo.

Douglas (2001) explica que el cruce de categorías pone en riesgo el funcionamiento del sistema y, por lo tanto, hay que controlarlo: «Any given system of classification must give rise to anomalies, and any given culture must confront events which seem to defy its assumptions» (p. 40). En Cocuán, la autoridad que mantiene la distinción entre categorías ha desaparecido con la muerte de Santamaría y el enloquecimiento de Manzi, por tanto, se da paso a la unión libre de lo humano con lo animal: Víctor, cuando encuentra a su padre convertido en espectro, empieza a oír y moverse al ritmo de la naturaleza porque él también entra en un proceso de transformación. Dice que de la tierra nacían voces de seres enterrados:

gemían, bramaban, mugían, un coro animal que trasminaba las plantas de tus pies y te agujereaban la cabeza. Reconociste en ese coro el ritmo de tu baile, el que te había llevado a la cueva, y empezaste a moverte esta vez como si tu cuerpo no conociese otra forma que esa suave danza de la noche (García, 2022, p. 49).

Entonces, esta transmutación del cuerpo hacia ese estado primigenio es la vuelta al origen de la identidad; es la regresión a ese estado donde no se rechaza la diferenciación, sino que el individuo abraza al todo, como en el vientre y la muerte. Los cuerpos de los habitantes de Cocuán, convertidos en espectros, experimentan la llegada al fin de la identidad, no solo como individuos, sino como comunidad. La profecía de Mildred y el viento son el fin de un sistema autoritario basado en los preceptos católicos que infunden temor. Si se relaciona al género fantástico, el elemento realista sería el reino construido por el poder religioso, sobre el cual construye la identidad del pueblo; y la llegada de Mildred, el viento y el apocalipsis serían los elementos fantásticos, que desencadenan las relaciones semánticas de los cuerpos.

Al final, Filatelio, el hijo de Mildred que tiene alguna discapacidad intelectual, Manzi, mutilado las orejas y loco, y Agustina, la hechicera (curandera que practicaba también abortos), son los únicos sobrevivientes y los que liberan al cuerpo de Mildred, que ahora es Diosmadre. Solo ellos tres, por encarnar cuerpos abyectos, son los que pueden sacarla y dejarla en el río:

Lo cargamos entre los tres y Agustina se para cada tanto y respira hondo y Manzi sacude la cabeza a pájaros y grita. Nos siguen los cerdos, las cabras, los perros, unos cuantos caballos blancos, un venado [...]. Y cuando llegamos al río detrás de la casa de Diosmadre nos miramos en silencio y soltamos su cuerpo en el agua (García, 2022, p. 139).

Se libera así el cuerpo de la protagonista del encierro físico y simbólico en el que lo había puesto Santamaría.

Al final, Mildred sigue siendo esta especie de mesías, que tiene algunas coincidencias con Cristo como los estigmas, pero está lejos de ser una santa, puesto que su cuerpo es más bien ambiguo: «Diosmadre no se levanta, no ha resucitado, su cuerpo muerto ha permanecido caliente por una eternidad. El padre Santamaría

quiso quemarlo y echarlo al fondo» (García, 2022, p. 139). Habita el límite entre lo sagrado y lo profano. La corporalidad de Mildred es el elemento sobrenatural que se mantiene en la vacilación de lo fantástico y, al hacerlo, pone en tela de duda los preceptos religiosos que controlan los cuerpos.

Espacio

Nacemos y nos habituamos a un lugar, una casa, un pueblo o ciudad, espacio que conforma el cosmos de la existencia, aunque la habitualidad del sujeto hacia el espacio no significa necesariamente bienestar. Roas (2002) afirma que «El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (p. 8). La vida en el espacio, ya sea la casa, el cuerpo o el pueblo, en lo fantástico, es interrumpida por el elemento sobrenatural. En la novela de García Freire, esta interrupción se produce en dos niveles: en el micro, la casa de Mildred (asociado al cuerpo de la madre); y, en el nivel macro, el pueblo de Cocuán.

La casa en la que vivían Mildred y sus padres era como un paraíso, alejado del infierno de Cocuán. Incluso después de la desaparición de los padres, la casa se siente segura. Allí la niña convive con los cerdos: «Les hice grandes camas de heno en la cocina. Esa noche dormí con ellos y descubrí que el heno guarda al fondo el calor» (García, 2022, p. 21). Su madre la protegía del pueblo, a donde no le permitía ir. Este espacio protegido es alterado por el elemento sobrenatural que rompe la estabilidad: la muerte de la madre y el abandono del padre. Si bien son eventos creíbles y posibles, no lo son desde la perspectiva infantil que se enfrenta repentinamente a la soledad. La muerte inesperada, aunque posible, en un proceso de duelo, parece irreal por ser un cambio violento en la realidad. La descripción del cuerpo materno en el relato ilustra esta impresión infantil: «Pa le retiró la sábana y me mostró su cuerpo, ya no era moreno, se había vuelto blanco lechoso, del material del que está hecho el frío. Los pechos eran muy pequeños, como los que yo tengo, las costillas sobresalían como las de un Jesús crucificado y el pubis estaba cubierto por vello negro y muy grueso» (García, 2022, p. 17). El cuerpo de su madre se vuelve abyecto y bivalente: es ajeno a lo familiar; el ser amado es carne sin vida. Es extraño, evidencia de la finitud de la carne, por un lado; pero, por otro, sigue siendo la madre. Se identifica con el cuerpo muerto cuando compara los senos de ambas. El cadáver empieza su descomposición ante los ojos de Mildred que está procesando el cambio radical de su mundo: «los ojos de ma se hundieron en sus cuencas, tenía el estómago hinchado como una muñeca pipona, y pa no regresó» (p. 18). La muerte y la presencia del cuerpo amado en putrefacción cumplen el rol desestabilizador del universo de la niña. La destrucción total de la casa ocurre cuando esta es incendiada

por los habitantes del pueblo; es un micro apocalipsis para Mildred, cuyos nombre e identidad a partir de este momento se reconfigurarán.

Una vez que la madre muere, el pueblo busca insistentemente a la niña. Invaden su espacio para imponer el nuevo orden. El párroco Santamaría llega a la casa todos los días y lleva a otros para que la convenzan de ir al pueblo a vivir con ellos, algo que sus padres le tenían prohibido: «se acercaban a nuestra casa, la casa que era mía y de ma y de pa. La casa donde ma se volvió gris y con las cuencas ahuecadas cerró los ojos para no atraer a los cuervos» (García, 2022, p. 24). Pero los habitantes del pueblo son como cuervos que vuelan sobre la carroña. Se llevan los burros, miden la tierra, sacan los crucifijos antes de encender la casa en llamas. Fuerzan a Mildred a salir de allí e ir a vivir en el monasterio.

En el nuevo contexto, extraño y no deseado, la identidad de la niña cambia. Según Echeverría (2019), la identidad es dialéctica y se transforma en relación con los elementos con los que interactúa:

La identidad sólo puede ser tal si en ella se da una dinámica, que al llevarla de una de-substancialización a una re-substancialización, la obliga a atravesar por el riesgo de perderse a sí misma, enfrentándola con la novedad de la situación y llevándola a competir con otras identidades concurrentes (pp. 121-2).

En el nuevo entorno, la carne llagada es vista desde el pecado, desde el deseo libidinoso de su abusador. Dice que el sacerdote «Me ponía agua bendita en la piel, pero mis llagas se hacían más grandes. Y brillaban. Yo las tocaba como había hecho ma, hasta que él me ató las manos» (García Freire, 2022, p. 28-9). También Filatelio, años después, describe el cuerpo de su madre con una fuerte referencia a Cristo, como el que paga por el pecado de la humanidad: «Ahora Diosmadre es muda como un piojo y es el pecado de todos los hombres» (García, 2022, p. 133). Su cuerpo también se sacrifica por el pecado de los hombres, pero aquí cambia el sentido pues el «pecado de los hombres» se refiere a la satisfacción de su deseo. Luego agrega el mismo Filatelio: «Son malas también las mujeres que no sangran, las mujeres que no gimen cuando una mano de santo les aprieta los pechos, dos bultos de carne rosada y partida» (García, 2022, p. 133-4). Su cuerpo de mujer está para ser sometido, amarrado, porque su carácter fluido se vuelve un peligro para el sistema. Lo que desemboca en que la identidad de Mildred, y de las mujeres en general en el sistema hegemónico, sea netamente corporal.

Cocuán es la habitualidad de todos sus pobladores. Es un pueblo abandonado, católico e aislado en las montañas frías y neblinosas, donde muchos han sufrido abusos. La cotidianidad e identidad, aunque aceptadas, someten, atemorizan y controlan. Agustina, la curandera, es despreciada por hereje; Ezequiel es un niño violento que maltrata a otros; Hermosina y sus hermanas son víctimas de la violencia y castración que sufre la sexualidad de las mujeres y sus cuerpos. Las mujeres son

violentadas sexualmente desde niñas. Hermosina, por ejemplo, desde pequeña es abordada por Baltasar, quien le induce a tener relaciones sexuales prematuras; luego de esto, la madre de ella la ve como sucia: «Cuando yo le pedía cargar al niño¹: ‘Quita, desgraciada, que arderá si vos lo tocas’» (García, 2022, p. 125). Igualmente, su hermana Esther sufre el rechazo de su madre cuando vuelve después de dar a luz sin haberse casado.

Es un pueblo adoctrinado que no conoce más allá de sus estrechas fronteras. Agustina se queja de los demás habitantes cuando los compara con sus pájaros: «La diferencia [con sus pájaros] es que ustedes ni siquiera se sospechan que hayan sido amaestrados para corear lo mismo una y otra vez: sin pecado concebido, sin pecado concebido. Es justo y necesario. Justo y necesario» (García, 2022, p. 53). También Carmen, una de las niñas del pueblo, lo describe como un mundo cerrado en sí mismo: «habíamos llegado a pensar que el mundo era alto y frío, como un castillo durmiendo en la neblina, con un dios que se acurruca adentro y un cielo pequeñito» (García, 2022, p. 83). Cocuán es un cosmos pequeño, cuyos habitantes, acostumbrados a una cultura represiva y cerrada en sí misma, no han cruzado física ni mentalmente ninguna frontera.

La peregrinación de espectros, elemento sobrenatural, que desestabiliza el sentido de realidad, está marcada por una vacilación espacial: el alcance de la frontera, que desdibuja lo conocido. El universo cerrado del pueblo de pronto se ve obligado a moverse hacia los límites tanto físicos como psicológicos. Esto estaría relacionado al nombre «Cocuán», una droga ansiolítica, como explica en una entrevista García:

empecé a tomar ansiolíticos, a dormir más, a tener pesadillas, y a escribir un diario tratando de ponerle un lenguaje a la sensación de despertarse de la pesadilla. Así nació Cocuán, que es el nombre del medicamento genérico de ansiolítico en Ecuador. Fue una forma de ponerle nombre al espanto, a la sensación corporal que me dejaban las pesadillas (Correa, 2023, párr. 8).

La droga que induce al sueño te saca de la realidad, te lleva al límite entre la realidad y lo onírico. Así mismo, como por efecto del sueño, el ambiente de la narración se vuelve extraño y ambiguo. Los personajes salen de las fronteras conocidas de su pequeño cosmos y exploran lo incierto. Atraviesan un bosque de pinos que ha sepultado al nativo, que luego aparece con los árboles originarios de quishuar. El grupo sigue su camino y finalmente llega al páramo: pajonal, piedra, peñascos.

Los pinos empezaron a desaparecer. El cielo se despejó y era azul. Una película de niebla muy fina cubría los arbustos, las rocas, y a todos nosotros. Éramos como estatuas llenas de polvo. Al fin habíamos llegado al bosque alto, al bosque original (García, 2022, p. 70).

1. Niño Jesús.

Este paisaje de transición entre el pueblo y el páramo, tierra alta, donde ya no hay nada más, es fuera de este mundo, onírico e irreal: nublado, extraño. Es decir, los pobladores de Cocuán parecen transitar un espacio fronterizo entre lo real y lo imaginado.

El bosque originario y el páramo invaden a los personajes, que poco a poco van dejando su identidad humana, su identidad de Cocuán, y se animalizan. Pierden el sentido de integridad que les daba el orden simbólico del régimen católico e ingresan en una transformación donde el límite entre categorías se pierde. Douglas (2001) menciona que en el Antiguo Testamento la bendición de Dios era la causa de las cosas buenas que les sucedían a las personas; si esa bendición se retiraba, en cambio, ocurría el peligro. Según esta autora, en esta visión religiosa, la bendición de Dios es lo que hace que la tierra sea vivible para el hombre (p. 51). Al entrar en una tierra donde ya no rige el dominio simbólico de la religión, los personajes de la novela experimentan el peligro de su integridad como individuos, que en realidad es un peligro para la identidad impuesta por el sistema. Dice Víctor:

Pensaste en cómo saber si Dios habitaba en Cocuán o en el peñasco, o más allá. Dónde se levantaba el umbral que separaba los territorios de Dios y los otros, y cómo se vería. Pensaste algo incluso más extraño, si Cocuán era un pueblo de Dios, quizá los territorios donde él no habitaba eran una fiesta (García, 2022, p. 92).

La reconfiguración de la identidad por el elemento ambiguo y fantástico es de hecho una liberación para los sujetos. En esta tierra fronteriza, se dejan encarnar por la fuerza animal y profana, alejada del reino de Dios. Manzi, el sacerdote, cuando llegan al bosque nativo, dice: «El corazón del bosque estaba en mí» (García Freire, 2022, p. 70), después de lo cual se corta con una navaja las orejas, aúlla y deja que Filatelio le lama la sangre.

El pueblo parece llegar al límite en el peñasco, después del cual los que han pasado han desaparecido o se han vuelto locos. Es como si detrás de esa última frontera estuviera el caos, la inexistencia humana, territorio fuera del mundo bendecido por Dios. En este paisaje apocalíptico, Víctor se encuentra con la cueva, de donde sale el viento. Ante ella, su identidad parece desaparecer: «Frente a esa piedra carecías de deseos; quizá nunca te habías sentido así, tan instalado en lo que mirabas, como si tu cuerpo cesara en una noche lenta» (García, 2022, p. 98). Queda libre de toda autoridad y referente, por eso, dice: «te sentiste huérfano de padre, madre y animal: el más huérfano de todos los hombres. Pero seguiste bailando sin saber qué camino tomar. En esa oscuridad ni siquiera sabías si había caminos» (García, 2022, p. 99). La orfandad pone al personaje en un espacio de total indeterminación. Dentro de la cueva, Víctor encuentra a sus compatriotas, como fetos, como animales. Pronto se contagia del sentir y empieza a bailar con el ritmo de la cueva, encuentra finalmente a su padre y muere con él. Este espacio de la cueva puede ser relacionado a la xora de Platón:

no hablamos de origen sino de inestabilidad de la función simbólica en lo que tiene de más significativo: a saber, la interdicción del cuerpo materno (defensa contra el autoerotismo y tabú del incesto). Aquí, es la pulsión la que reina para constituir un extraño espacio que llamaremos, con Platón (Timeo, 48-53), una xora, un receptáculo (Kristeva, 2004, p. 22-3).

Es decir, esta cueva-vientre representa justamente un estado primigenio, que es el origen y la muerte al mismo tiempo. Allí los sujetos no tienen conciencia y no se diferencian. Para Víctor es la resurrección, la «buena nueva»: «Habían vuelto a nacer, que había que alegrarse y dejarlos libres y rogar para que un día les sucediera lo mismo a todos» (García, 2022, p. 101). Cuando se une al grupo, escucha los aullidos de otros: «y supiste que no eran más que una respuesta al coro salvaje y animal que tenías dentro, prohibido para los hombres, que ni siquiera recuerdan la voz de sus muertos» (García, 2022, p. 102). Con el relato de este personaje, el lector descubre qué le había pasado al resto: se perdieron en la indiferenciación, en el límite, donde se quiebra la identidad del ser y la significación. La cueva es la frontera entre lo humano y lo animal.

Conclusión

En síntesis, la novela *Trajiste contigo el viento* presenta un escenario apocalíptico en un pequeño pueblo abandonado en los Andes, donde las identidades tanto de los personajes como de la comunidad se resquebrajan por la irrupción fantástica de lo sobrenatural: el fin del pueblo y de los habitantes convertidos en espectros que migran hacia la montaña. La crisis identitaria cuestiona el sistema hegemónico de significación cultural, lo que los libera, pero implica paradójicamente su desaparición. Se demuestra que el elemento fantástico, como desestabilizador de la realidad, puede en la literatura ser cuestionador y liberador.

Se trataron en este artículo tres elementos de la narración relacionados a la identidad: el nombre, el cuerpo y el espacio. En cuanto al nombre, se hizo un análisis del de la protagonista: Mildred Capa, que devela que lo mestizo tiene la capacidad de escapar la significación hegemónica. Se demostró cómo la autoridad al nombrar decreta la existencia, y, si la interpelación desde el poder es violenta, la identidad del ser es violentada. En lo que se refiere al cuerpo, se vio la pérdida de sus límites y el cuestionamiento de la integridad de la realidad e identidad. En las llagas y los espectros, los cuerpos se muestran irrespetuosos de los límites que impone la religión. A través de la representación abyecta, estos habitan las fronteras, mostrándose abiertamente, mezclándose entre sí. Ante esto, el discurso hegemónico reacciona para controlarlos con violencia y sometimiento para evitar el derrumbe de lo simbólico.

De manera similar, el espacio pierde su cotidianidad, sea esta de bienestar o no, a la que están acostumbrados los pobladores de Cocuán, cuando aparece el elemento

sobrenatural que provoca la crisis. La casa de Mildred, hogar ideal, reinado por una madre que ama la fluidez de su hija, queda destrozada, y el nuevo espacio que determina la identidad de la niña, el monasterio, se vuelve hostil y represivo. En cambio, para Cocuán, el proceso es inverso: con el cumplimiento de la profecía de Mildred, se libera de las estrechas fronteras impuestas por el poder.

Finalmente, la novela de García Freire responde a un proceso de extraterritorialidad porque puede ver su propio territorio desde afuera para plantear una poética, contada desde adentro, muy crítica hacia una cultura represiva, castrante y machista. La reflexión sobre la reconfiguración de las identidades que se ha propuesto en este artículo demuestra que la identidad nacional ya no es la misma, que los valores que en algún punto se dieron por hechos en la literatura ecuatoriana pierden estabilidad. El viaje, la migración y la globalización hacen que las formas de ser de una comunidad entren en terrenos pantanosos, abyectos, recordándonos la idea de Echeverría: la identidad es siempre dialéctica.

Referencias bibliográficas

- ARMIJOS, A. (2022) Corporalmente violentos: dos cuentos de escritoras ecuatorianas contemporáneas y de cómo volver a leer la literatura nacional. *Pucara*, 33(2), 22-34. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/pucara/article/view/4474>
- BUTLER, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad* (J. Sáez y B. Preciado, Trans.). Editorial Síntesis.
- CARRIÓN, J. (2019). Las escritoras ecuatorianas hacen historia. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2019/04/28/espanol/america-latina/escritoras-ecuador-metoo.html>
- CORREA, A. (22 de enero de 2023). Natalia García Freire: «Cocuán era mi intento de entender mi mestizaje, el carecer de algo sagrado, esa culpa que no puedes dejar ir». *Vogue Spain*. <https://www.vogue.es/living/articulos/natalia-garcia-freire-trajiste-contigo-el-viento-libro>
- DOUGLAS, M. (2001). *Purity and Danger*. Routledge.
- GARCÍA, N. (2022). *Trajiste contigo el viento*. La Navaja Suiza Editores.
- EHEVERRÍA, B. (2019). *Definición de la cultura*. Fondo de cultura económica. <https://elibro.puce.elogim.com/es/ereader/puce/123965?page=120>
- KRISTEVA, J. (2015). *Poderes de la perversión*. Grupo editorial Siglo XXI.
- ROAS, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico*, (pp. 7-44). Arco Libros.
- TODOROV, T. (2001). Definición de lo fantástico. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico*, (47-64). Arco libros.