

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura

Análisis socioestilístico de la obra *Nuestra piel muerta* (2019) de Natalia García Freire


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Pedagogía de la Lengua y Literatura

Autora:

Paola Fernanda Gordillo Soliz

Director:

César Iván Petroff Rojas

ORCID:  0000-0003-2419-6709

Cuenca, Ecuador

2023-04-25

Resumen

Natalia García Freire es una reconocida periodista y escritora ecuatoriana. En esta investigación, se realizará un análisis socioestilístico de su primera novela *Nuestra piel muerta*, elegida por *The New York Times* como uno de los mejores libros en español del 2019. Con el objetivo de determinar los aportes de la autora a la nueva narrativa ecuatoriana femenina, se llevará a cabo una revisión teórica de los principales aspectos sociales abordados en la trama y de las figuras narrativas que la componen. Para el desarrollo de esta investigación se implementará una metodología cualitativa con un enfoque inductivo y exploratorio. En cuanto al proceso de análisis de la obra en sí misma, el trabajo se organizará en tres partes: la primera, la contextualización bibliográfica de la obra; la segunda, la definición de las categorías de carácter social y estilístico empleadas para el estudio de la novela y finalmente, el análisis de la misma con base en las categorías previamente mencionadas. Se encontró que la autora aborda desde una perspectiva intimista, temas relacionados con lo patriarcal, lo familiar y la violencia. En conclusión, la novela cuestiona a partir de la ficción antiguos paradigmas sociales que continúan vigentes en la actualidad.

Palabras clave: análisis socioestilístico, literatura femenina, *Nuestra Piel Muerta*, Natalia

García Freire

Abstract

Natalia García Freire is a renowned Ecuadorian journalist and writer. In this research, a socio-stylistic analysis of her first novel "Nuestra piel muerta" will be conducted, which was chosen by The New York Times as one of the best books in Spanish in 2019. With the aim of determining the author's contributions to the new Ecuadorian female narrative, a theoretical review of the main social aspects addressed in the plot and the narrative figures that compose it will be carried out. For the development of this research, a qualitative methodology with an inductive and exploratory approach will be implemented. Regarding the analysis process of the work itself, the research will be organized into three parts: the first, the bibliographic contextualization of the work; the second, the definition of the social and stylistic categories used for the study of the novel, and finally, the analysis of the novel based on the aforementioned categories. It was found that the author addresses, from an intimate perspective, themes related to patriarchy, family, and violence. In conclusion, the novel questions old social paradigms that continue to be relevant in the present through fiction.

Keywords: sociostylistic analysis, female literature, *Nuestra Piel Muerta*, Natalia García Freire

Índice

Capítulo I	11
Contextualización: La novela ecuatoriana contemporánea.....	11
1.1 Antecedentes.....	11
1.2 La novela: definición y características	13
1.3 Literatura ecuatoriana escrita por mujeres	15
1.4 Biografía, bibliografía y obras de Natalia García Freire	17
1.5 Sinopsis de la novela.....	18
1.6 Personajes.....	19
1.7 Ambiente.....	22
1.8 Metodología.....	24
Capítulo II	25
Aspectos sociales y estilísticos empleados para el análisis de la obra	25
2.1. Aspectos sociológicos del texto	25
2.1.1. Contexto histórico-político ecuatoriano: Siglo XXI	25
2.1.2 Tendencia literaria entre escritoras ecuatorianas: El gótico andino.....	29
2.1.3 Interpretación de los temas relevantes dentro de la propuesta narrativa	30
2.1.3 a La masculinidad como norma en la sociedad patriarcal	30
2.1.3. b La religiosidad como hábito heredado por los cuencanos	32
2.1.3. c La violencia como mecanismo de control.....	33
2.1.3. d La muerte como el trascender de la consciencia	34
2.1.3. e La anulación de identidad en mujeres que desempeñan labores de cuidado	35
2.2 Categorías de análisis del estilo narrativo	36
2.2.1. Concepto de estilística según la Teoría Literaria.....	36
2.2.2 Figuras de la narración empleadas en el análisis de la novela	37
2.2.2 a La voz	37
2.2.2 b Focalización	38
2.2.2 c El tiempo.....	38
2.2.2 d El modo	39
Capítulo 3	40
Interpretación y análisis de los aspectos socioestilísticos que componen la obra	40
3.1 Interpretación de los aspectos sociales abordados en la trama	40
3.1.1 La masculinidad	40
3.1.2 La religiosidad y la ritualidad	42
3.1.3 La violencia	44

UCUENCA

5

3.1.4 La vida y la muerte	46
3.1.5 La anulación de la identidad de las mujeres	47
3.2 Análisis de las figuras narrativas empleadas en la composición de la novela.....	49
3.2.1 La voz.....	49
3.2.2 Focalización	50
3.2.3 El tiempo	51
3.2.4 El Modo	52
Conclusiones y Recomendaciones	53
Referencias	54
Anexo.....	59

A mis padres, mi hermana, mi familia y a mis gordos, Dago y Tobías.

La elaboración de este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el cariño, la motivación y el apoyo de mis padres Nancy Soliz y Fernando Gordillo; de mi hermana Camila Gordillo; de mi pareja Andrés Calderón; de mis amigos María Augusta Carrión, Andrea Andrade y Freddy Bustamante y de mis maestros Galo Torres y Eugenia Washima.

Mi cariño y agradecimiento sincero a cada uno de ellos.

Hay una cierta soltura en la feminidad. A los hombres los entrenan para reprimir las emociones, están limitados por la camisa de fuerza de la masculinidad.

ISABEL ALLENDE

Introducción

Desde hace algunos años y especialmente a lo largo de esta década, la literatura ecuatoriana femenina ha ocupado espacios que en el pasado se encontraban destinados al canon narrativo masculino. Esta situación responde a una serie de condiciones sociales, políticas e históricas que han posicionado a las autoras en el medio literario. Para Naiara Cristina Schuck (2008), profesora titulada en la Universidad de Santa Cruz do Sul, existe una tendencia recurrente entre las obras de escritoras latinoamericanas al momento de abordar temáticas como lo familiar, lo doméstico, la maternidad, la sexualidad, la denuncia de la opresión patriarcal y la búsqueda de identidad. De esta forma, la literatura femenina se ha caracterizado por cuestionar ciertos modelos de escritura y romper con los roles establecidos al expandir tópicos que exploran la experiencia de las mujeres desde diversas formas de intimidad.

La literatura ecuatoriana contemporánea parece reflejar profundamente esta tendencia, pues su escritura responde a la necesidad de reorganizar en el espacio imaginario de la narración el mundo que rodea a la autora, siempre con un afán de explicarlo. De allí la necesidad de analizar a las autoras emergentes y caracterizar sus propuestas estéticas. En el ámbito literario actual, *Nuestra piel muerta* (2019) es la primera novela de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire, que ha sido reseñada por medios nacionales e internacionales, constando como una de las mejores novelas del 2019 por el diario estadounidense *The New York Times*. Efectuar un análisis socioestilístico de esta obra garantizará una panorámica completa de la propuesta narrativa de la autora, ante la ausencia de estudios amplios y profundos sobre la novela.

En concordancia con este escenario, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los recursos socioestilísticos presentes en la obra *Nuestra piel muerta* (2019) de Natalia García Freire? El objetivo general del presente estudio será: analizar la novela *Nuestra piel muerta* de Natalia García Freire desde una perspectiva socioestilística para determinar su valor literario en el contexto de la nueva narrativa ecuatoriana femenina. A su vez, los objetivos específicos serán: en primer lugar, situar la novela de Natalia García en el contexto de la literatura ecuatoriana actual; en segundo lugar, determinar las categorías de análisis desde una perspectiva social y estilística; y finalmente, interpretar a partir de las categorías mencionadas los temas y procedimientos más importantes en la composición de la trama.

Basándonos en los objetivos planteados, la organización de este trabajo de investigación se llevará a cabo de la siguiente manera: En el primer capítulo se recopilarán las principales reseñas y estudios acerca de la novela, para luego definir el concepto teórico de novela con un enfoque en la producción literaria ecuatoriana y sus principales exponentes femeninos.

Además se abordará de manera breve la biografía y bibliografía de Natalia García Freire y la sinopsis de su novela, haciendo énfasis en los personajes y ambientes que la integran, así como una descripción de la metodología empleada en la investigación y en el análisis de la novela. En el segundo capítulo se establecerá, mediante la fundamentación teórica, las categorías que permitirán analizar los aspectos sociales y estilísticos de la novela.

Comenzando por lo social, donde se abordará el contexto histórico-político ecuatoriano y las problemáticas que aquejan a las sociedades contemporáneas. Terminando con lo estilístico, donde se estudiarán los elementos necesarios para la construcción de un narrador empleando, entre otros conceptos, el de «figuras de la narración», propuesto por José María Pozuelo Yvancos. En el último capítulo, se identificarán dentro de la novela los conceptos ya mencionados. La presente investigación se situará dentro de una metodología cualitativa que implementará a su vez un enfoque inductivo y exploratorio. Finalmente, se constató que en la obra existen ciertos elementos que caracterizan el estilo literario de la autora y la posicionan a la par de otras escritoras que integran en sus narraciones elementos geográficos y sociales del país, enriqueciendo el panorama literario.

Capítulo I

Contextualización: La novela ecuatoriana contemporánea

En este capítulo se busca contextualizar la novela en el ámbito literario ecuatoriano, explorando lo que se ha escrito sobre ella, su posición dentro del panorama literario nacional y las principales exponentes femeninas desde el siglo XIX hasta la actualidad. Además, se analiza la vida y obra de García Freire para comprender mejor su proceso creativo y las influencias que han marcado su trayectoria. Asimismo, se realiza una sinopsis de la obra, enfocándose en los personajes y ambientes que conforman la trama, para así tener una mejor comprensión de su argumento y estilo narrativo. En definitiva, este capítulo permitirá situar la novela dentro de un contexto más amplio y comprender mejor sus elementos y su contribución al panorama literario ecuatoriano.

1.1 Antecedentes

Nuestra piel muerta (2019) es la primera novela de Natalia García Freire. Ha sido reseñada por medios nacionales e internacionales, entre ellos el diario español *El País*, el diario ecuatoriano *El universo* y el popular diario estadounidense *The New York Times*. Este último la catalogó como uno de los mejores libros del 2019 en su artículo, *Los mejores libros de 2019 han sido escritos por mujeres*, escrito por el periodista y crítico literario Jorge Carrión. La novela surgió a raíz del proyecto final de máster de la autora en el que, a través de su propuesta narrativa, pretendía resignificar el terror desde la familiaridad, el hogar y la vida cotidiana. La ficción se centró en los terribles acontecimientos de la familia Torrente de Vals, que transcurren en una finca ubicada en lo profundo del páramo andino.

Quando me planteé escribir algo, lo primero que se me ocurrió fue contar, no la historia de la casa, ni la historia de mi familia, sino contar la casa; tratar de crear una historia que te llevara a la emoción de esa casa, que estaba llena de luces, llena de cosas extrañas, de misterio, de obscuridad, de locura y esa fue una de las grandes motivaciones, o la principal. N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

García Freire encontró inspiración de la mano de varias influencias literarias, entre las que destaca Shirley Jackson, una cuentista y novelista estadounidense especializada en el relato de terror. Su cuento, *Siempre hemos vivido en el castillo* (1962), fue descrito por la autora como un libro que, análogo a su novela, describía una relación muy profunda con las casas encantadas. Otra de las grandes influencias para la construcción del relato, fue el cuento titulado *El orden de los insectos* (1968), escrito por el norteamericano William H. Gass. En

este relato, la protagonista, después de superar la sorpresa y la repulsión de encontrar varios cadáveres de insectos en su casa, establece una profunda admiración y familiaridad con la escena. El relato, aporta un lenguaje sensible capaz de elevar a las criaturas más insignificantes a la condición humana.

Finalmente, la obra del mexicano Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), donde el protagonista, Juan Preciado emprende la búsqueda de su padre, hasta el pueblo de Comala, un lugar misterioso y fantasmal donde los vivos y los muertos habitan los mismos lugares. Dada la repercusión de la obra para este trabajo de investigación, es necesario examinar las publicaciones destacadas sobre la novela, precisando que su aparición en el medio literario es reciente. No obstante, ha sido reseñada en varios artículos, posicionándose como una de las más populares de la región. El columnista ecuatoriano Miguel Molina Díaz, en su artículo de opinión para el diario *El Universo*, describe a Natalia García como una autora temeraria, capaz de crear una narración lúgubre provista de una cosmovisión ampliamente ligada a lo andino. Destaca la destreza narrativa que posee la autora al encarar aquellas cuestiones familiares que avivan el miedo desde una ficción mucho más tangible:

Natalia García Freire ha escrito desde la oscuridad, la de las familias, las memorias crueles, dolorosas o trágicas, y pese al frío en los huesos ha tallado una novela en piedra: dura, maciza, consistente en el tiempo. Natalia escribe a fuego lento, porque sabe que es helada la bruma en los Andes o en el bosque de Polylepis. Y ella no le teme al frío, lo busca en los jardines del pasado, en las habitaciones en donde ocurrieron los cautiverios, en los rostros lejanos de los padres. El frío es una atmósfera apropiada para pensar, meditar, contemplar. El carácter, de algún modo, se temple. La visión es más sobria. Y el calor permanece adentro del cuerpo, del cerebro, de las cuerdas vocales. En esta novela hay frío y oscuridad. Natalia García Freire ha escrito desde la oscuridad, la de las familias, las memorias crueles, dolorosas o trágicas, y pese al frío en los huesos ha tallado una novela en piedra: dura, maciza, consistente en el tiempo. (Molina, 2020)

En la opinión de la escritora española Marta Sanz, la obra de García Freire posee un gran número de recursos narrativos que le otorgan una atmósfera envolvente, además de espacio y tiempo determinados. “Nuestra piel muerta es una compilación de conocimiento literario y asunción de riesgos. Poco más hay que pedirle a un primer libro. La escritora tiene un jardín y habla de lo que ve. Domina el territorio sentimental y las palabras para delimitarlo.” (Sanz & Zamudio, 2022). Y es que, al ser su ópera prima, ha sido capaz de dejar a más de un lector a la expectativa de su trabajo y de su maduración como novelista. Darío Jiménez, en su artículo

de opinión *Cuentas pendientes: Nuestra piel muerta de Natalia García Freire* para el blog F-ILIA del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, comenta lo siguiente:

Con esta novela, en definitiva, García Freire se gana un lugar recontra merecido en el podio de las/los escritoras/es que con más fuerza y oficio piensan y crean la actual literatura latinoamericana. Bien podría ser una de las que, siguiendo la línea de Mónica Ojeda, Gabriela Alemán, o Gabriela Ponce, comanden la avanzada de la mejor literatura ecuatoriana que, según pinta, está todavía por venir. (Jiménez, 2022)

Entre los estudios realizados sobre la obra o relacionados con ella, destacan las publicaciones extranjeras. *En Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire* (2022), la investigadora uruguaya Allison Mackey contrasta las novelas ecuatorianas *Las voladoras* (2020) y *Nuestra piel muerta* (2019) de Ojeda y García Freire respectivamente. Con el objetivo de identificar aquellos rasgos que hacen posible resignificar la monstruosidad. La autora del artículo establece similitudes entre las temáticas abordadas, entre estas, los traumas generacionales, la muerte y la naturaleza. A su vez, el economista y crítico literario español Enrique J. Benítez Palma, en su artículo titulado *Ecuador. Un país interpelado por sus escritoras* (2019), recopila la trayectoria de una variedad de autoras ecuatorianas. Muchas de ellas se formaron en el extranjero y han alcanzado varios reconocimientos de la crítica nacional e internacional. Entre ellas destacan Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Daniela Alcívar Bellolio, Solange Rodríguez Pappé, Natalia García Freire, Gabriela Ponce, entre otras.

1.2 La novela: definición y características

Etimológicamente, la palabra novela deriva del vocablo italiano *novella*, que se traduce como novedad, cosas nuevas. Amorós (1974) la incluye dentro del subgénero narrativo, junto con el cuento, la fábula y la crónica. A su vez, el teórico Javier del Prado Biezma (1999), en su obra titulada *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, la define como un relato de ficción, más o menos extenso, en el que un narrador le cuenta a su lector una historia del mundo, de sí mismo o de un personaje determinado, por medio de la recreación de un tiempo, un espacio y un conflicto. De forma que, a través de la novedad en la composición de su narración, la novela busca como principal objetivo interesar a su lector.

En cuanto a las limitaciones de la novela como género literario, el teórico Mijaíl Bajtín en su obra *Teoría y estética de la novela* (1989), reconoce la dificultad de su estudio, debido a que la considera como el único género que se encuentra en procesos de formación constante, a diferencia de otros que cuentan con una estructura mucho más consolidada. Enfatiza en la

estrecha relación con el contexto en el que se escribe. De este modo, indica: "es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella" (p. 453). En este sentido, este relato refleja las tensiones de la época en la que se escribe.

Con relación a lo anterior, la catedrática Alicia Ortega Caicedo (2017), en su obra *Fuga hacia adentro: la novela ecuatoriana en el siglo XX*, elabora una serie de reflexiones sobre la producción novelística de este y el siglo pasado. Trae a colación la posibilidad de detectar en la novela, más que en cualquier otro género, un origen, es decir, un impulso de creación que mueve a los personajes a huir para garantizar su existencia. Estos personajes huyen de su propia lógica de violencia, representada en ocasiones por el gobierno, el patrón, o la pobreza. Para Ortega, cada generación de escritores construye una nueva narrativa de autopercepción como estrategia de reafirmación cultural en el presente. La literatura ecuatoriana a finales de los años sesenta y setenta experimenta la necesidad de romper con lo establecido por el realismo, en su lugar se preocupa por la subjetividad de los personajes, el desarraigo, lo urbano, entre otras temáticas. Según Ortega (2017):

Se persigue develar las contradicciones y prejuicios de una sociedad conservadora y represiva que aún lleva el peso de la Colonia. De allí que el tema de la familia y las relaciones de pareja ocupen un lugar privilegiado. El mundo de la cotidianidad se impone y la narrativa se abre hacia nuevos ámbitos temáticos: la infancia, la vida de barrio, las cofradías, la sexualidad. (p. 269)

En consecuencia, la novela ecuatoriana del siglo XX, es caracterizada como una narrativa producto de la atmósfera de derrota que llegó con la caída de las ilusiones de la modernidad, el boom petrolero, la inestabilidad social y los levantamientos indígenas. Redefiniendo la percepción de varios hombres y mujeres que habitaban en este contexto. En el caso particular de la literatura femenina, Ortega, tras la lectura de *La Cofradía del Mullo del Vestido de la Virgen Pipona* (1985) de Alicia Yáñez, señala un elemento común entre las novelas escritas por mujeres, incluyendo las suyas:

Algunos elementos compartidos son posibles de reconocer en lo que se llamó "escrituras con marcas de una feminidad textual" (narraciones de experiencias de mujer, que revelan, e interpelan -en espacios de cotidianidad, afectos e intimidad- situaciones de marginalidad, así como formas de hegemonía de una cultura autoritaria y patriarcal. (p. 361)

Esto sugiere que la literatura femenina, como forma de expresión artística y cultural, está estrechamente relacionada con el individuo, interpelando todos los espacios desde una mirada que cuestiona a la sociedad y sus desigualdades. En este sentido, la literatura femenina ha contribuido significativamente a la diversidad y la riqueza de la literatura en general, convirtiéndose en una herramienta poderosa para la crítica social y la exploración de la experiencia humana, al dar voz a las perspectivas de las mujeres.

1.3 Literatura ecuatoriana escrita por mujeres

Esta sección ofrece una vista panorámica de los hitos más relevantes en la producción literaria de escritoras ecuatorianas desde el siglo XIX, hasta nuestros días. Barrera-Agarwal (2020), en su ensayo titulado *La mujer en la literatura ecuatoriana*, elabora una cronología que incluye los primeros trabajos literarios de mujeres en la historia de Ecuador. La autora reconoce la dificultad de rastrearlos con precisión debido a lo limitado de sus fuentes; sin embargo, apunta a tres excepciones a esta regla: en primer lugar, los archivos conventuales; en segundo, los archivos judiciales; y por último, las publicaciones editadas por intelectuales masculinos. Los primeros son quienes conservan los registros primarios de prosa y poesía. En este contexto, destacan Sor Gertrudis de San Idelfonso (1651-1709), Sor Catalina de Jesús Herrera (1717-1795) y Jerónima de Velasco (1630-?).

A diferencia de las escritoras vinculadas al ámbito conventual, las escritoras laicas no permanecieron en los registros, con excepción de Dolores Veintimilla (1829-1857), la primera intelectual quiteña residente en Cuenca y poeta romántica ecuatoriana. Su ensayo anónimo *Necrología* publicado en 1857, marcó un precedente para la sociedad cuencana que respondió con agresividad en contra de la poeta, orillándola al suicidio. Su influencia social y literaria, llegó después de su suicidio, el cual dio lugar a procesos legales que ayudarían a salvaguardar su trabajo. (Barrera-Agarwal, 2020, p. 29). Así la popularidad de la autora se vio favorecida por el morbo de la sociedad.

En 1862, la poeta ibarreña Pastora Alomía (1835-1919), a través del anonimato publica en las páginas del bisemanario *El Iris*, su poema *A María*. En 1870, Ángela Caamaño (1830-1879) escribe el poema *Un sueño* que evidencia la adquisición de espacios en los que las mujeres eran históricamente negadas. Años más tarde, en 1885, Rita Lecumberri (1831-1910) aboga, a través de su ensayo *Influencia de la educación de la mujer en las sociedades modernas*, por la instrucción de la mujer en todos los campos del saber, entre estos la ciencia, las humanidades y la literatura. Marietta de Veintemilla (1858-1907), otra mujer relevante de la época, publica en 1890 de manera independiente y sin censura su ensayo nombrado *Páginas del Ecuador*, sobre la historia de la república.

Con el comienzo del siglo XX, la llegada de nuevas corrientes literarias y las disputas políticas del país, la difusión y el reconocimiento de varias autoras se vio obstaculizado, con muy pocas excepciones. Una de ellas fue la novelista y profesora Eugenia Viteri (1928), quién en 1955 escribe un volumen de cuentos titulado *El anillo*. Obra que la hizo merecedora de un reconocimiento por parte del fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, al ser nombrada como la autora que hacía falta para llenar el vacío simbólico presente en los relatos ecuatorianos de realismo popular. Así mismo, su novela *Las alcobas negras*, publicada en 1984, alcanzó gran popularidad, al relatar desde la ficción, temas como la homosexualidad, la prostitución y la virginidad femenina.

Por el contrario, la escritora y periodista Alicia Yáñez Cossío (1928) comenzó su carrera literaria en 1949 con su poemario *Luciolas*, mismo que fue editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana con limitada popularidad. Sin embargo, en 1973 y a través del seudónimo masculino El Pajar Pintado, Yáñez publica su primera novela titulada *Bruna, Soroche y los tíos*. Esta novela, actualmente considerada como un prematuro acercamiento al realismo mágico ecuatoriano, la convierte en ganadora del concurso de literatura Ismael Pérez Pasmíño, y la posiciona entre una de las más importantes autoras ecuatorianas capaces de cuestionar la condición social de la mujer en un mundo masculino.

Lupe Rumazo (1933), a pesar de sus obras publicadas, no obtuvo el reconocimiento merecido en su país de origen. Su obra más popular titulada *Carta larga sin final*, fue publicada en Madrid debido a la marginación intelectual que sufrían las mujeres en el Ecuador de aquella época. Es gracias a esta novela que años más tarde fue candidata al Premio Internacional Gabriela Mistral convocado por la OEA en 1995 y al Premio Nacional del Ecuador Eugenio Espejo en 2008 y 2010. Otra autora representativa del siglo XX, fue Sara Vanegas Coveña (1950), su obra poética es publicada por primera vez en los años ochenta, destacando el dominio que presenta sobre un lenguaje minimalista, causando limitada atención entre sus lectores.

A partir de los inicios del siglo XXI, se evidencia una creciente madurez entre las generaciones de escritoras; sin embargo, su progreso es muy poco apreciado por la comunidad de lectores. Se establece una élite de autores que dificulta el ingreso de nuevas propuestas creativas. Durante este período y entre muchas autoras emergentes, destaca la escritora María Gabriela Alemán (1968), desde sus primeros libros *En el país rosado* (1994), *Maldito Corazón* (1996) y *Zoom* (1997). Su destreza al narrar historias se hace presente en su novela *Humo* (2017), la cual relata el incendio del supermercado Ycuá Bolaños ocurrido en Panamá, donde

perdieron la vida alrededor de personas trescientas sesenta y cuatro personas encerradas en el establecimiento a pedido del propietario para evitar robos.

A su vez Cristina Burneo (1977), licenciada en comunicación con mención en literatura, publica *El sueño de Pierre Menard* (2001), ensayo que se centra en la importancia de la traducción literaria, específicamente en el área de la poesía. Por su parte, Gabriela Ponce (1977), publica una serie de cuentos que se agrupan en la obra *Antropofaguitas*, donde destaca la atención en el detalle en la caracterización de sus personajes, colocando elementos visuales, propios de su formación teatral y de su dramaturgia.

Mónica Ojeda (1988), actualmente reconocida como una de las más importantes exponentes de la literatura latinoamericana, traza su camino en el mundo de la ficción al publicar su primera obra titulada *La desfiguración Silva* (2015), la cual aborda a través del guion cinematográfico la historia de Gianella. En la opinión del crítico guayaquileño Marcelo Báez Meza (2016), esta obra es un pretexto para abordar la proximidad existente entre el cine y la literatura. Gracias al éxito de su novela y a la difusión de esta, obtiene en el 2014 el premio Latinoamericano y Caribeño Alba Narrativa. Ojeda, junto a otras autoras latinoamericanas, han sido precursoras del gestante movimiento del nuevo gótico latinoamericano, tendencia literaria que retrata a través del terror o el suspenso temas distópicos que nos permiten reflexionar sobre la violencia, la muerte y las relaciones familiares en la actualidad.

1.4 Biografía, bibliografía y obras de Natalia García Freire

María Natalia García Freire, nació en la ciudad de Cuenca, Ecuador en el año 1991. Estudió Comunicación Social en la Universidad del Azuay, obteniendo su licenciatura en 2015. Posteriormente, trabajó como periodista de viajes principalmente para la revista *Ñan*. Ha publicado varios artículos relacionados con la cultura y la crónica en medios de comunicación como BBC Mundo, Univisión, BG Magazine y la revista Letras del Ecuador. Como ella misma relata, dejó su trabajo, su país y solicitó un préstamo para viajar a España y cursar una maestría en la Escuela de Escritores de Madrid. Convirtiéndose oficialmente en alumna de la VII Promoción del Máster de Narrativa para 2016. El acceso a la lectura y a las bibliotecas públicas fueron parte crucial en su formación como escritora. Su talento al escribir y su situación de estudiante de Narrativa en España, le permitieron contactar con personalidades del medio editorial en ese país.

En los últimos años, ha ejercido como maestra de inglés de primaria, profesora de escritura creativa en la Universidad del Azuay y actualmente como docente de escritura creativa y relato para tres talleres ofertados por la Escuela de Escritores de Madrid: El paisaje como

protagonista del relato o novela, Segundo curso del Itinerario de Novela y Taller de escritura de cuento y relato breve. Ha publicado diferentes narraciones entre las que destacan, el cuento *Noche de fiesta*, publicado en la revista trimestral *La gran belleza*, el relato *Cartas desde la infancia* y su ensayo *Carpintería sobre el mal de amor* ambos publicados en la revista *La Rompedora*, entre otros. En el género de la novela, destaca su primera publicación *Nuestra piel muerta*, publicada durante el año 2019 por la editorial española, La Navaja Suiza y su publicación más actual *Trajiste contigo el viento* publicado en el año 2022 por la misma editorial.

1.5 Sinopsis de la novela

"Nuestra piel muerta" es la ópera prima de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire, publicada en 2019. La obra es una intrigante mezcla de suspenso, terror y tragedia, que se desarrolla en lo profundo del páramo andino ecuatoriano a finales del siglo XIX o principios del XX. La novela cuenta la historia de Lucas Torrente de Vals, el único heredero de una familia acomodada de la región, quien, después de un exilio forzado, regresa a su hogar de infancia y rememora los momentos que lo llevaron a su presente. Sin embargo, al llegar, descubre que su casa está ahora habitada por dos hombres monstruosos, Eloy y Felisberto. Su regreso despierta traumáticas memorias de su infancia, marcadas por constantes reclamos hacia su difunto padre.

Lucas, ahora convertido en un adulto, movido por el deseo de venganza y justicia, trama un plan para expropiar a aquellos que han invadido su hogar y a quienes lo habitan. Sin embargo, durante el desarrollo de la trama, es testigo de cómo se desmoronan sus recuerdos, su familia y las personas que ama, llevándolo a refugiarse en un mundo subterráneo habitado por lo ínfimo de los insectos. La obra explora temas profundos como lo sagrado, la muerte y la fragilidad, todo dentro de un contexto de dominación masculina. García Freire utiliza un estilo literario evocador y una narrativa ágil para sumergir al lector en la trama, que culmina con un final impactante. En definitiva, "Nuestra piel muerta" es una novela fascinante que no dejará a nadie indiferente.

1.6 Personajes

Personajes principales

- *Lucas Torrente de Vals*

Lucas es el protagonista de la historia, a su vez desempeña el papel de narrador. Si bien a través de la novela podemos observar un desarrollo del personaje desde su niñez hasta su edad adulta, en un inicio se describe así mismo como un hombre mucho más fuerte a lo que fue de niño:

En el tiempo que ha estado usted muerto, yo he crecido y mientras trabajaba las tierras del señor Elmur, [...] mis brazos se volvieron morenos y fuertes, y las piernas, escuálidas como las tenía, son ahora capaces de aplastar el cráneo de un animal pequeño. (García Freire, 2019, p. 16)

La niñez del protagonista, está determinada por apreciaciones de terceras personas, que lo describen descuidado y poco amigable. “-Viéndolo bien, Lucas. Tú mismo estás fatal. Mírate los pelos, pareces un menudo niño salvaje” (p.119).

- *Miguel Torrente de Vals*

Miguel es el padre de Lucas, descrito en varias ocasiones como un hombre autoritario, de carácter fuerte y carente de afecto. Físicamente, Lucas lo describe como un hombre de contextura delgada, poco amenazante y lejos de considerarlo una figura paterna. “Y la verdad es que usted era moreno y flaco y tenía sobre la cabeza todo ese pelo engominado, pero por más que me esfuerzo no logro unir todas esas nociones y formar algo cercano a un padre” (p.29). Pese a las apreciaciones de su hijo, era el dueño de la casa y a su vez administra los negocios. Frente a su familia es bastante distante, sin embargo ante la presencia de los invasores adopta una actitud sumisa y considerada.

- *Eloy*

Eloy es uno de los dos extranjeros que llegan a apropiarse de la casa de los Torrente de Vals, es descrito por Lucas como un hombre físicamente descuidado y desagradable, con características asociadas a la monstruosidad:

Miro su rostro, ese rostro carente de mentón, la papada temblorosa, las fosas nasales siempre abiertas, lo miro comer y volverse idiota, trozos de comida se le caen por todos lados y sus ojos no se quedan quietos. Si algo no le gusta lo arroja al piso. (p. 22)

En lo que concierne a la conducta de este personaje, Lucas lo retrata como un “tonto de pueblo” (p.22), capaz de ser violento en muchas ocasiones y no lamentarlo.

- *Felisberto*

Felisberto es el segundo de los dos extranjeros que se apoderan de la casa de los Torrente de Vals, definido por Esther como un “cuy de vivo” (p.23), de características grotescas y comportamientos inadecuados frente a las empleadas de la casa. “Cuando Sarai le retira el plato, él ya tiene la mano derecha en su cintura y la va subiendo a los pechos mientras, con la otra mano, agarra el hueso delicado de la codorniz” (p.23). Estos dos últimos personajes encarnan a los antagonistas de la historia, asociando su comportamiento y su aspecto a lo más grotesco y monstruoso de un “macho”.

- *Josefina Torrente de Vals*

Es la madre de Lucas, dentro de la narración encarna con el concepto de “la loca del pueblo”, etiqueta usada con el objetivo de desacreditarla a fin de mantenerla en una posición de inferioridad y de control, debido a su “condición” es separada de su familia, principalmente de su hijo pequeño.

Dieron a mi madre, con mucho gusto, por loca; al fin y al cabo, siempre anhelaron poder declararlo con franqueza: «Lo veníamos venir, Josefina no iba a misa y no era bautizada», comentaban en los pasillos del mercado del pueblo esas señoras feas pero bien vestidas. (p.20)

Lucas la describe como una mujer apasionada por la jardinería, con un gran conocimiento en este ámbito, el personaje da a entender que su madre poseía una gran colección de libros relacionados a este oficio. “En ese baúl 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” (p.66). Físicamente es descrita como una mujer delgada de venas visibles, desgraciadamente encerrada y expulsada de su hogar.

Tenía esa quietud de quien sabe que está siendo observado. [...] Su piel era tan fina que a veces parecía que todas sus venas iban a levantarse como raíces de un árbol

invisible que empezara a caminar, que atravesara su corazón y su pecho y la liberara de ella misma. [...] Olía a flores y naftalina. (p.30)

- *Esther*

Esther se encuentra a cargo de las nodrizas de Lucas, es descrita como una mujer de edad, y en ocasiones de mal carácter. Sufría de la ciática y constantemente reprendía a Lucas por su mal comportamiento. Esther es muy católica y siempre recurre a la oración como medio de catarsis. “Esther no dejaba de persignarse y murmurar lo que seguramente sería una avemaría de un rosario infinito que jamás dejaba de rezar” (p.51). En base a las apreciaciones de sus compañeras de trabajo, era considerada una mujer amargada que las obligaba a llevar trenzas y un uniforme incómodo. “-Si Esther supiera se pondría como una loca -dijo Noah. [...] A veces es tan amargada. -Antes no era así. Pero quizá la entiendo. A una de vieja se le han de arrugar hasta las tripas por dentro” (p.56).

- *Sarai*

Es la nodriza más joven a cargo del protagonista, Lucas la describe como una mujer muy seria, a pesar de su edad con una belleza evidente. “Cuando acerco la luz a Sarai miro su rostro. Lo examino. Es bella como una flor de planta carnívora” (p.72). Físicamente el protagonista menciona la curiosa mano que posee pues le faltan dos dedos:

Sarai era la más joven de todas y le faltaban dos dedos en la mano izquierda: el índice y el medio. Cuando me daba la mano la apretaba demasiado fuerte con los tres restantes, como una gallina furiosa. Pero era el único gesto tosco que había en ella. (p.53)

- *Mara y Noa*

Mara y Noa son descritas por el protagonista como dos jovencitas bulliciosas que tenían una amistad que las unía mucho más. “Noah no paraba de reír. Reía hasta llegar al chillido, como las marmotas” (p.55).

Personajes secundarios

- *Señor Elmur*

El señor Elmur es el hombre que compra a Lucas como esclavo tras su exilio. Es descrito por Felisberto como un avaro. “¿Cómo te ha dejado ir ese viejo avaro? [...] No voy a devolverle lo que pagó por vos” (p. 61). Lucas lo describe como un hombre curioso y solitario.

- *Padre Hetz*

Hetz es el padre del pueblo, muy presente en los festejos religiosos y en la vida familiar. Si bien no es descrito por Lucas en la novela, podemos identificar que se le atribuye un carácter de superioridad y respeto por parte de los creyentes.

- *Sor Bruna*

Sor Bruna es una monja que acompaña frecuentemente al padre Hetz, es descrita por Lucas como una mujer devota de “olor casto y manto negro” (p.63).

- *Profesor Erlano*

Desempeña el papel de maestro para Lucas, lo describe como un hombre “de lo más simple y común. [...] delgado con apenas pelo y un solo traje azul” (p.100). Su característica sobresaliente es su nariz carnosa.

- *Tío Eugenio*

Es el tío de Lucas, a quién lo describe como un hombre totalmente diferente a su padre. Físicamente era un hombre calvo y con arrugas cerca de los ojos.

Él no tenía ni un pelo en la cabeza y desde las sienes le nacía una fina patilla que se convertía en una barba blanca y abundante. Todas las arrugas de la cara del tío Eugenio parecían nacerle desde los ojos y en círculos avanzaban hacia arriba. (p. 117)

- *Teresa y Alba*

Son las primas de Lucas. Su conducta irrita al personaje, quién las definiría como molestas y curiosas. “El tío Eugenio llegó de visita con sus dos hijas, unas gemelas a las que Esther describía como dos ratitas emperifolladas” (p. 117).

1.7 Ambiente

El ambiente donde se desarrolla gran parte de la novela toma como referencia la casa de los abuelos de García Freire, además de una variedad de paisajes propios de la cordillera de los

Andes. En sus palabras, el ambiente de la obra es el resultado de un “collage que toma mucho de una Cuenca antigua, la ciudad donde habitaron mis abuelos y la parte natural que toma pedacitos del Ecuador, como el Chimborazo o el bosque de Polylepis” N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022). Esta combinación de elementos fantásticos y lugares reales, crea una atmósfera sombría, que favorece el desenvolvimiento de la narración, al mismo tiempo que atrae a los lectores:

Nuestra casa, que ya era grande, se convirtió de repente en algo tan grande como una abadía, grande como un cuartel, grande y dividida con su altar y sus naves y sus torres. Esos lugares a los que solíamos ir empezaron a existir con sus propios olores, sonidos y apariciones. ¿Recuerda bien la casa, padre? Escuche bien porque esa casa ya no existe. Hasta ese día, de nuestra casa podía decirse que era una casona grande, aunque yo la vea como un castillo. Cuando se entraba por la puerta delantera, un poco hacia la derecha estaba la sala de leer, el comedor, la cocina; hacia la izquierda, estaba su despacho: la torre oscura. (García Freire, 2019, p. 76)

La casa es el escenario principal de la historia, y es descrita por el protagonista como una estructura grande y con múltiples habitaciones, lo que nos permite imaginárnosla con detalle. A partir de su propia experiencia, Lucas sugiere que se necesita un cambio significativo en el entorno, a pesar de que no hay elementos naturales presentes, la percepción del espacio es oscura y opresiva. La descripción de la transformación de la casa, con sus ominosas y sobrenaturales características, sugiere que algo peligroso o aterrador está ocurriendo allí. Otro de los escenarios importantes de la novela ocurre fuera de la casa:

Yo me escondía. Huía de todos para ir a la cueva de roca detrás del bosque de Polylepis. La cueva parecía una grieta falsa y había que escurrirse entre los matorrales y saber dónde pisar para poder entrar en ella. Era fresca y seca, y yo había ido construyendo en la entrada una apachita: una pirámide de piedras que iba acumulando como ofrenda a la montaña cuando la cruzaba. Por dentro era oscura, solo roca fría que abrigaba, la matriz de la montaña. Si uno se quedaba callado y quieto podía ver cómo de las grietas aparecían arañas y escorpiones. (García Freire, 2019, p. 112)

A su vez, la autora utiliza otro escenario, a través de una descripción detallada, para transportar al lector al mundo de la naturaleza, con imágenes de una entrada estrecha y difícil de encontrar, nos transporta a la cueva que sirve de refugio al protagonista durante sus momentos de soledad, esta fría roca y la aparición de arañas y escorpiones desde las grietas acompañan a Lucas y le brindan un lugar seguro para escapar del interior de su casa. La

construcción de la apachita sugiere que el personaje siente una conexión con la naturaleza y quiere honrarla a través de la sabiduría ancestral.

1.8 Metodología

Dalmaroni, (2010) menciona que el análisis de textos literarios comprende múltiples perspectivas, debido a que existen diferentes maneras de entender una novela. Según M. Krause (1995) “La metodología cualitativa se refiere [...] a procedimientos que posibilitan una construcción de conocimientos que ocurre sobre la base de conceptos” (p.21). En este sentido, es una herramienta valiosa para el análisis de obras literarias, ya que se centra en la exploración detallada de los significados y las interpretaciones subjetivas de los textos. En la literatura, al igual que en diversas áreas de investigación como la sociología, la antropología, la psicología, entre otras, es común el uso de esta metodología, de la mano de un enfoque inductivo. Este enfoque se utiliza debido a la flexibilidad que aporta a la investigación, permitiendo ajustar su orientación a medida que se descubren nuevos hallazgos en los textos analizados sin limitarse a una hipótesis previa. Para el desarrollo de esta investigación se implementó una metodología cualitativa con un enfoque inductivo y exploratorio, mismo que se basó en la observación, la lectura de la obra y la recopilación de datos empíricos para la construcción del marco teórico.

A su vez, se implementaron técnicas de recolección de datos que incluyeron a la entrevista y el análisis de documentos. Con respecto al proceso de análisis de la obra en sí misma, se implementó el método socioestilístico. Este método se fundamenta en la idea de que el lenguaje es producto de los factores sociales y culturales que influyen en su producción. De este modo, se analizaron los elementos sociales y estilísticos que conforman la novela, tomando en consideración los conceptos aristotélicos de *suceso* y *fábula* descritos en la obra *Poética*. El primero hace referencia a la narración en sí misma, es decir, a los acontecimientos que marcarán a los personajes (lo social). Y el segundo, es la manera en la que el autor presenta los hechos (lo estilístico). Carolina Molina Fernández (2006), docente secundaria y directora del IES Albalat, reafirma la existencia de una intención del autor al momento de construir y ordenar los acontecimientos que componen una obra. De esta manera, la literatura se convierte en una estructuración de sucesos que parten de una perspectiva y son organizados con un objetivo.

En cuanto a la organización del estudio, se tomó en cuenta la situación enunciativa de la obra y de la autora a través de las múltiples lecturas de la novela. Con base en los recursos obtenidos se definió el contexto social y cultural en el que destacó la incidencia política y la influencia literaria femenina contemporánea en la construcción del relato. Posteriormente, se establecieron dos categorías para organizar los elementos encontrados en la novela, lo social y lo estilístico. Por un lado, el aspecto social se centra en contextualizar el momento histórico-político en el que surge la novela, la influencia de la literatura femenina contemporánea y los temas relevantes que aborda la propuesta narrativa, Por otro lado, el aspecto estilístico se enfoca en cuatro aspectos que influyen en la forma en la que se construye una narración según el teórico Pzuelo Yvancos: voz, focalización, tiempo y modo. Finalmente, se procedió a la interpretación de los datos recopilados con la ayuda de una entrevista personal con la autora. La información conseguida fue de gran ayuda para configurar una panorámica completa de su novela.

Capítulo II

Aspectos sociales y estilísticos empleados para el análisis de la obra

En este segundo capítulo, se definen las categorías de análisis tanto sociales como estilísticas de la novela en estudio, a partir de los conceptos aristotélicos de suceso y fábula, respectivamente. Por un lado, los "sucesos" engloban aquellos aspectos sociales presentes en la obra, como el contexto histórico-social en el que se desarrollan los acontecimientos y los temas relevantes dentro de la propuesta narrativa. Por otro lado, la "fábula" desarrolla el concepto de estilística con base en la teoría literaria, precisando con la ayuda de *La teoría de la narración* de Pzuelo Yvancos, aquellas figuras narrativas que ayudaron a construir la figura del narrador en la historia. En conjunto, este análisis permitirá una mejor comprensión de las dimensiones sociales y estilísticas presentes en la obra y su relevancia en la narrativa. Cabe destacar que la comprensión de estos conceptos es fundamental para la interpretación de estos temas en el tercer capítulo.

2.1. Aspectos sociológicos del texto

2.1.1. Contexto histórico-político ecuatoriano: Siglo XXI

Los cambios políticos, económicos y sociales del nuevo siglo surgen a consecuencia de los acontecimientos experimentados a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Canal Encuentro en su documental titulado *Dictaduras Latinoamericanas: Ecuador (2017)*, aborda los principales eventos que desencadenaron la inestabilidad política del país desde los años setenta. A consecuencia de una serie de reformas políticas y económicas, en su mayoría lideradas por gobiernos militares, como fue el encabezado por el general Rodríguez Lara (1924). En esencia, la "Revolución Nacionalista", "pretendía eliminar la dependencia extranjera a través de una reforma agraria que favoreciera a los campesinos y pequeños productores, además de estatizar el petróleo con el fin despojar a las empresas extranjeras del monopolio" (Canal Encuentro, 2017, 2m00s). Este gobierno se caracterizaría por ser una dictadura no violenta, pero al igual que muchas otras impediría el acceso a la democracia.

En 1976 las fuerzas armadas destituyen al general Rodríguez Lara y en su lugar posicionan un triunvirato, integrado por un representante de cada rama (Aérea, Naval y Terrestre). El nuevo régimen anuló las medidas reformistas de Lara, suspendió la reforma agraria, acrecentó la dependencia con las empresas petroleras norteamericanas, devaluó la moneda y congeló los salarios. Luego de cuatro años de gobierno militar, el triunvirato convoca a elecciones presidenciales, retomando un proceso democrático. El presidente electo por votación popular es Jaime Roldós Aguilera (1940-1981), quien asume la presidencia en

agosto de 1979. “El gobierno de Roldós impulsa la formación de un bloque continental democrático en contra de las dictaduras latinoamericanas, aboga además por políticas de derechos humanos y se distingue por una marcada orientación socialdemócrata” (Canal Encuentro, 2017, 7m17s). La izquierda de Roldós otorga cierta estabilidad al país hasta el fallecimiento del mandatario a causa de un presunto atentado.

La nueva década es golpeada por el establecimiento de un nuevo modelo de gobierno neoliberal, encabezado por León Febres Cordero (1931-2008) y el frente “Reconstrucción Nacional”. Durante este mandato se evidencia la subordinación económica del país a la política norteamericana, la misma que trae como consecuencia el empobrecimiento de los sectores populares y las violaciones a los derechos humanos. Febres Cordero instauró un plan de represión ejecutado con el apoyo de las Fuerzas Armadas Ecuatorianas. Bajo este contexto se configuran nuevas oposiciones de izquierda, entre ellas el movimiento político Pachackutik, impulsado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE). (Uharte Pozas, 2013, p. 5). La nueva oposición será determinante en la posesión y caída de los nuevos gobiernos del siglo XXI.

Después de un corto periodo de estabilidad política durante el mandato de Rodrigo Borja (1935) y Sixto Durán Ballén, Ecuador es víctima de una serie de acontecimientos que desembocarán en la peor crisis del país en los últimos años. En este periodo de tiempo muchas cosas cambiaron, entre ellas: la moneda, la confianza en las instituciones públicas y la tolerancia del pueblo hacia el accionar político. El 10 de agosto de 1996 se posiciona como presidente en Quito el abogado Abdalá Bucaram Ortiz (1952), con la mayoría de votos, perdiendo únicamente en la provincia de Guayaquil y Pastaza. Durante el gobierno de Bucaram, predominó la informalidad y la rimbombancia del mandatario. “Realizó reformas monetarias y fiscales, anunció planes de vivienda y educación con sello populista; pero desde el inicio fue objeto de acusaciones de corrupción. Agudizó los conflictos regionales, [...] se enfrentó a sectores empresariales, laborales, indígenas y grupos medios” (Ayala Mora, 2022).

Como lo reseña el documental de Ecuavisa, *Década turbulenta (Periodo: 1996 - 2000)* (2020). El 5 de febrero de 1997, Jaime Nebot y Rodrigo Borja convocaron una movilización masiva que buscaba la destitución del mandatario, argumentando que no se encontraba en condiciones mentales adecuadas para gobernar. A pesar de someter a votación del congreso su destitución a través de la legalidad, Abdalá fue destituido por un golpe de estado, huyendo del país con varios costales de dinero según varios testigos. El abogado Fabián Alarcón (1947), entonces presidente del legislativo, fue de inmediato posicionado como presidente constitucional interino, prescindiendo de la entonces vicepresidenta electa Rosalía Arteaga

(1956). Debido al vacío legal que existía en la constitución de esa época Alarcón y Arteaga acordaron que la vicepresidenta ejerciera el cargo de manera temporal. Luego de cinco días de gobierno y el consentimiento por parte del congreso, Alarcón es posicionado como presidente el 11 de febrero de 1997.

A lo largo del gobierno de Alarcón continuaron suscitándose casos de corrupción, pese a la iniciativa presidencial de crear la Comisión Cívica contra la Corrupción. Para el 10 de agosto de 1998 entró en vigencia la nueva Constitución Ecuatoriana, misma que no había sido modificada desde 1830. A la vez, tomaba posesión del cargo presidencial el abogado Jamil Mahuad (1949). “En sus primeros tres meses en el gobierno, firmó el Acuerdo de Paz con el Perú, dando por terminado el conflicto fronterizo” (Ecuavisa, 2020, 8m20s). Tras una caída histórica del precio del petróleo, la destrucción causada por el fenómeno natural del Niño, y el aumento del precio del dólar se suscitó una gran crisis económica en el país. Paralelamente se aprobó la llamada “Ley de Instituciones financieras”, que permitía a la banca acceder a los recursos del estado para salvaguardar los intereses de los bancos privados. Posterior a la caída de entidades financieras como Filanbaco y Banco del Progreso a causa de la crisis, el gobierno decretó el conocido feriado bancario.

Esta medida desesperada se extendió por cinco días y se levantó parcialmente, permitiendo que los clientes de las entidades financieras retiraran únicamente el 50% del dinero de sus cuentas. El entonces presidente optó por una medida desesperada, adoptar el dólar como moneda nacional, devaluando el sucre y causando un gran descontento popular. Tras varias manifestaciones lideradas por la CONAIE y otros organismos, el 22 de enero del 2000 Mahuad es destituido por una junta de gobierno conformada por el presidente de la CONAIE Antonio Vargas, el presidente de la Corte de Justicia Carlos Solórzano y el coronel del ejército Lucio Gutiérrez. En la opinión de Uharte Pozas (2013), los primeros años del nuevo siglo, se caracterizan por la poca confianza de la población en la política, la constitución y las instituciones financieras.

A su vez, la grave crisis económica que experimentaba el país dio lugar a nuevas figuras populistas que tenían por objetivo convertirse en jefes de estado. Para mediados de enero del 2000 llega al poder Gustavo Noboa (1937), reafirmando la dolarización y definiendo como prioridad recomponer la economía del país en medio de una crisis migratoria sin precedentes. “Renegoció la deuda externa e hizo reformas laborales. Noboa impulsó la construcción del Oleoducto de Crudos Pesados (OCP), con la intención de mejorar la producción y exportación de petróleo, pero fue una obra que se inauguró después de su mandato” (Mella, 2021). Durante este periodo de gobierno la crisis tuvo dimensiones catastróficas, como lo indica el

documental *Década turbulenta (Periodo 2000-2007)*, “entre 1999 y 2006 más de 900.000 ecuatorianos salieron del país y no volvieron” (Ecuavisa, 2020, 3m13s). Agravando así la crisis migratoria del país.

En 2002 se convocaron elecciones, permitiendo que el coronel Lucio Gutiérrez (1957), quién dos años atrás había apoyado el golpe de estado para destituir a Bucaram, gane popularidad entre el movimiento indígena y la clase obrera. De esta forma es electo como presidente el 15 de enero de 2003, a pesar de esto, las políticas neoliberales y su clara subordinación con Estados Unidos rompen inmediatamente su alianza con la izquierda. “Gutiérrez aumentó el precio de los combustibles, lo que llevó a incrementar el costo de la vida, avivando nuevas protestas en las calles que exigían rectificaciones” (Ecuavisa, 2020, 5m07s). El 20 de abril de 2005 la fuerza militar decidió retirarle su apoyo a causa de las crecientes manifestaciones, obligándolo a escapar en un helicóptero y refugiarse en Brasil, país donde recibió asilo político momentáneamente.

Esa misma tarde el médico guayaquileño y entonces vicepresidente Alfredo Palacio (1939) asume el cargo de presidente, mientras varios manifestantes solicitaban nuevas elecciones. En su nuevo gabinete destacaba la breve presencia del economista Rafael Correa. La presidencia de Alfredo Palacio, “implementó un seguro universal de salud, evitó la intervención ecuatoriana en el Plan Colombia y denunció las afecciones producto de las fumigadoras extranjeras” (Ecuavisa, 2020, 9m37s). Además, intentó una reforma política a través de una consulta popular que no dio resultados. Con su mandato terminaría el largo periodo de inestabilidad política del país. Para el año 2007, Rafael Correa Delgado (1963), encabezaría el proyecto político Revolución Ciudadana, obteniendo la presidencia el 15 de enero.

Alianza País surge a consecuencia de los años previos de una política inestable. En palabras de Uharte Pozas (2013), el nuevo gobierno incorporó a su narrativa democrática nuevos horizontes de transformación, a través de la Secretaría Nacional de Planificación el “Plan Nacional del Buen Vivir”. El mismo visualiza la edificación de un estado democrático que además tenga como ejes principales la recuperación de la filosofía pública, la plurinacionalidad, la descentralización, la ecología y la participación social. Para este objetivo la nueva administración convoca a la asamblea constituyente con el fin de elaborar una nueva constitución acorde a sus ideales políticos, económicos y sociales. Es así que para el año 2008 entra en vigencia una nueva constitución.

El gobierno de Correa sería caracterizado por la altísima inversión estatal, financiada por el alza del precio del petróleo y un endeudamiento externo. Durante sus tres mandatos consecutivos se hicieron varias obras entre carreteras, hidroeléctricas, hospitales, escuelas

del milenio y la repotenciación de refinerías. Si bien el gobierno de Correa disponía de una gran aceptación social, no estuvo exento de protestas sociales, muchas de ellas a causa de los precios finales de dichas obras, los casos de corrupción cometidos durante su gestión y la persecución a opositores y periodistas. Al concluir el gobierno de Correa, Ecuador se encontraba en una situación económica delicada. Tras haber pasado el auge petrolero, el país se encontraba inmerso en una crisis, caracterizada por desequilibrios presupuestarios y deuda pública.

Para el año 2017, Lenin Moreno (1953), vicepresidente de Rafael Correa durante seis años, llegó a la presidencia como candidato de Alianza País. Transcurridos pocos meses de llegar al poder, rompió las relaciones con su predecesor, sacando al país de entidades como la UNASUR¹ y el ALBA², dando por finalizado el asilo político de Julian Assange en la embajada de Ecuador en Londres y restableciendo una buena relación bilateral con Estados Unidos. Moreno impuso una consulta popular que eliminó entre otras cosas, la reelección indefinida y la ocupación de cargos públicos de quienes tengan delitos de corrupción. En materia económica, en septiembre de 2019, el mandatario firma el decreto 883, mismo que eliminó el subsidio a los combustibles, incrementando el costo de la vida en el país.

Esta medida trajo consigo grandes paralizaciones y protestas violentas que solo cedieron con la derogatoria de esta ley. La pandemia de Covid-19 produjo la peor crisis sanitaria y agravó la economía ya debilitada del país, muchas empresas cerraron y el desempleo se multiplicó. En mayo de 2020 el presidente llegaría a otro acuerdo con el FMI con el objetivo de mitigar la crisis económica. Tras su periodo de gobierno, Moreno deja un país con una deuda pública de sesenta y tres mil millones de dólares, según el Ministerio de Finanzas y con varias propuestas de campaña sin cumplir. Este escenario político-social distingue la producción literaria de este siglo.

2.1.2 Tendencia literaria entre escritoras ecuatorianas: El gótico andino

La narrativa gótica se origina en la literatura europea. Tiene como fundamento el terror producido por la coordinación entre la atmósfera sombría y el componente psicológico que captura el interés del lector. Con el transcurso del tiempo, la cultura y el territorio; los miedos han ido variando y por ende lo que se escribe sobre ellos. En la opinión de Iván Rodrigo Mendizábal (2022), docente en la Universidad Andina Simón Bolívar, dentro de la literatura

¹ La Unión de Naciones Suramericanas, es un organismo de integración suramericano, actualmente compuesto por cuatro países: Bolivia, Guyana, Surinam y Venezuela.

² La Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América es una organización internacional de ámbito regional, fundada en 2004.

latinoamericana el miedo o lo gótico ha estado desde siempre ligado al mito. Por ende, la tradición oral ha influido junto con el mestizaje en la elaboración de una narrativa propia que integra elementos de su entorno como el paisaje, el simbolismo y las creencias ancestrales para la construcción de sus relatos. Originando historias que denotan la preocupación social por determinadas circunstancias como la modernidad, la muerte y la violencia en un escenario local.

El término “gótico andino”, es utilizado por primera vez por el catedrático Álvaro Alemán en un artículo publicado en 2007, donde se examina la novela *Sangre en las manos* (1985) de la ecuatoriana Laura Pérez de Oleas. Esta novela narra la experiencia de una abortera de la ciudad de Quito, a través de concepciones diversas sobre la interrupción del embarazo. La autora integra elementos que encajan con la estética del gótico andino, como un escenario representativo de los Andes ecuatorianos, y una problemática social ampliamente cuestionada. (Carretero Sanguino, 2021). La escritora ecuatoriana Mónica Ojeda recupera el término trece años más tarde con el fin de promocionar su nueva obra *Las voladoras* (2020), publicada por la editorial española *Páginas de Espuma*. A través de los mitos, la geografía, la cultura y la simbología andina, Ojeda busca narrar el dolor, el miedo y las diferentes formas de violencia presentes en la cotidianidad.

Si bien esta tendencia carece de suficiente desarrollo académico, debe ser considerada como parte de un estilo literario en formación, que además tiene como protagonistas a las escritoras de la región. En el artículo titulado *Lo gótico andino en Las Voladoras (2020) de Mónica Ojeda*, el académico Richard Loayza, pretende analizar la manera en como se manifiesta esta estética. El autor subraya que el objetivo principal de la misma es mostrar, a través de los relatos de terror, las diferentes formas en las que se experimenta la violencia, sobre todo la de género. Loayza indica que esta propuesta, además de tener connotaciones de carácter político, también integra elementos del simbolismo y la realidad social de la región andina ecuatoriana. La propuesta de Ojeda se vuelve relevante al destacar el trabajo de las escritoras femeninas, entre ellas la cuencana Natalia García Freire, que actualmente están valiéndose de la literatura de terror para denunciar tabúes familiares, machismo y malos tratos.

2.1.3 Interpretación de los temas relevantes dentro de la propuesta narrativa

2.1.3 a La masculinidad como norma en la sociedad patriarcal

Según la Comisión Nacional de Derechos Humanos, la masculinidad se define como el conjunto de atributos, valores, comportamientos y conductas característicos de un hombre universal, ya que el actuar de este varía de acuerdo al contexto histórico, social y cultural. Matthew Gutmann (1999) como se citó en (Andrade, 2001), sintetiza cuatro enfoques que

pretenden diferenciar el conjunto de nociones que derivan de este concepto. En primer lugar, aborda lo masculino, refiriéndose a aquello que tiene que ver con los hombres, es decir, todo lo que los hombres dicen, piensan y hacen. El segundo enfoque, mejor articulado bajo la noción de “hombría”, se refiere a la masculinidad como una meta social a ser alcanzada. Esta perspectiva pone énfasis en el análisis de lo que los hombres dicen, creen y hacen para definirse y distinguirse a sí mismos como hombres. El tercer concepto, el de “virilidad”, asume la existencia de una cualidad que define diferentes grados de masculinidad. Finalmente, el concepto de “roles”, enfatizan en la importancia del papel de las mujeres en la negociación de lo que se considera como propio de “lo masculino”.

En el artículo titulado *Masculinidades y el poder en la pluma cronista*, Ojalvo (2011) menciona que luego de la conquista, América se observó a través de una masculinidad europea y poco a poco se construyó una masculinidad hegemónica en el nuevo territorio. Al respecto, María de Pilar Troya en su artículo *No soy machista pero.... Masculinidades en profesionales de clase media de la ciudad de Quito*, extrapola el concepto de hegemonía de Gramsci³. En donde se describe que en cada sociedad y en un determinado periodo histórico existiría una forma de masculinidad que ocupa una posición predominante, en tanto ha convencido a la mayor parte de la población de su validez. De esta forma, quienes escapan de este modelo se encuentran en desventaja (Del Pilar, 2001).

Según el artículo *La organización Social de la masculinidad*, se explica que el uso moderno del término masculinidad se asocia con cualidades como dominación, dureza, interés en la conquista sexual; mientras que, una persona no masculina se comporta de manera diferente. Esas percepciones dan por sentado que existen diferencias de carácter individual y personal en las sociedades, pues, el término masculinidad existe en oposición a la feminidad. Además, se sugiere que a partir de la cultura europea en el siglo dieciocho, las mujeres fueron concebidas como seres incompletos o inferiores al tener menor capacidad de razonamiento (Connell, 1997). Por tanto, mujeres y hombres fueron diferenciados por ser y comportarse de forma diferente.

La relación entre el término en discusión y su instauración en el contexto social es inherente, pues, como describen Hardy, E., & Jiménez, A. L. (2001), la masculinidad es un concepto elaborado desde la concepción, debido al conocimiento impuesto y precedente de las personas para justificar la información cultural respecto a las diferencias sexuadas. La información que el niño recibe en su ambiente de crecimiento como la escuela, la familia y los

³ Antonio Gramsci (1891-19937), filósofo teórico marxista, político, sociólogo y periodista italiano. Escribió sobre teoría política, sociología, antropología y lingüística

medios de entretenimiento, hacen que este asocie ciertas actitudes de rechazo a los sentimientos de tristeza o miedo y adopte otros como la fuerza o virilidad para relacionarse consigo mismo y su entorno.

En el libro *El triunfo de la masculinidad*, se describe al término como una ideología superior capaz de moldear estructuras sociales, sexuales o de raza, entendiéndose de esta forma como la estructura social adecuada. (Pisano, 2001). Al contrario, en el artículo *El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general* se destaca al concepto como un constructo cultural e histórico que varía según los sitios y contextos, ya que no existe un único modelo de masculinidad en las sociedades (Jociles, 2001). Es posible afirmar que existen diferentes masculinidades que coexisten dentro de una misma sociedad. Por tanto, es fundamental fomentar una cultura de masculinidad no tóxica y flexible, que permita a los hombres expresarse de manera auténtica y libre de estereotipos restrictivos, y que promueva la igualdad de género y el respeto a la diversidad.

2.1.3. b La religión como hábito heredado por los cuencanos

Esteban Maioli en su artículo titulado *La religión como objeto de estudio sociológico*, afirma que la religión es un sistema de creencias y prácticas que se centran en la experiencia colectiva y que cumple una función social específica. De este modo la religión se puede concebir como “una forma de expresión simbólica que crea y mantiene una cohesión social entre los miembros de una comunidad, a través de la unificación de valores y normas compartidas” (Maioli, 2011, p.6). Por tanto, no se limita únicamente a la relación de los individuos con lo que consideran divino, sino que está profundamente arraigada a la estructura social y en las relaciones de poder que la gobiernan. En su concepto también contempla las normas morales para la conducta individual y colectiva, además de prácticas rituales como la oración y el sacrificio para darle culto.

La religión católica tiene una presencia importante en Ecuador, tanto en términos de creencias y prácticas religiosas como en su influencia en la sociedad y la cultura ecuatoriana. El catolicismo es la religión predominante en Ecuador, y se estima que más del 80% de la población se identifica como católica. Juan Cordero Iñiguez (2007) en su libro *Historia de Cuenca y su Región. Siglo XVI*, mira la vida religiosa de la ciudad como un fenómeno social asociado al poder político. “La primera justificación exhibida por España para la invasión, conquista y pacificación fue la difusión de la religión católica, apoyada y ratificada por el Papa Alejandro VI” (p. 166). De este modo, la vida religiosa estuvo presente en la ciudad de Cuenca desde su fundación, pues durante la misma se invocó a la Santísima Trinidad y se celebró

una misa. Es por ello que se nombró a la ciudad como Santa Ana de Cuenca en honor a Santa Ana, la madre de María.

En una cultura donde la religiosidad se percibe de forma tan acentuada, es lógico esperar que esta se refleje en la cotidianidad, incluyendo al lenguaje y sus expresiones. En las sociedades latinoamericanas es muy común apelar a Dios, puesto que se le atribuyen cualidades de ser todopoderoso. Por lo tanto, a este Dios omnipotente se le pide perdón, se le reza y se le promete (Estrada Díaz, 2007). Es así, que el culto a la religión católica determina el accionar de sus practicantes. Al hablar de religión en el Ecuador es necesario traer a colación el concepto de mestizaje, puesto que es clave en la identidad y la cultura de la región. Tras la conquista española en América Latina, la religión católica fue una de las principales formas de colonización cultural. Debido a que las culturas indígenas tenían sus propias creencias y rituales, se produjo un proceso de sincretismo, en el que las creencias y prácticas religiosas indígenas se mezclaron con la religión católica, dando lugar a una religiosidad mestiza que sigue presente hasta nuestros días.

Según José Pereira Valarezo, autor del libro *La fiesta popular tradicional del Ecuador* (2009), son las festividades los vestigios más importantes de este mestizaje. Existen numerosos rituales y festividades religiosas en Ecuador que son una mezcla de las tradiciones indígenas y la religión católica. Por ejemplo, la celebración de la Semana Santa en y la fiesta de la Mama Negra en Latacunga. Ambas celebraciones combinan elementos religiosos católicos con tradiciones prehispánicas. En resumen, el mestizaje, la religión y la ritualidad son conceptos que están profundamente arraigados en la identidad y la cultura de Ecuador. La mezcla de culturas, tradiciones y creencias ha dado lugar a una diversidad cultural y religiosa única en el país, y los rituales y festividades religiosas son una muestra de esta riqueza.

2.1.3. c La violencia como mecanismo de control

Hernández (2002) describe a la violencia como el uso de la fuerza verbal o física para provocar daños en otros individuos, con el objetivo de obtener algo que el otro no es capaz de aprobar libremente. La forma de estudiar los casos de violencia tiende a cambiar según el contexto y tipo de relaciones donde se presenta. Por tal motivo se establece que existen expresiones de violencia en diferentes ámbitos, tales como: violencia política, étnica, estructural, psicológica, física, de género, entre otras. Margarita Barrón (2007) en su libro *Violencia*, logra recopilar la trascendencia de la palabra para explicar su significado. Ella cataloga esta conducta como una enfermedad social que se presenta en diferentes modalidades, producto de distintos factores. Las víctimas vulneradas por este fenómeno se ven afectadas en su desarrollo integral, lo que compromete su interacción con la sociedad y su autoestima.

Pierre Bourdieu, uno de los sociólogos más influyentes del siglo XX, en *La dominación masculina* (2001), desarrolló el concepto de violencia simbólica para explicar cómo las relaciones de poder pueden ser mantenidas y reproducidas por medio de la cultura, los discursos y los símbolos. La violencia simbólica, según Bourdieu, es una forma de violencia que se ejerce sin recurrir a la fuerza física, pero que puede tener efectos igualmente perjudiciales para las personas y las comunidades. Esta forma de violencia se produce cuando una persona o grupo impone sus ideas, valores o creencias a otros, creando así una relación de dominación y subordinación. Bourdieu argumenta que la violencia simbólica se produce cuando una cultura dominante impone su visión del mundo y su sistema de valores a otras culturas o grupos sociales, negando la diversidad y la complejidad de la vida social.

Encalada Echeverría en su artículo titulado *Violencia psicológica como delito ¿Problema o solución para las víctimas?: análisis de casos en el cantón Otavalo desde la vigencia del COIP*, aborda el concepto de violencia psicológica, como una forma de violencia que se ejerce a través de la manipulación y el control emocional de una persona por parte de otra. “Esta forma de violencia puede tomar muchas formas, como amenazas, humillaciones, insultos, aislamiento social, control económico, chantaje emocional, entre otros” (Walton & Salazar, 2019, p. 100). A diferencia de la violencia física, la violencia psicológica no deja marcas visibles, pero puede tener efectos profundos en la salud mental y emocional de la persona afectada. Es importante destacar que la violencia psicológica no es una forma menos grave de violencia que la violencia física. Ambas formas de violencia son dañinas y pueden tener efectos a largo plazo en la salud física y mental de las personas afectadas.

En conclusión, la violencia es un fenómeno complejo y multifacético que puede tomar muchas formas y manifestarse en diferentes contextos. Es importante destacar que la violencia no es un problema individual, sino que está dentro de las estructuras sociales y culturales que fomentan la desigualdad y la discriminación. Para mitigar este fenómeno es necesario promover la educación, el diálogo y el compromiso social, además de contar con políticas y programas específicos para prevenir y abordarla en sus diferentes facetas, incluyendo medidas de protección y apoyo para las personas afectadas.

2.1.3. d La muerte como el trascender de la consciencia

Desde la perspectiva antropológica, la muerte puede ser considerada como un fenómeno social y cultural que está influenciado por diversos factores, como las creencias religiosas, los valores culturales, las normas sociales y las prácticas funerarias. Además, la forma en que se experimenta puede variar entre las diferentes culturas, y estar influenciada por factores como la edad, el género y la posición social. En algunas sociedades, se le otorga un significado

simbólico que va más allá del hecho físico de morir. Se cree que los muertos pueden seguir siendo parte de la vida cotidiana de la comunidad, y se realizan rituales y prácticas funerarias para honrarlos y mantenerlos cerca a través de rituales y ceremonias de acuerdo a sus creencias.

En el cristianismo y otras religiones similares, la muerte se concibe como una transición del mundo terrenal hacia el mundo espiritual, donde el alma abandona el cuerpo para trascender al cielo junto al Dios creador (Osegueda et al., 2020). La fe católica lleva a cabo un ritual de preparación previo al deceso de la persona creyente que está enferma. Este procedimiento es llamado «Unción de los enfermos», consta de la bendición un sacerdote, que absuelve a la persona de sus pecados. Si la persona fallece, esta emprende un viaje hacia la eternidad, mientras que los familiares y amigos despiden al ser querido a través de un funeral (velatorio, misa y entierro). Esta costumbre heredada de la conquista española, es actualmente la más practicada en Ecuador.

El sentimiento de duelo es un proceso normal para las personas que experimentaron una situación de pérdida de un ser amado. El periodo de dolor y tristeza como respuesta a la pérdida abarca el proceso emocional para afrontar y concientizar la muerte. (American Cancer Society, 2019). En América Latina, la muerte también tiene un significado simbólico y espiritual importante. Se acostumbra a realizar rituales y prácticas funerarias para honrar al difunto y ayudarlo en su transición al más allá. Entre estas destacan Las Misas de Difuntos, una práctica común en la cultura católica ecuatoriana, acompañadas de ofrendas para honrar a los muertos y pedir por su descanso eterno en un día llamado “Día de muertos”. Celebración previa a la llegada del cristianismo en América.

2.1.3. e La anulación de identidad en mujeres que desempeñan labores de cuidado

Históricamente, la sociedad se ha desarrollado delimitando sus actividades en función del género. Esta tendencia androcéntrica ha minimizado las oportunidades femeninas de ocupar otros roles que no sean los de cuidado en el hogar (Montón Subías, 2000). Para los hombres, el hogar representa un espacio de descanso, de desarrollo de sus actividades favoritas y de formación. Para las mujeres es todo lo contrario, habitar este espacio implica satisfacer las necesidades de sus familiares, a veces ignorando las propias (Murillo, 1996). El modelo de socialización en el que crecen las mujeres les impide que desarrollen su propia autonomía, concibiéndolas como identidades afectivas y expresivas, lo que de manera implícita se asocia con el rol maternal y de cuidado (Cuadrada, 2011).

En tal sentido, los estudios sobre estas situaciones destacan que en el interior del ámbito familiar se reproducen condiciones de jerarquía social basadas en relaciones de poder, donde

la norma es el dominio para el sexo masculino en comparación con la sumisión para lo femenino, dicho de otro modo, una sociedad patriarcal (Paredo Beltrán, 2003). En esencia, las dinámicas que mantienen a las mujeres relegadas al ámbito doméstico son las mismas que las han excluido del ámbito público, escolar o político. La imposición de roles de cuidado a las mujeres ha llevado a una desvalorización del trabajo doméstico que a menudo se considera como algo natural. Esto ha perpetuado la idea de que el trabajo realizado dentro del hogar no es tan importante como el trabajo remunerado fuera del hogar, lo que ha contribuido a la brecha salarial y la falta de reconocimiento y valoración del trabajo doméstico.

En la sociedad ecuatoriana se destaca que todas las actividades (excepto las labores de cuidado o del hogar) siguen siendo realizadas por hombres, lo que ratifica la continuidad de la discriminación y desigualdad en los derechos de las mujeres respecto a los sectores productivos (Calderón Guevarra & Chávez Buri, 2022). Gran parte del trabajo doméstico remunerado, se realiza de manera informal, lo que significa que muchas de las mujeres que laboran de esta profesión no cuentan con derechos laborales ni seguridad social. La poca atención prestada a esta problemática las vuelve susceptibles a la violencia. En conclusión, el rol de cuidadoras, remuneradas o no, está ligado a la pobreza y la exclusión social, debido a que las mujeres tienen menos oportunidades de participar en el mercado laboral y generar ingresos para sus hogares, perpetuando la discriminación y la falta de independencia.

2.2 Categorías de análisis del estilo narrativo

2.2.1. Concepto de estilística según la Teoría Literaria

La estilística constituye una disciplina que estudia los aspectos formales y verbales de la literatura, permitiendo identificar la manera en la que el lenguaje opera en cada texto. Su propósito es llevar el análisis de la lengua más allá de la función representativa, que se limita a la transmisión de información (Villalobos, 2020). De esta manera, la estilística nos permite examinar la subjetividad del autor a través de sus escritos. Viñas (2002) sugiere que esta tendencia inició en 1905 con la obra de Charles Bally titulada *Principios de estilística*, que partía desde un enfoque lingüístico, muy similar al Formalismo. En el mundo hispanohablante, la estilística española se desarrolló durante la posguerra, a partir de 1940 aproximadamente. Destacan en esta corriente, Amado Alonso con su obra titulada *Materia y forma en poesía* (1955) y Dámaso Alonso de quién se puede destacar obras como *La lengua poética de Góngora* (1935), y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950).

En el libro *Historia de la crítica literaria*, el autor Viñas Piquer (2002), establece tres características comunes entre las diferentes escuelas estilísticas: la primera, se relaciona al objetivo de las mismas, debido a que todas ellas pretenden llegar a una conclusión que

determine su calidad o su valor estético; la segunda, procura encontrar ciertos rasgos que permitan demostrar una innovación por parte del autor donde resalte su originalidad; y la tercera, es indagar en la psicología del autor tras el examen de la obra, esta característica es el punto de partida de la Estilística estructuralista. Así, el autor sintetiza la esencia de toda estilística en dos postulados. “La idea de que el estilo es una expresión de una subjetividad y la idea de que la expresión subjetiva se objetivista a través de una elaboración formal en el texto” Viñas (2002). Por ende, la organización del relato y la construcción de un narrador que guíe al lector a través de la obra son de gran importancia al momento de establecer una valoración sobre la obra de un autor.

2.2.2 Figuras de la narración empleadas en el análisis de la novela

La “Teoría de la Narración” propuesta por Pozuelo Yvancos tiene como objetivo el análisis y la comprensión de los aspectos formales y funcionales de la narrativa en la literatura. Se centra en la estructura, el estilo, los elementos formales y su relación con el significado y el efecto que tienen en los lectores. Uno de los pilares de su teoría es la construcción del narrador en la historia, pues es él quien se encarga de presentar la trama y comunicar el mensaje al lector. Yvancos analiza la figura del narrador desde diferentes perspectivas, incluyendo su voz, su focalización, temporalidad, y su conocimiento de la historia. El análisis detallado de las siguientes figuras, permite comprender a profundidad cómo se construyen las historias en la literatura.

2.2.2 a La voz

Yvancos (1994), establece que la novela es un discurso y como tal presenta actos de enunciación en su interior. Dentro de la misma, el narrador es parte fundamental, pues “es el puente que el autor nos tiende hacia la ficción; la narración nos llega a través de sus palabras, y precisamente de su sabiduría” (Molina Fernández, 2006, p.45). En este sentido, es necesario aclarar que la voz narrativa es empleada por el narrador para contar los acontecimientos que tendrán lugar en la historia. El teórico literario Gérard Genette (1989) estableció tres categorías tomando en cuenta que “una historia puede contarse desde la primera (yo), segunda (tú) o tercera persona (él o ella) gramatical. Sin embargo, de acuerdo a la posición que el narrador ocupa en torno a la historia que cuenta, cada narrador recibe distintos nombres” (Rosales, 2012). Por ende, podemos clasificar a los relatos con base en cómo está presente en ellos la figura del narrador:

- **Relato Heterodiegético:** Este tipo de relatos se caracterizan porque el narrador permanece por fuera del mismo. Con frecuencia se emplea la tercera persona gramatical, por ende la voz habla de los demás. Aquí es frecuente el uso de narradores

omniscientes, caracterizados por conocer los pensamientos de todos los personajes, al igual que puede cambiar de escenarios sin problemas.

- Relato Homodiegético: el narrador forma parte de la historia que cuenta, su función es la del relator testigo. Narra la historia desde dentro, por lo general en primera persona. No es siempre protagonista.
- Relato Autodiegético: este tipo de relatos el narrador no se limita únicamente a ser un espectador, en su lugar es el protagonista de la historia. Se caracteriza por emplear la primera persona del singular. Narra los acontecimientos desde su perspectiva y sus propias limitaciones ya que, no puede acceder a los pensamientos de los demás personajes, por ende su acercamiento será a través de la percepción.

2.2.2 b Focalización

La focalización, o punto de vista, hace referencia a la perspectiva que se puede obtener de la novela según quién narre los acontecimientos. En su obra *Discurso del relato*, Genette (1989), conviene diferenciar entre quién habla (narrador) y quién ve (quién percibe). Proponiendo así tres tipos de focalización:

- *Focalización interna*: La voz narrativa se caracteriza por describir el punto de vista desde la perspectiva de un personaje, únicamente conociendo lo que sucede en su entorno, ignorando los pensamientos de los demás. Dentro de esta categoría es posible distinguir otras tres. Si el lector recibe la información proporcionada a través de la mirada y experiencia de un solo personaje, es calificada como *focalización interna fija*. Si se describe una situación desde el punto de vista de varios personajes se denomina *variable* y si lo que se pretende describir es una misma situación documentada por varios personajes se define como *múltiple*.
- *Focalización externa*. También llamada visión desde fuera. Es donde el narrador cuenta lo que ve o escucha de sus personajes, sin poder acceder a sus pensamientos, por lo que sabe menos que ellos.
- *Focalización Cero*. Se refiere al discurso donde el narrador tiene el poder de situarse por encima de la mente de los personajes, como una voz omnisciente.

2.2.2 c El tiempo

Según Genette (1989), el tiempo narrativo se puede dividir en tres categorías: el tiempo de la historia, el tiempo de la narración y el tiempo del discurso. El tiempo de la historia se refiere a los eventos que suceden en la historia en sí misma, independientemente de cómo se presenten en la narración. El tiempo de la narración se refiere al orden en que se presentan los eventos al lector, mientras que el tiempo del discurso se refiere al tiempo en que el lector experimenta la lectura de la historia. Por otro lado, Yvancos (1994), aborda el tiempo narrativo

desde la perspectiva de la estructura narrativa y su relación con el narrador y el punto de vista. Según Yvancos, el tiempo narrativo se puede dividir en dos tipos: el tiempo de la historia y el tiempo de la narración.

En ambos casos, el tiempo narrativo es una herramienta esencial en la construcción de la narrativa literaria, ya que permite al autor manipular la secuencia temporal de los eventos para crear un efecto particular en el lector. Por ejemplo, el uso de flashbacks puede ser una forma efectiva de proporcionar información sobre los personajes y su historia pasada, mientras que la presentación lineal de los eventos puede crear una sensación de inevitabilidad y tensión en la trama. En conclusión, tanto Genette como Yvancos han contribuido a la teoría de la narración literaria al abordar el tiempo narrativo desde diferentes perspectivas. La comprensión detallada del tiempo narrativo es esencial para analizar y comprender la construcción literaria y su efecto en el lector.

2.2.2 d El modo

La modalidad narrativa hace referencia a las distintas formas que tiene el narrador para contar una historia, ya sea a través del discurso diegético, en el que el narrador habla por sí mismo, o del discurso mimético, en el que cede la palabra a los personajes. Según Molina Fernández (2007), Yvancos destaca tres modalidades narrativas frecuentes que pueden combinarse en un relato. En el discurso directo, el narrador reproduce textualmente el diálogo de los personajes, utilizando marcas ortográficas como las comillas o guiones para señalarlo. En el discurso indirecto, el narrador anuncia las palabras de los personajes, interpretándolas por sí mismo. Por último, en el discurso indirecto libre, el narrador parafrasea el discurso o pensamiento de los personajes, imitando su forma de expresarse y creando una mayor unidad entre el discurso del narrador y los personajes.

Capítulo 3

Interpretación y análisis de los aspectos socioestilísticos que componen la obra

En este capítulo se realiza un análisis exhaustivo de los aspectos sociales y estilísticos presentes en la novela *Nuestra piel muerta* (2019). Los criterios empleados se basan en los conceptos y definiciones explicados en el segundo capítulo y en ejemplos extraídos directamente de la obra. El estudio comienza explorando los aspectos sociales de la novela, la cual comparte ciertas características estéticas con el "Gótico Andino" propuesto por la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. Tanto Ojeda como García Freire hacen uso de esta estética para denunciar problemas sociales contemporáneos y redefinir el concepto de monstruosidad en un contexto familiar. Asimismo, en cuanto a lo estilístico, la obra emplea una serie de recursos narrativos que ayudan a crear un personaje intrigante y atractivo que narra sus experiencias desde su propia perspectiva. Por tanto, este análisis permitirá una mejor comprensión de la complejidad y riqueza de la novela.

3.1 Interpretación de los aspectos sociales abordados en la trama

3.1.1 La masculinidad

Para abordar el tema de la masculinidad en la obra de García Freire es importante retomar los conceptos definidos en el segundo capítulo. La masculinidad, como abordamos previamente, hace referencia a los rasgos, roles y comportamientos socialmente construidos y asociados a características como la fortaleza física, la agresividad, la independencia, la racionalidad y la competitividad, entre otros. En este contexto, los papeles preestablecidos culturalmente entre hombres y mujeres, determinan en gran medida el rumbo de los acontecimientos de esta narración. Los hombres, como jefes del hogar, destinaban la mayor parte de sus actividades a las relaciones comerciales, mientras que a las mujeres se les asignaban tareas de cuidado, tanto del hogar como de los niños de la familia. Es notable el interés de la autora por contrastar en este punto como las diversas masculinidades entran en conflicto, al desafiar lo preestablecido, sobre todo dentro de la dinámica familiar:

Para mí había un interés grande en investigar las masculinidades que se pueden llamar como "más frágiles" o que tienden hacia una mirada del mundo que no poseen.

N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

Al profundizar en la novela, resalta la presencia masculina dominante. La narración va a centrarse principalmente en los personajes masculinos y como interactúan entre ellos. En un principio establecido por Miguel, el padre de Lucas. No obstante, tras la llegada de dos

extranjeros a la propiedad, la convivencia se vuelve una competencia por el autoritarismo y el reconocimiento. Lucas, desde la mirada de un niño, asemeja las actitudes de los forasteros con rechazo y en ocasiones las compara con la monstruosidad en cuestiones estéticas y conductuales:

Antes de cruzar la puerta se sacaron las botas y las medias y fue entonces cuando vi el pie de Eloy. Estaba lleno de costras, algunas se 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. [...] Cuando entraron a la casa yo no le quité la mirada al pie con costras, que cojeó todo el camino hacia mi madre. Fue tal el impacto de verlo que ni siquiera me fijé en el otro, Felisberto, traía en las manos un ciervo, un ciervo menudito y muerto. (García Freire, 2019, p. 35)

Si bien en primera instancia Eloy y Felisberto desempeñan el papel de antagonistas, el principal villano interpelado por el protagonista es su propio padre. Este personaje se somete al poder que ejercen estos dos hombres mucho más varoniles que él y que su hijo. La novela en este punto se torna en una lucha de poder sobre la propiedad y el control que ejercen estos hombres sobre ella y las personas que la habitan.

Usted no era ni siquiera un malo malote. Era un tipo cualquiera venido a más por el poco poder que le daba mandar sobre mi madre y sobre mí, pero apenas llegaron ellos, unos grandulones con un poco más de pelo en pecho, y todo se le estropeó (García Freire, 2019, p. 82).

Lucas cuestiona constantemente a su padre, reniega de Dios, y de su actitud cobarde frente a los invasores, no logra identificarse con el modelo masculino que se le han impuesto, y esto lo lleva a convertirse en un insurgente a su modo. La fragilidad que caracteriza al personaje se vuelve un punto de inflexión en su relación con su padre, marca una profunda distancia que evoca sentimientos de rechazo y constantes recriminaciones.

Padre, siempre fui demasiado débil. Para todo. Una noche usted me llevó a ver los cerdos recién paridos. Esta noche usted tomó al cochino más pequeño, uno que se arrastraba, como ciego entre los demás, con las patas torcidas. No podía ni mamar, y los demás lo apartaban con facilidad e incluso le hacían daño. Usted lo agarró húmedo como estaba y lo metió en un saco de yute que ató con una cuerda y dejó a un lado y a mí se me revolvieron las entrañas. Incluso ahora, padre, que está bien muerto, a veces es capaz de descomponerme las entrañas y antes de actuar pienso qué diría mi

padre, qué haría mi padre. Necesidades, boberías. No hay nada más inútil que los miedos a los que uno se acostumbra. A usted no le gustaban los débiles (García Freire, 2019, p. 82).

Las heridas de la masculinidad son trasladadas a la paternidad, para el protagonista la relación con su padre es dolorosa. “Padre mío. Horror mío” (García Freire, 2019, p. 42) Existe un rechazo por parte de los progenitores, en donde se construye una imagen negativa hacia el padre en particular. “Yo lo odiaba, padre. Lo miraba y lo odiaba. Lo había imaginado muerto muchas veces en la noche, con el cuerpo sudoroso, e imaginaba que usted ya no estaba, solo ahí podía dormirme.” (García Freire, 2019, p. 139) A su vez, se convierte en culpable del rechazo materno.

Entre mi madre y yo siempre existió una distancia imaginaria como la que existe entre los polos de imanes iguales, esa fuerza invisible más resistente que cualquier bloque de piedra, porque no se puede derribar un campo magnético. A veces creía que esa distancia estaba marcada por su nombre, padre. Que mi madre olía que dentro de mí albergaba yo su sangre espesa y maloliente. Por su culpa, por su culpa, por su gran culpa. (García Freire, 2019, p. 134).

Nuestra piel muerta refleja el conflicto existente entre aquellas masculinidades divergentes a las hegemónicas, denotando una problemática económica-social que desgasta entre otras cosas las relaciones familiares y las dinámicas de poder ejercidas sobre los más débiles, en este caso los personajes femeninos y el protagonista que es un niño.

3.1.2 La religiosidad y la ritualidad

Para la autora el mestizaje representa un tema de profundo interés, especialmente en el aspecto cultural. La identidad andina ecuatoriana combina ciertos elementos propios de la religión católica y la cosmovisión indígena, situación que en esta narración marca un contraste entre las creencias de los protagonistas y los enfrenta constantemente. Por un lado, el padre de Lucas, acude a Dios en busca de justificación y consuelo, cree en su existencia, su bendición y sus exigencias. Por otro lado, Lucas reniega de este, no le teme, para él no existe. “Yo no amo a Dios. Dios me libre de amarlo” (García Freire, 2019, p. 106). La presencia de Dios en esta narración va a ser constantemente criticada, ya que retrata la perspectiva del protagonista, es él quién narra los acontecimientos desde su propia percepción.

¿Recuerda que fue usted el que insistió en que se quedaran un poco más? Que había que cuidar a los forasteros y tratarlos como hermanos. Que Dios mandaba eso, que Dios mandaba lo otro. Pues dígame a su Dios que ahora duermen en su cama, visten

sus ropas y que han dejado su cuerpo bajo la tierra de su propio jardín para pisotearlo cada día. (García Freire, 2019, p. 17)

La figura de Dios aparece constantemente en la historia, en ocasiones como una marca en la moral de los personajes o como un elemento de adoración, motivo de celebraciones religiosas para la familia y el pueblo. No obstante, para Lucas, esta relación se vuelve antagónica, Dios se convierte en cómplice de los tratos inhumanos hacia su madre, provocando que en repetidas ocasiones sea motivo de desprecio. “Fue por orden del padre Hetz, su representante en la tierra, que mi madre fue confinada a la parte de atrás de la casa” (García Freire, 2019, p. 75).

La presencia del sacerdote del pueblo, el padre Hetz, denota la importancia que se le atribuye culturalmente a la espiritualidad, dentro de la obra, esta figura es la encargada de motivar y absolver al padre de las consecuencias de sus decisiones. La autora a través de este personaje establece un paralelismo a las costumbres religiosas muy arraigadas a la sociedad ecuatoriana, especialmente en la Sierra. No obstante, Lucas cuestiona reiteradamente estas acciones, en ocasiones poniendo en duda los aspectos más curuchupas⁴ de los personajes:

El padre Hetz llegó con sor Bruna cargada de hostias para darnos la eucaristía. Sor Bruna cargaba hostias por montones, las tenía envueltas en pañuelos de seda, desperdigadas por los bolsillos y la cartera; quién sabe cuántas veces al día comulgaba en secreto, convencida de que era el cuerpo de Dios, pero llena de pura y sagrada gula. (García Freire, 2019, p. 63)

La ritualidad, la fiesta y las celebraciones religiosas son una parte importante de la vida en el pueblo, especialmente para la familia de Lucas, Los Torrente de Vals. En estos festejos convergen las tradiciones andinas como las heredadas del catolicismo, produciendo una suerte de mestizaje cultural. Según José Pereira Valarezo, autor del libro *La fiesta popular tradicional del Ecuador* (2009), son las festividades una oportunidad para aprender sobre nuestra propia realidad social, debido a la carga semántica que se les ha asignado a estas fechas. En cuanto a las celebraciones ecuatorianas encontramos dos tipos, las primeras de carácter religioso como la Semana Santa, el Corpus Cristi, la Navidad, entre otras. Y aquellas que tienen un carácter profano, como el carnaval (previo a la cuaresma), fechas cívicas y folclóricas:

⁴ Adjetivo de uso despectivo, generalmente empleado en Ecuador para describir a una persona profesora su religión; sin embargo, lleva una vida cuestionable.

Las noches de carnaval Dios se tapa los ojos; el aire se llena de un olor maduro, los sobacos uno los trae siempre calientes, las mujeres dejan de usar enagua, y en las veredas y los muros de las casas, entre adoquines, ladrillos y piedras, nacen tréboles, flores de galio y cenizos. (García Freire, 2019, p. 141)

La representación de Dios a través de la novela, también incluye aspectos nefastos de esta deidad, como lo es el sufrimiento y el castigo a consecuencia de la desobediencia. “Un día Esther me encontró en la cueva, arrodillado ante el dibujo de aquella mujer y me dio una bofetada. «Dios pondrá vuestro cuerpo muerto sobre el cuerpo muerto de vuestros ídolos», me dijo” (García Freire, 2019, p. 113). Para el protagonista Dios adopta actitudes mucho más humanas, es concebido como “un niño descontento con sus figuras de arcilla” (García Freire, 2019, p. 43) que en cualquier momento es capaz de destruirlas u olvidarlas. De esta forma, Lucas establece una analogía entre Dios y su propio padre, que busca en él similitudes, y al no encontrarlas lo reprende:

Todos los padres tienen dentro un dios y miran a sus hijos como figuras de arcilla, siempre incompletas, y quieren crearlos una y otra vez a su imagen y semejanza, y los condenan: les lanzan plagas y diluvios, no 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 deambulamos por la vida ya sin brazo, ya sin pierna, ya deformes. (García Fraire, 2019, p.58)

El rechazo paternal, orilla al protagonista a abandonar su hogar. “Cuando el ángel del infierno se dio cuenta que estaba desterrado creó un reino más poderoso que el de arriba. Voy a crear un reino también, padre.” (García Freire, 2019, p. 109) Por medio de la emancipación, el personaje encuentra la anhelada aceptación y pertenencia. “Solo habría eliminado la maldad del mundo un Dios capaz de disolverse en infinita materia. Así lo haremos nosotros y sobre nuestra casa solo caerán nubes de moscas que vendrán a buscar lo que queda.” (García Freire, 2019 p. 149)

3.1.3 La violencia

Otro de los ejes temáticos sobre los que gira la novela es la violencia. Como precisamos previamente, esta problemática social refiere a cualquier tipo de acción o comportamiento que cause daño físico, psicológico, emocional o social a una persona o grupo de personas. Esto puede incluir actos como la agresión física, la intimidación, la coacción, el acoso, la discriminación, el abuso sexual, el maltrato, entre otros. Para García Freire existe una necesidad de mostrar un tipo particular de violencia silenciosa, que ella considera propia de

la región andina, en contraste con el resto de las regiones ecuatorianas, en cuanto a la discreción con la que es aplicada:

En Cuenca y la cordillera tenemos este tipo de violencia que se va creando como una fuerza entre las personas, como un silencio, secretos, formas de aislar y de violentar al otro que no parecen evidentes, pero que pueden ser bastante dañinas. N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

Para Sunieska Mayor Walton y Carlos Alberto Salazar Pérez, autores del artículo *La violencia intrafamiliar. Un problema de salud actual* (2019), con frecuencia, la violencia es abordada como un conflicto de poder, en donde se pretende establecer una jerarquía basada en el sometimiento de quienes son violentados. Es actualmente considerada un problema de salud pública que afecta, en mayor o menor medida, a toda la población. Los abusos descritos en la novela, con frecuencia ocurren dentro del núcleo familiar y tienen como víctimas a los miembros más débiles de la sociedad, las mujeres, las mujeres de servicio y Lucas, el único niño que vive en la casa. Un ejemplo claro de uno de los episodios violentos descritos en la novela es el siguiente:

Usted, padre, jamás me había levantado la mano y de repente se acercó y la extendió muy cerca de mi cara. Pero no pudo, en su lugar empezó a llamar a Eloy, que llegó con su andar lento y sus pies grandotes y sucios, me cargó como a una bolsa de basura y me arrojó en un sillón de la sala con demasiada fuerza. (García Freire, 2019, p. 79)

En la novela podemos identificar situaciones violentas que nos acercan a estos conceptos. La violencia psicológica es ejercida principalmente por los padres de Lucas a través de la distancia emocional y el descuido de su hijo. Las principales figuras de cuidado para el niño son sus nodrizas.

Sarai [...] les dijo: «Alguien tiene que hacerse cargo de Lucas». No me disgustó lo que dijo, pues era la única que seguía buscándome cuando me escondía, y a veces incluso me bañaba. [...] Me gustaba que se hiciera cargo de mí. (García Freire, 2019, p. 114)

La violencia física es ejercida en su mayoría por los hombres de la familia. En el caso del padre de Lucas, don Miguel, sus principales agresiones tienen como víctimas a su esposa y a Esther, una de sus empleadas.

- ¿Has visto a tu mujer? -dijo el tío Eugenio-. ¿Quién la baña? ¿Hace cuanto no la ves? ¿Por qué no dejas que la limpien, animal? -No me vas a venir a decir cómo tratar a mi mujer. (García Freire, 2019, p. 124)

Particularmente en la citación anterior se percibe a través de las declaraciones de Miguel la institucionalización de su mujer, la trata como un objeto de propiedad del cual puede disponer, negarle su autonomía y limitarle la movilidad dentro de la casa. Mientras que la violencia ejercida hacia Esther tiene un carácter mucho más autoritario, mostrar su posición y hacer respetar por la fuerza su palabra. “Usted, padre, me levantó del brazo con fuerza y me dejó en una esquina, antes de darle un bofetón a Esther, que seguía arrodillada a la derecha de mi madre” (García Freire, 2019, p. 125).

La violencia ejercida por Felisberto y Eloy presenta un carácter mucho más intimidatorio, a estos dos personajes se los describe haciendo énfasis en su tosquedad y malos tratos hacia Lucas.

Antes de salir, Felisberto pasa por mi habitación, al abrir la puerta patea las monturas apiñadas y me ordena trabajar la tierra para cuando ellos vuelvan. Yo aparto la cobija vieja y salgo de la cama sin haberme vestido siquiera. Él me mira y, antes de darse la vuelta para salir, tose, y escupe la flema en mi cama. (García Freire, 2019, p. 81)

En conclusión, podemos afirmar que la obra literaria de García Freire cumple con función de denunciar y concientizar sobre la violencia que se vive en nuestra sociedad. Mediante su narrativa, la autora logra reflejar de manera vívida y conmovedora las terribles secuelas de esta problemática social. A través de este reflejo, se establece un paralelismo que nos obliga a cuestionar nuestra realidad y a reflexionar sobre cómo podemos trabajar juntos para construir una sociedad más justa y pacífica.

3.1.4 La vida y la muerte

La muerte del padre es un acontecimiento que marca la obra de inicio a fin. Es el principal motivo de Lucas para volver a lo que un día consideró su hogar, además ser el suceso que determina la voz narrativa que apreciamos en la novela. La presencia de la muerte en la obra está estrechamente vinculada a la religión católica, debido a la ubicación geográfica en la que ocurren los hechos. La muerte del padre tiene lugar la noche de Carnaval, donde el protagonista menciona que “Dios tenía los ojos bien cerrados” (García Freire, 2019, p.146), en concordancia al carácter pagano que se le atribuye culturalmente a esta fecha. Al morir, es enterrado con urgencia en el propio jardín de la casa, sin ningún rito funerario, Lucas aborda la situación desde una postura que se asimila más al existencialismo que a la tragedia:

Cuando su cabeza, padre, se deslizó hacia atrás con horrible lentitud, todo adquirió el carácter real de una fatalidad. Ahí quedó colgada, con sus labios juntos, y sus ojos cerrados que miraban al cielo, en actitud suplicante, hacia donde su Dios lo estaría ya esperando. (García Freire, 2019, p. 145)

Lucas ve la muerte desde una perspectiva diferente a la convencional. En lugar de temerla o aceptarla como un castigo divino, la ve como liberación. Para él, la muerte representa la vuelta a la tierra, la posibilidad de reintegrarse a la naturaleza y dejar de existir en su forma individualizada. Este enfoque difiere de la perspectiva católica, que considera la vida después de la muerte en términos de juicio y recompensa o castigo eterno. Esta perspectiva puede interpretarse como una crítica a las religiones que buscan controlar la vida y la muerte, y que no permiten la exploración de otras formas de entender la existencia humana.

Voy a crear un reino también padre [...] tendré un altar coronado de mariposas y larvas; besaré por siempre a los escarabajos, oraré ante todas las arañas, y marcharé con los alacranes; porque es de ellos esta casa. (García Freire, 2019, p.109)

Lucas decide terminar con su vida y la de sus nodrizas a manera de venganza frente a sus nuevos patrones, Eloy y Felisberto, de esta forma la muerte se vuelve un proceso de liberación para quienes han sido despojados de todo lo que alguna vez hizo de esa casa su hogar. La anhelada reunión con el mundo de los insectos que descompondrán su cadáver y el de sus seres amados lo lleva a beber agua de adelfa. “La señorita Nancy se acerca, ahora es ella la que me mira. Se posa sobre mi pecho y somos uno. La adelfa tarda en hacer efecto sobre mí, pero la oscuridad de la noche ya empieza a llamarnos” (García Freire, 2019, p. 150). Es importante mencionar que, aunque el personaje de la obra ve la muerte como una liberación y una resignificación, su acto final de suicidio no deja de ser un tema complejo y polémico. Si bien es cierto que puede interpretarse como una forma de libertad, también es necesario tener en cuenta que el suicidio es una respuesta extrema al dolor emocional.

3.1.5 La anulación de la identidad de las mujeres

En la obra de García Freire, los personajes femeninos son representados como seres que carecen de libertad para tomar decisiones y se ven limitados por la autoridad de los personajes masculinos. A pesar de que estos personajes no son necesariamente buenos o malos, se les exige ser sumisos y obedientes, y sus opiniones son ignoradas o reprimidas por los personajes masculinos. La autora muestra la dinámica machista que impera en nuestra sociedad, donde a menudo se considera a las mujeres como impacientes, histéricas y de menor valor en

comparación con los hombres. A través de sus personajes femeninos, la autora representa la opresión que sufre la mujer en diferentes ámbitos de la vida, ya sea en el hogar o en la sociedad en general. Un claro ejemplo es notorio en este diálogo:

-No se preocupen, caballeros. Las mujeres de esta casa están siempre impacientes y vociferando. A veces dicen que oyen pasos, voces; otras gritan porque la ropa vuela sola desde el tendedero hasta el cielo. Y dicen que son espíritus. Llamen espíritu hasta el viento. Para ellas se creó la palabra calamidad. Felisberto asintió. «¡Y una mierda! ¡Mujeres!», dijo. Lo dijo sin gracia, con algo parecido a la repugnancia, pero que no lo era del todo. Y usted se echó a reír a carcajadas (García Freire, 2019, p. 48).

Con respecto a la madre de Lucas, Josefina, ejemplifica el estereotipo de una mujer neurótica, incapaz de dominar su comportamiento, por lo que es castigada, aislada y expulsada de la casa. La notable distancia entre ella y su hijo deriva de la poca deseada maternidad, lo que le causa infelicidad. “Mi madre hubiera sido más feliz si de sus entrañas hubiese visto nacer una suculenta; incluso una sosa legumbre con las hojas crespas la hubiera hecho más feliz, una que oliera a tierra y agua, no a piel y sangre” (p. 134). Los maltratos y el aislamiento de la madre la sumergen en la precariedad de su condición, obligándola a abandonar la casa y a su hijo en contra de su voluntad:

Mamá no decía nada, hacía muchos días que había ido cediendo las palabras, deshaciéndose de ellas como se deshace uno de los guantes cuando ya no hace frío. Pero se dejó acariciar los dedos y fue cerrando otra vez los ojos. (García Freire, 2019, p. 91)

Por lo que se refiere a las nodrizas Sarai, Mara y Noah, constituyen el personal de servicio de la casa, sus tareas están limitadas únicamente a las labores domésticas y de cuidado, pese al cariño que las une a Lucas les es imposible ayudarlo frente a las injusticias que viven él y su madre. Esther, sin embargo, quebranta esta norma, volviéndose ejemplo de las consecuencias que tendría la intervención de las otras muchachas en las decisiones de los patrones.

Esther se levantó de la mesa y fue junto a mi madre y le gritó a Felisberto que parara. «Esto ya no es de Dios, don Miguel». Él la empujó y Esther se golpeó la cadera contra la mesa, se arrodilló aun sobándose el lado derecho con la mano y se puso a rezar. (p. 124)

El maltrato que recibe Esther la obliga a irse, este acto violento es adoctrinador para las otras nodrizas, y a pesar de saber que está mal servir a los nuevos patrones, no pueden hacer

nada, y no tienen el coraje ni los medios para huir. Están atrapadas al igual que Lucas. “Alcancé a ver de lejos a Sarai, Noah y Mara, que miraban todo desde la puerta de su cuarto. Cuando me vieron, la puerta se cerró” (García Freire, 2019, p. 125). El regreso del protagonista a la casa familiar, tiene por objetivo recuperar su hogar, lo que lo lleva a solicitar a los nuevos patrones un empleo que le permita labrar su propia venganza. Este suceso lo enfrenta a los malos tratos de Eloy y Felisberto sin respuesta alguna por parte de sus cuidadoras.

No tengo permitido entrar en la casa y si lo hago es solo para recibir órdenes y, a veces, bofetadas porque «¡El maíz está tierno y maloliente!». Sari, Mara y Noah no dicen nada, se quedan calladas, leales y crueles. Esther al menos se habría puesto de mi lado, aunque solo fuera para pelear. (García Freire, 2019, p. 96)

La dinámica de sumisión de los personajes femeninos en la obra de García Freire no solo refleja una realidad histórica, sino que también nos permite reflexionar sobre la situación actual de muchas mujeres en nuestra sociedad. A pesar de los avances en términos de igualdad de género, todavía existen estructuras patriarcales que limitan el poder de decisión de las mujeres y las obligan a estar en una posición de sumisión frente a los hombres. En la obra, vemos cómo las nodrizas de Lucas, están obligadas a lamentar y acompañar en silencio, sin tener la capacidad de tomar decisiones o actuar de manera independiente. Este panorama nos permite reflexionar sobre la necesidad de erradicar las estructuras patriarcales que limitan a mujeres y hombres, afectando su capacidad de construir relaciones sanas y respetuosas.

3.2 Análisis de las figuras narrativas empleadas en la composición de la novela

3.2.1 La voz

Siguiendo el análisis de las categorías propuestas por Yvancos, se podría destacar que la elección de un narrador autodiegético en primera persona permite al lector adentrarse de manera más íntima y personal en la experiencia del protagonista. Compartiendo sus pensamientos, emociones y percepciones de manera directa. Esto se hace especialmente evidente en la novela de García Freire, donde el protagonista, Lucas, relata sus vivencias desde una perspectiva subjetiva y emocional, lo que nos permite adentrarnos en su psicología y comprender mejor sus motivaciones. Como detallamos en el segundo capítulo, la voz del narrador es un recurso literario muy importante en la construcción de la trama y la atmósfera de la novela. En este caso, esta voz nostálgica y melancólica, crea una sensación de tristeza y pérdida a lo largo de la obra. García Freire menciona que esta elección de estilo, surgió durante las revisiones finales de su obra:

Cuando estaba haciendo la revisión, el final no estaba claro, pero más o menos estaba todo ahí. Recuerdo que subrayé algunas partes en la novela que me parecían listas y esas partes eran dos o tres párrafos, que decía esto ya está listo, me queda muchísimo trabajo, pero esas partes se dirigían al padre, eran las únicas partes donde él se dirigía al padre. N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

La autora también reconoce la influencia de la novela *Tenemos que hablar de Kevin* de Lionel Shriver, en cuanto a los constantes reproches que hace el protagonista a su padre fallecido. Según ella misma, paralelamente a la escritura de *Nuestra piel muerta*, se encontraba leyendo a la autora estadounidense, cuando percibió cierta similitud en la voz que quería otorgarle a su protagonista, realizando un cambio en los bocetos de la novela. En resumen, la elección de un narrador autodiegético en primera persona permitió a la autora abordar temas profundos y complejos que son fundamentales el desarrollo de la novela.

Estuve leyendo *Tenemos que hablar de Kevin* de Lionel Shriver, una novela que la mayoría del tiempo está dirigida un muerto. Yo tenía esto subrayado, tenía el libro y dije sí, tiene que hablarle al padre. [...] Decidí en ese momento cambiarlo todo y que la primera persona por momentos interpele al padre, fue una reescritura total de la voz, que cambió totalmente la novela. N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

3.2.2 Focalización

Desde la perspectiva de Yvancos, podemos afirmar que la obra *Nuestra piel muerta* (2019), emplea una técnica de focalización interna fija. Esto se debe a que el narrador, a través de la perspectiva de Lucas, el protagonista, nos permite conocer la visión y experiencia del mundo que tienen los personajes que integran la obra. La focalización interna fija, como detallamos previamente, se caracteriza por presentar una perspectiva en la que el narrador es un personaje más de la historia, y desde su punto de vista, nos cuenta lo que ocurre. En el caso de la obra de García Freire, Lucas es el narrador y a través de su voz conocemos los pensamientos, sentimientos y acciones de los personajes que conforman la trama.

Esta técnica narrativa tiene como principal ventaja la posibilidad de profundizar en los personajes guiados por una sola perspectiva, lo que genera una mayor empatía por parte del lector y una menor complejidad en la trama. Además, al centrarse en un solo punto de vista, se logra una mayor cohesión y unidad narrativa. Al respecto, la autora cuenta que su decisión creativa surge al revisar sus borradores en busca de generar una experiencia más profunda y enriquecedora de la historia:

Esa fue una elección, casi al final de la historia. Yo tenía escrito ya casi el primer borrador de la novela entera en primera persona, no había esta interpelación al padre, no había esta segunda persona que aparece por momentos. Cuando estaba haciendo la revisión, el final no estaba claro, pero más o menos estaba todo ahí. Recuerdo que subrayé algunas partes en la novela que me parecían listas. Esas partes eran dos o tres párrafos, me parecían listos, me quedaba muchísimo trabajo, pero esas partes eran las únicas que se dirigían al padre, eran las únicas partes donde él se dirigía al padre. N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

En resumen, la focalización interna fija se convierte en una herramienta narrativa poderosa que permite explorar en profundidad la mente y emociones de los personajes, lo que a su vez ayuda a desarrollar una trama más completa y satisfactoria para el lector.

3.2.3 El tiempo

Con relación al análisis del tiempo de la narración, según Pzuelo Yvancos, se puede afirmar que la obra *Nuestra piel muerta* (2019), utiliza una técnica narrativa hiperbática, que alterna entre el pasado y el presente del protagonista. Esta estructura temporal tiene como objetivo contar el pasado del personaje y justificar las decisiones que toma en el presente. La narrativa hiperbática se caracteriza por saltar entre diferentes momentos temporales de la historia, sin seguir una estructura cronológica lineal. En el caso de la novela de García Freire, esta técnica narrativa permite al autor enfocarse en la construcción de la imagen del personaje, en lugar de seguir una estructura temporal rígida. Según la autora, esta elección de estructura temporal tiene que ver con el proceso de escritura, ya que se busca construir una imagen coherente del personaje y sus circunstancias, antes de preocuparse por la cronología de los acontecimientos:

En el caso de *Nuestra piel muerta*, para mí fue más importante el proceso de escritura que determinar narradores y tiempos, entender esta imagen que está detrás de la historia. Y a eso va respondiendo todas las otras decisiones y luego, claro, cuando ya empecé a jugar con este atrás y adelante para el proceso de escritura, incluso fue más, no sé si fácil, pero sí más habitable, porque yo misma no sabía qué pasaba en ninguno de los dos tiempos. Entonces tenía que ir adelante, escribir esa escena, volver atrás, escribir, y eso también es un proceso más de juego cuando estás escribiendo. N. García (comunicación personal, 28 de mayo, 2022)

Es importante destacar que la obra no solo puede mirarse desde la técnica narrativa hiperbática, sino que Yvancos a su vez hace uso de las relaciones de orden temporal según Genette para ampliar esta panorámica. En este sentido, la obra utiliza la analepsis o flashback,

que consiste en la inserción de un episodio que tuvo lugar antes del momento presente de la narración. Un ejemplo de esto se puede encontrar en la siguiente cita: "Aquel largo día se enfriaba y las vacas no dejaban de bramar. Esther se había puesto a tranzar el cabello de mis nodrizas..." (García Freire, 2019, p. 27). En esta escena, el personaje principal recuerda un momento de su infancia.

Por otro lado, se utiliza la prolepsis, que es la inserción de un episodio que tendrá lugar en el futuro del momento presente de la narración. Un ejemplo de esto se encuentra en la siguiente cita: "No creo que mi difunto padre me esté observando. Pero su cuerpo está enterrado en este jardín..." (García Freire, 2019, p. 15). En esta escena, el personaje principal se adelanta a lo que sucederá con el cuerpo de su padre hacia el final de la obra. Además, se pueden observar relaciones de duración, que hacen referencia al tiempo en que los acontecimientos tienen lugar. En *Nuestra piel muerta*, la relación de duración se establece a través del cambio entre el pasado y el presente del personaje principal. De esta forma, se puede explorar en profundidad la historia del personaje y sus circunstancias.

Finalmente, también se pueden observar relaciones de frecuencia, que se refieren a la repetición de ciertos acontecimientos a lo largo de la narración. En la novela, se hace referencia en varias ocasiones a la muerte del padre del personaje principal, lo que ayuda a establecer su motivación a lo largo de la obra. En conclusión, el uso del tiempo ayuda a establecer la estructura narrativa de la obra.

3.2.4 El Modo

Es importante recordar que la modalidad se refiere a la forma en que el narrador cuenta una historia. En el caso de esta novela, se utiliza el discurso diegético, es decir, el narrador habla por sí mismo. Además, García Freire opta por priorizar la modalidad del discurso indirecto libre, en la que el narrador reproduce el contenido de la intervención del personaje y su forma de expresión, lo que permite mezclar la omnisciencia del narrador con la expresión de la interioridad de los personajes. Un ejemplo claro de esta modalidad se puede ver en el siguiente fragmento:

Ellos se sentaron sin darle importancia a lo que había sucedido y el pie desapareció bajo la mesa. -Ha sido muy amable su esposo por recibirnos, señora-dijo Felisberto con esa manía que tenía de tocarse la barba mientras hablaba como si todo el tiempo fuese a decir algo muy serio. (García Freire, 2019, p. 36)

Conclusiones y Recomendaciones

Después de llevar a cabo la investigación correspondiente, se puede concluir que la novela *Nuestra piel muerta* (2019), como obra representativa de la literatura ecuatoriana contemporánea, se construye a partir de elementos personales que resultan familiares para la autora. La estética empleada por García Freire enriquece su ficción al explorar los miedos que surgen en la vida cotidiana, ofreciendo a los lectores una perspectiva íntima y profundamente emotiva acerca de lo que implica vivir en una sociedad patriarcal. Desde una perspectiva política, la obra puede ser vista como un objeto de denuncia, uniéndose así a la obra de otras autoras regionales que han abordado temas similares utilizando la estética del *gótico andino*.

Para obtener una perspectiva más completa sobre la obra, se efectuó un análisis socioestilístico que respondió favorablemente a la pregunta de investigación inicial, valiéndose de una metodología cualitativa con un enfoque inductivo y exploratorio. Dentro de los resultados, se evidenció que la obra de García Freire es producto de un contexto político-social inestable, además de un auge de la literatura femenina, puesto que muchos de los proyectos relevantes en la actualidad, tienen por autoras a escritoras que publican sus obras dentro de la región o desde el extranjero como en su caso. En su obra es posible reconocer la intención de retratar lo propio, empezando por el uso de la geografía andina como escenario para ambientar los acontecimientos. El páramo y la naturaleza son protagonistas de su relato y otorgan la atmósfera de misterio necesaria para adentrarnos al miedo cotidiano.

En cuanto a la temática abordada, gira en torno a varias preocupaciones de la autora, entre ellas la masculinidad, la influencia de la religión, la violencia y el respeto que se les ha negado por años a las mujeres. El análisis estilístico aplicado a la obra con base en los postulados de Yvancos facilitó la apreciación de los recursos narrativos usados en la construcción de la trama. Entre ellos: un narrador autodiegético, una focalización interna fija, una secuencia narrativa hiperbática y un discurso indirecto libre; correspondientes a las categorías de voz, focalización, tiempo y modo, respectivamente. La construcción de los personajes y de su estilo narrativo son producto de un proceso creativo y de dominio del lenguaje muy bien estructurado. Finalmente, luego de culminar esta investigación, invito a todos los lectores a continuar con el estudio de esta obra, de modo que se amplíe y sirva como catalizadora a explorar la literatura femenina contemporánea. Además, incito a la academia a seguir impulsando este tipo de estudios para incrementar las líneas de investigación en un futuro próximo.

Referencias

- Amorós, A. (1974). *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra.
- Andrade, X., & Herrera, G. (Eds.). (2001). *Masculinidades en Ecuador*. Flacso.
- Ayala Mora, E. (2022). "No se me bajen de la camioneta". *Primicias*.
<https://www.primicias.ec/noticias/firmas/camioneta-abdala-bucaram-politica-ecuador-historia/>
- Báez, M. (2016). La desfiguración Silva, novela de Mónica Ojeda. *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, (39), 182-183.
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1100>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación* (H. S. Kriúkova, Trans.). Taurus.
- Barrera-Agarwal, M. H. (2020). La mujer en la literatura ecuatoriana. *Andina*, 28-35.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7156/1/06-EN-Barrera-Agarwal.pdf>
- Barrón, M. (2007). *Violencia* (Vol. 2). Editorial Brujas
- Bourdieu, P. (2001). La dominación masculina. *Barcelona: Anagrama*.
- Calderón Guevarra, C., & Chávez Buri, M. D. (2022). *Vista de Invisibilización de la mujer ecuatoriana en la sociedad actual*. Ciencia Latina.
<https://ciencialatina.org/index.php/cienciala/article/view/1757/2490>
- Canal Encuentro. (4 de agosto de 2017). *Dictaduras Latinoamericanas: Ecuador (capítulo completo)* - Canal Encuentro [Archivo de Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Ber-_JLa5iA&t=1s
- 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*, (13), 169-185.
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad.
- Cordero Iñiguez, J. (2007). *Historia de la región austral del Ecuador desde su poblamiento hasta el siglo XVI: Historia de Cuenca y su región, siglo XVI: choques y reajustes culturales*. Fundación Cultural Cordero.

- Cuadrada, C. (2011). *Mujeres y Espacios**. RACO.cat.
<https://www.raco.cat/index.php/triangle/article/download/388896/482361>
- Domènech, M., & Íñiguez Rueda, L. (2002). La construcción social de la violencia. *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social*, (2), 068-077.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria* (Segunda edición ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Ecuavisa. (13 de diciembre de 2020). *Década turbulenta (Periodo:1996-2000) parte 1-4 décadas de presidentes-Programa 5* [Archivo de Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=VZUNZtaw4fA>
- Ecuavisa. (20 de diciembre de 2020). *Década turbulenta (Periodo:2000-2007) parte 2-4 décadas de presidentes-Programa 6* [Archivo de Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=KZwUGD1aZik>
- Encalada Echeverría, A. L. (2021). *Violencia psicológica como delito: ¿Problema o solución para las víctimas?* Repositorio UASB.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8161/1/T3549-MDPE-Encalada-Violencia.pdf>
- Estrada Díaz, J. A. (2007). *Razón, lenguaje y religión*. Dialnet.
<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2504422.pdf>
- García Freire, N. (2019). *Nuestra piel muerta*. La Navaja Suiza Editores.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hardy, E., & Jiménez, A. L. (2001). Masculinidad y género. *Revista cubana de salud pública*, 27(2), 77-88.
- Ibarra Dávila, A. (2002). *Estrategias del mestizaje: Quito a finales de la época colonial*. Ediciones Abya-Yala.
- Instituto de Estudios Latinoamericanos. (2022). Concepto • Lo doméstico • Instituto de Estudios Latinoamericanos.
https://www.lai.fuberlin.de/es/elearning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/je_domestico/contexto/index.html

- Jiménez, D. (2022). *Cuentas pendientes: Nuestra piel muerta de Natalia García Freire*. ILIA - Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. <http://ilia.uartes.edu.ec/blog-ilia/2022/04/20/cuentas-pendientes-nuestra-piel-muerta-de-natalia-garcia-freire/>
- Jociles Rubio, M. I. (2001). El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general.
- Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista temas de educación*, 7(7), 19-40.
- Mackey, A. (2022). Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire. *Revista[sic]*, (32), 74-95.
- Maioli, E. (2011). La religión como objeto de estudio sociológico. Una revisión de la teoría sociológica de Emile Durkheim, Max Weber y Niklas Luhmann sobre la religión. In *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Martínez, J. (2017). 12000 años de historia. In *Claves de la historia de Cuenca* (1ra ed., pp. 17-22). Universidad de Cuenca.
- Martínez, J. (2017). Mujeres en la historia. In *Claves de la historia de Cuenca* (1ra ed., pp. 219-222). Universidad de Cuenca.
- Mella, C. (2021). *Dolarización, el mayor legado de Gustavo Noboa hace 21 años*. Primicias. <https://www.primicias.ec/noticias/politica/dolarizacion-legado-noboa-hace-21-anos/>
- Molina Fernández, C. (2006). Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1, 35-60. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2161743.pdf>
- Molina Fernández, C. (2007). *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, II*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210226>
- Molina, M. (2020). Nuestra piel muerta: o la literatura del frío. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/opinion/2020/03/01/nota/7760031/nuestra-piel-muerta-o-literatura-frio/>
- Montón Subías, S. (2000). *Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia*. Archaeology and Gender in Europe. <https://www.archaeology-gender-europe.org/docs/sandra3.pdf>

- Sanz, M. (2019). Natalia García Freire: La lírica de los artrópodos. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575559374_094702.html
- Schuck, N. C. (2008). Literatura de escritura femenina. *Revista Borradores*, 8(9), 1-10.
<https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/Literatura%20de%20escritura%20femenina.pdf>
- Todorov, T. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.
- Troya, M. D. P. (2001). I am not machista but... Masculinities among middle class professionals in Quito [No soy machista pero... Masculinidades en profesionales de clase media en la ciudad de Quito]. *Masculinities in Ecuador [Masculinidades en Ecuador]*. Quito, Ecuador: FLACSO-Ecuador, 67-97.
- Uharte Pozas, L. M. (2013). Ecuador Siglo XXI: Una nueva narrativa democrática. *Nómadas*.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.42355
- Villalobos, C. M. (2020). El auge histórico de la estilística y su impronta en Costa Rica. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 46, 97-112.
10.15517/RFL.V46IEXT..43484
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.
- Walton, S. M., & Pérez, C. A. S. (2019). La violencia intrafamiliar. Un problema de salud actual. *Gaceta médica espirituana*, 21(1), 96-105.

Anexo

**Entrevista a Natalia García Freire sobre su novela: *Nuestra piel muerta* (2019)
(Transcripción)**

Fecha: 28 de mayo de 2022

Autora y obra:

1. En base a las entrevistas disponibles en redes sociales y medios de comunicación es posible hacernos una idea sobre su preparación académica. Sin embargo me gustaría conocer: ¿Qué la motivó a escribir? Y ¿Cómo ha sido esta formación tanto nacional como internacional?

Bueno yo estudié comunicación aquí en Cuenca, a partir de eso me dediqué a trabajar en periodismo, sobre todo en periodismo de viajes. Trabajé como periodista de viajes tres años más o menos, y también cubrí otro tipo de historias, hice una cobertura sobre el terremoto de Manabí. Lo que salía, es lo que pasa con el periodismo, vas buscando esos espacios para ejercer la profesión. Quise probar el tema de la escritura de ficción, porque a mí el periodismo me encanta, pero es verdad que hay un momento en el que la realidad no te alcanza, tienes ganas de explorar la imaginación. Fui a España, viví en Madrid dos años y medio, allí estudié un masterado en escritura creativa. Creo que lo que más aportó a mi formación, además de las clases, fue el acceso a la lectura, por las bibliotecas públicas. Yo vivía en las bibliotecas, sacaba libros cada semana y nunca había tenido acceso a tantos autores y a tantas novedades. Creo que no habría leído de otra forma. Para mí eso fue lo más importante.

2. ¿Cómo surge esta novela? ¿Cómo fue tu proceso de escritura?

Para mí lo principal para empezar esta novela fue la relación muy cercana con la casa de mis abuelos. Esta fue una casa donde viví todo; la vida, la muerte, la enfermedad, la salud y todas esas cosas que te marcan o que se vuelven momentos fundacionales. Cuando me planteé escribir algo, fue a raíz de mi proyecto final de máster. Lo primero que se me ocurrió fue contar no la historia de la casa, ni la historia de mi familia, sino contar la casa, tratar de crear una historia, te llevara a la emoción de esa casa, que estaba llena de luces, llena de cosas extrañas, de misterio, de obscuridad, de locura y esa creo que fue una de las grandes motivaciones o la principal.

3. ¿Cuáles fueron sus principales influencias literarias durante la construcción de este proyecto?

Para esta historia fueron muchísimas. Sobre todo recuerdo que leí un libro que me hizo pensar que lo que yo quería escribir ya estaba escrito, que es *Siempre hemos vivido en el castillo* (1962) de Shirley Jackson. Esta mujer es considerada como la gran señora de las casas encantadas y luego estuvo también un autor norteamericano que se llama William H. Gass, su obra en mí despertó esa relación con el lenguaje. En ese entonces buscaba un lenguaje que no fuese bello, sino material, que no tienda a elevarse ni a la belleza sino a ser palpable. Y creo que también influyó un libro de toda la vida que es *Pedro Páramo* (1955), es de esos libros donde los vivos y los muertos habitan los mismos lugares, que para mí es la idea de la casa de mis abuelos.

4. Con respecto a la novela y al misterio que en ella habita, ¿en qué género la situarías?

Esto siempre es difícil del lado del que escribe. Lo que sé, es que hay influencias muy directas del terror, por Shirley Jackson que escribe terror psicológico, un terror doméstico. También podría estar dentro de una novela negra, ya que soy muy aficionada a leer novelas de este tipo y hay muchas cosas que admiro de la estructura de la novela negra, la estructura del enigma un poco, de un enigma que está en el centro de la novela y que al escribir me interesa mucho.

Contexto histórico social de la obra:

5. Si bien dentro de la narración es posible distinguir lugares montañosos e inclusive andinos ¿Dónde situarías esta obra?

Para mí el lugar es como un collage en este libro, tiene mucho de una Cuenca antigua, una ciudad que habitaron más mis abuelos o las historias de mis abuelos, pero que todavía tiene ecos en lo actual. Para mí sería una Cuenca antigua de la que arrastramos muchas cosas. Por otro lado en lo natural, tiene también como pedacitos prestados del Chimborazo, por ejemplo el bosque de Polylepis o la Apachita que son lugares que a mí me marcaron mucho porque tienen esta presencia sagrada ancestral mucho más fuerte que muchos lugares del Ecuador. La montaña como ser sagrado en el Chimborazo es todavía algo muy palpable, se siente, y está muy presente. Yo quería que eso esté presente, sobre todo por el personaje que tiene esta búsqueda de lo sagrado en la tierra, es como esa mezcla. La casa de mis abuelos podría ser una casa de hace ochenta años, en ella guardaba muchas tradiciones, mucha religiosidad. Entonces es un collage de esas cosas, de esa Cuenca antigua, de esa naturaleza sagrada del Chimborazo y de esta casa donde las relaciones familiares y la mirada sobre todo está muy custodiada por una religiosidad bastante fuerte, a veces luminosa y a veces bastante oscura.

6. Con respecto a la temporalidad del relato ¿En qué época ubicaría los acontecimientos?

Yo lo pensé en una época anterior, hace unos ciento cincuenta o doscientos años, no lo sabría nunca con exactitud. Sabía que necesitaba que fuese un lugar en donde no existiesen automóviles o industrias, que sea un lugar bastante pueblerino, de luz de vela. Me interesaba eso porque hay valores en esa época que se fundaron para nuestras ciudades, las relaciones también patriarcales, las relaciones familiares, las relaciones con el otro, con la tierra, con la locura, pertenecen a esa época, una época muy anterior pero que todavía para mí persiste, y que ha sido fundacional para esto que hoy llamamos Cuenca.

7. Una parte fundamental de mi propuesta de análisis aborda los ejes temáticos que atraviesan la novela. ¿Qué temas le interesaron tratar en la novela?

Para mí había un interés grande en investigar las masculinidades que se pueden llamar como “más frágiles” o que tienden hacia una mirada del mundo que no poseen. El personaje protagonista tiene una masculinidad que su padre llama todo el tiempo frágil, como débil, en contraposición con esta masculinidad que domina, representada en los otros personajes. En Eloy, en Felisberto o el Padre, es una masculinidad que mira al otro como posesión, que mira el entorno como posesión, que está muy anclada ahora mismo. Creo que al hablar de masculinidades o incluso de patriarcado no hablamos solo de un sistema que oprime a las personas, sino de un sistema económico social que domina todo. De alguna forma y a mí me interesaba plasmar eso y también cuestionarlo desde Lucas, desde su propia masculinidad y su propio problema o herida de masculinidad. Otra de las temáticas que me interesaba abordar fueron las relaciones familiares y de esta dinámica de poder y de silencio sobre todo. Creo que en los Andes, en la cordillera, en la Sierra y en Cuenca la violencia se ejerce en silencio casi siempre, no es una violencia como a veces en la Costa es tan evidente, la gente grita, la gente tiene esta violencia que sale hacia afuera. En Cuenca y la cordillera tenemos esta violencia que se va creando como una fuerza entre las personas, como un silencio, secretos, formas de aislar y de violentar al otro que no parecen evidentes pero que pueden ser bastante dañinas y creo que todos hemos visto en nuestras familias, hemos visto a los niños que han sido silenciados, a los aislados, me interesaba esa idea de violencia silenciosa en una familia.

Y luego hay un tema que me interesaba mucho con respecto a lo social, es la relación con las personas que cuidan o que ejercen los cuidados o el servicio en los hogares, como son las nodrizas de Lucas que responden mucho a este modelo de anulación de voluntad e identidad. Ellas en la historia no deciden, no tienen capacidad de decisión sobre quedarse o irse, creo que aunque no tengamos un sistema como feudal o de hacienda en la Sierra, esa

relación de anulación de identidad del otro se mantiene todavía, persiste en Ecuador esta relación con las personas que se encargan del cuidado, del servicio, como de servidumbre, de inferioridad. También me interesaba tratar de entender, ellas como personajes no llegan a ser buenas o malas, es que no tienen capacidad de decisión, no tienen voluntad.

También está presente el conflicto del mestizaje que a mí me interesa o me hiere, el no tener un marco de fe o de elementos sagrados claros, nunca me he sentido muy cercana al catolicismo, pero tampoco a la cosmovisión indígena. No es algo que yo tenga en mí, a veces uno hasta envidia ese fervor, ese reconocimiento de un ser en la tierra, entonces era algo que me interesaba indagar en qué es ser mestizo, qué es buscar un relato sagrado propio y como es vivir en esa identidad que está siempre partida.

En cuanto al estilo literario:

8. En cuanto a la narración de los acontecimientos ¿Cómo se decidió por un orden cronológico?

Yo creo que hay un momento en el que uno escribe la novela, en donde tienes clara la imagen que responde a la estructura de la misma. En el caso de *Nuestra piel muerta*, esa imagen era una telaraña, yo más que decisiones consientes pienso mucho en la narrativa como una poética. La poética tiene siempre en el centro una imagen y claro, al ver la telaraña, la idea de ir como en círculos hasta crear esto grande que se conecta. Además todo eso respondía muy bien a la idea de ir del pasado al presente, no de ir hacia atrás y hacia adelante, creando como una malla de tiempo en donde no existiera una línea cronológica, sino una red en donde el lector pudiese entrar en la historia y para mí es importante en el proceso de escritura más que decidir en narradores y tiempos, entender esta imagen que está detrás. Y a eso va respondiendo todas las otras decisiones y luego, claro, cuando ya empecé a jugar con este atrás y adelante para el proceso de escritura, incluso fue más, no sé si fácil, pero sí más habitable. Porque yo misma no sabía qué pasaba en ninguno de los dos tiempos. Entonces tenía que ir adelante, escribir esa escena, volver atrás, escribir, y eso también es un proceso más de juego cuando estás escribiendo.

9. La obra puede ser leída a través de una serie de interpelaciones al padre fallecido del protagonista ¿De dónde viene la motivación de optar por este estilo?

Esa fue una elección, casi al final de la historia. Yo tenía escrito ya casi el primer borrador de la novela entera en primera persona, no había esta interpelación al padre, no había esta segunda persona que aparece por momentos. Cuando estaba haciendo la revisión, el final no estaba claro pero más o menos estaba todo ahí. Recuerdo que subrayé algunas partes en la

novela que me parecían listas. Esas partes eran dos o tres párrafos me parecían listas, me quedaba muchísimo trabajo pero esas partes eran las únicas que se dirigían al padre, eran las únicas partes donde él se dirigía al padre. En ese tiempo estuve leyendo *Tenemos que hablar de Kevin* de Lionel Shriver y esa es una novela que está narrada en cartas a un muerto, casi y todo el tiempo se está dirigiendo a ese hombre está mujer y claro, yo tenía esto subrayado, tenía el libro y dije sí, tiene que hablarle al padre, yo creo que uno siempre encuentra respuestas en lo que está leyendo. Y decidí justo con eso cambiarlo todo y que la primera persona por momentos interpele al padre, fue una reescritura total de la voz, que fue uno de los últimos pasos pero el más importante, cambió totalmente la novela porque el tono cambia, ya no es una primera persona con un tono de enfado solo, sino un tono de reproche y de cuestionamiento a un padre.

10. ¿Podrías contarme un poco más sobre los personajes que integran la novela?

Bueno, todos los personajes de *Nuestra piel muerta*, tienen una forma muy infantil de nacer, yo escribo de esa forma. Lucas por ejemplo, yo ya tenía su voz, había escrito mucho, cosas que luego no llegaron a la novela, pero sabía cómo sonaba la voz. Yo en ese tiempo trabajaba como niñera y ama de casa en España y el niño que yo cuidaba se llamaba Lucas, pasaba con él diez horas de mi día, o sea, todos los días diez horas. Lucas me decía mamá porque era un bebé y cuando tuve que nombrar a Lucas no podía llamarse de otra manera, vivía con Lucas en el día y escribía al otro Lucas de noche, y no se parecían en nada. Obviamente el Lucas, que yo cuidaba, era un niño super tranquilo, feliz en una familia muy bonita, pero para mí tenía todo el sentido del mundo que se llame Lucas. Quizá lo que más me costó de este personaje es que mientras más lo escribía, más descubría que tenía una oscuridad muy fuerte, que a mí misma me ponía en conflicto con mis propias inseguridades, iras y enfados.

Eloy y Felisberto son personajes muy oscuros que estuvieron siempre desde la primera página, yo intenté escribir esa imagen de hombres gigantes, peludos, feos, espeluznantes, pesadillescos y para poder, escribirlos mejor o relacionarme mejor con ellos les puse los nombres de dos autores que me encantan, que son Felisberto Hernández y Eloy Tizón, que además son autores super luminosos, o sea, es un homenaje muy malo, pero a mí me ha ayudado mucho. De vez en cuando la escritura de estos personajes tiene puntos luminosos que para mí nacen de estos autores, como para que no todo sea una pesadilla.

El padre siempre fue un personaje que me costó escribir, pero, para mí es un como un símbolo de una de una masculinidad y de una paternidad muy herida, que creo que todos hemos visto en padres o en tíos.

10. ¿Cómo es la relación de Lucas con sus padres?

Si es una distancia producto del Patriarcado, del no saber ser padre del no poder ni siquiera ejercer un vínculo con eso que nació de ti también, que es parte tuyo, no puedes ejercer un vínculo te distancias, lo detestas. Estás todo el tiempo culpándolo porque creo que no solo las mujeres sufrimos del Patriarcado, los hombres los sufren de otra manera, están heridos constantemente, entonces, para mí este padre era eso. La madre fue el personaje más difícil de construir, porque para mí, no siempre hay solo personajes principales o secundarios, planos o redondos, sino personajes animales y personajes vegetales.

Yo casi nunca escribo personajes vegetales, me parecen difíciles de escribir, pero la madre es como un personaje vegetal, es como una planta. A mí me ayudó pensar que era eso, que era una planta, que era un mundo inaccesible para Lucas siendo humano, siendo, como él dice, carne viva, acercarse a esa madre y que es una maternidad también, que no es. Yo no la pongo en cuestión, la maternidad de la madre de Lucas es una maternidad que preferiría otro mundo, que preferiría no ser madre de alguna forma o ser otro tipo de madre, pero tampoco tiene la oportunidad y ahí también para mí había una confrontación con mis propias ideas de maternidad o este miedo absurdo, que todas las mujeres tenemos de no ser madre o de ser mala madre, por eso creo que son como formas infantiles, formas de ir jugando con la escritura creo que es lo que a mí más me gusta de escribir.

11. ¿Cómo es la vida en el pueblo para los Torrente de Vals?

La familia de Lucas para mí era un poco esta familia de clase media alta muy aislada de toda la realidad de un pueblo. Como tú dices, tienen su hacienda, viven de eso y no hay una preocupación por ese otro que puede ser del pueblo. O incluso las mujeres que viven en la casa, y que está súper cerrada en sí misma por todas estas facilidades o comodidad que hay.

En la historia es una familia muy pegada a la religión, yo creo que la religión aquí está muy pegada a las clases económicas medias altas, o sea, es muy es muy fuerte. Por ejemplo, los colegios privados. Yo crecí en un colegio privado de monjas y siempre me asustó lo elitista, clasista que siempre fue, porque creo que nunca se ha separado en verdad, la religión también ejerce mucho poder en la Sierra al estar aliada con estas clases más dominantes y el padre de Lucas refleja mucho. Eso es un hombre que su poder, depende del pago o depende de hombres que dominen dentro de este poder que ejercen sobre los otros, creo que ese sería un poco su condición económica, social.