

Arrancando raíces: la destrucción de la genealogía familiar en *Historia de la leche* (2020) de Mónica Ojeda

SARA BOLOGNESI
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este artículo propone llevar a cabo un análisis de *Historia de la leche* (2020), novela poética publicada por la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), la cual será observada dentro del marco del cainismo y la tragedia clásica, es decir, de una violencia atávica que provoca una irremediable desestructuración familiar. Conforme avanza la lectura, esta destrucción no solo impregna el plano temático del texto, sino también el nivel expresivo, puesto que la fuerte intertextualidad que caracteriza la obra apunta a un diálogo con la tradición. Así pues, el trabajo hará hincapié en los vínculos familiares impregnados de violencia, venganza y celos, sin olvidar las resonancias literarias que constituyen el marco de la historia.

Palabras clave: Mónica Ojeda, *Historia de la leche*, Ecuador, violencia, fratricidio

Pulling up roots: the destruction of family genealogy in *Historia de la leche* (2020) by Mónica Ojeda

Abstract: This article proposes to carry out an analysis of *Historia de la leche* (2020), a poetic novel published by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), which will be observed within the framework of cainism and classical tragedy, of an atavistic violence that produces an irremediable family de-structuring. As the reading progresses, this destruction doesn't only permeate the thematic level of the text, but also the expressive level, because the strong intertextuality that characterises the book points to a dialogue with the tradition. Thus, the research will emphasise family ties impregnated with violence, revenge, and jealousy, without forgetting the literary resonances that constitute the history's framework.

Keywords: Mónica Ojeda, *Historia de la leche*, Ecuador, violence, fratricide

*Solo construimos nuestra sangre
cuando la limpiamos
de familia.*

Mónica Ojeda

1. Introducción

El presente artículo propone ahondar en la violencia atávica, los celos enfermizos y la sed de venganza que definen los lazos familiares y, por consiguiente, su trágica ruptura en *Historia de la leche*, obra publicada en 2020 por la escritora Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). En los últimos años, el nombre de la ecuatoriana ha quedado asociado especialmente a la narrativa, a consecuencia del éxito que recibieron las novelas *La desfiguración Silva* (2014), ganadora del premio ALBA, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), las cuales, por el atrevimiento temático y su estilo único, no solo despertaron un palpable interés en el público y la crítica, sino también dentro del mundo de los premios literarios.

Esto le confirió a la autora una mención en la lista de Bogotá 39-2017, entre los treinta y nueve autores hispanoamericanos menores de cuarenta años más talentosos de la década, el premio neerlandés Príncipe Claus de Cultura y Desarrollo, en 2019, y una selección en la lista de Granta, entre los veinticinco escritores menores de treinta y cinco años más prometedores en lengua española, en 2021. Asimismo, cabe destacar que la guayaquileña también trabaja tanto el género cuentístico, en *Las voladoras* (2020), como la poesía, en *El ciclo de las piedras* (2015), que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Desembarco, y la obra seleccionada para la presente investigación.

Por todo ello, la voz de Mónica Ojeda se considera una de las más poderosas de la última década, junto con otras como la de su compatriota María Fernanda Ampuero, la boliviana Liliana Colanzi, las mexicanas Fernanda Melchor, Verónica Gerber y Guadalupe Nettel, la uruguaya Fernanda Trías, la colombiana Margarita García Robayo y las argentinas Samanta Schweblin, Ariana Harwicz y Mariana Enríquez, por mencionar tan solo algunas de ellas.



2. Lazos familiares mortales: parricidio, infanticidio y fratricidio

Dentro de este panorama literario protagonizado por escritoras, se inserta la producción de Mónica Ojeda, cuyas historias investigan el dolor y la perversión que saturan las relaciones familiares, destapan las múltiples consecuencias de traumas vividos en edad infantil y convierten la literatura en una experiencia tanto horrorosa como poética, donde el lector debe empatizar con el sufrimiento de los personajes, pero, al mismo tiempo, disfrutar de las pulsiones oscuras que los caracterizan, teniendo siempre en cuenta que queda un margen de violencia que la palabra no alcanza y, por ende, desconoce. De esta manera, Ojeda analiza la institución familiar a partir de una doble relación biológica que une a los miembros de un mismo núcleo: la generación, que incorpora y ata a los componentes de un grupo familiar, y las condiciones de ambiente, las cuales son establecidas por los padres y, a su vez, determinan el desarrollo sano o insano de la prole (Lacan, 2003: 14). Sin embargo, lo que atrae a esta autora no son los afectos estables y confiables, y tampoco los idílicos recuerdos y ambientes infantiles remembrados con nostalgia, sino que su literatura gira en torno a la búsqueda del punto de distorsión de los vínculos familiares, a las razones por las que padres e hijos se convierten en parásitos los unos para los otros y a la consciencia de que quienes tienen la misma sangre pueden hacerse daño e incluso matarse.

Según la psicoanalista Anna Freud, dentro del ámbito familiar, los celos más desmesurados son volcados en el hermano menor por parte del mayor (1964: 38), debido a que, tras la llegada del nuevo infante, el primogénito no solo deja de ser el centro de atención, sino que también se ve obligado a compartir el amor de sus padres con el recién nacido, el cual, por esta razón, adquiere el nuevo estatus de usurpador, intruso y rival. Esta hostilidad toma el nombre de «Complejo de Caín» (Baudoin, 1964: 26), cuyo referente debe buscarse en el primer asesinato de la historia (Quincey, 1981: 17), el fratricidio de Abel por mano, precisamente, de Caín, quien, enloquecido de celos por no ser el favorito del Padre, termina asesinando a su hermano. En concreto, Caín, agricultor, decide llevar a Jehová los mejores frutos de su cosecha, esperando ganar así su complacencia, mientras que Abel, pastor, entrega una de las ovejas de su rebaño, sacrificio a raíz del cual Dios se inclina hacia este último (Alcívar Bellolio *apud* Ojeda, 2020: 9). En cierto sentido, este homicidio conlleva una desmitificación de la infancia, ya que el niño no se



muestra como un individuo pasivo e inocente, de acuerdo con el imaginario tradicional, sino como «un agente de su historia, un sujeto de violencia al punto de convertirse en verdugo» (Pérez, 2010: 123).

No obstante, la furia del hijo mayor no solo se desencadena hacia su hermano, sino también hacia sus progenitores, quienes encarnan la causa principal de toda la amargura que lo aflige. Siendo así, el nacimiento de un secundogénito incentiva solo las primeras ansias de destruir la estructura familiar y, más precisamente, derrotar a los padres. De acuerdo con Sigmund Freud, durante la etapa educativa, estos se esfuerzan por imponer numerosas prohibiciones y normas, de modo que se lleva a cabo «siempre una identificación con el padre en la temprana infancia» (1991: 121), pues la ideología bajo la cual se desarrolla el infante no es propia, sino heredada. En la adolescencia, en cambio, el hijo rechaza pertenecer a un mundo previamente pautado, por lo que expulsa a esos fantasmas generacionales con los cuales ha crecido, rebelándose a sus deberes y obligaciones a través del conflicto, más o menos violento, con sus progenitores, con el propósito de librarse de una autoridad sofocante y lograr independizarse mediante la creación de nuevos ideales, contrarios a los que desde siempre ha conocido. Si bien «el parricidio posee esta connotación de libertad, se adjudica una promesa engañosa» (Pérez, 2010: 124), ya que deja espacio únicamente al caos, la culpa y la inmadurez, debido a que los infantes no están en condiciones de instituir un nuevo orden. Por ello, a lo largo de la edad adulta, vuelven a abrirse paso las sombras paternas y maternas y la personalidad del hijo sufre un vuelco a consecuencia del cual se restablece de manera inequívoca la identificación con los progenitores (Freud S., 1991: 121).

Pese a que el impulso de matar a los padres resulte aterrador, en realidad, habita en el ser humano desde los orígenes. Esta perversión, ya patente dentro de las organizaciones sociales primitivas, una vez más, hunde sus raíces en una preferencia de los progenitores por el hermano menor: «Por razones naturales, los hijos menores tenían una posición excepcional: protegidos por el amor de la madre, sacaban ventaja de la avanzada edad del padre y podían sustituirlo tras su muerte» (Freud S., 1991: 78). Por el contrario, los hijos mayores sufrían un destino cruel, puesto que corrían el riesgo de ser expulsados o asesinados por su propio padre, en el intento de despojarlo de su ilimitado poder. Hambrientos de venganza y cegados por la ira, los hijos



desterrados empezaron a reunirse en comunidades, donde se promovía la tortura del progenitor traidor y se ejercía el canibalismo una vez llevado a cabo su homicidio. Sin embargo, este acto no solo coincide con una fantasía «de incorporar (devorar, absorber, etc.) objetos amados y odiados, personas o partes de personas dentro de nosotros mismos» (Isaacs, 1962: 94), sino que también se concibe precisamente como una reconciliación con la figura paterna, «un intento de asegurarse la identificación con él por incorporación de una parte suya» (Freud S., 1991: 79).

De acuerdo con Jean Bergeret, este proceso cíclico, cuyos puntos de partida y llegada coinciden con la identificación con los padres, vislumbra en su fase intermedia un momento de escisión con la familia, es decir, un regreso al instinto más violento del ser humano (1990: 63). A través del análisis de la tragedia sofocleana *Edipo rey*, el psicoanalista francés ofrece una visión innovadora respecto al parricidio, ya que sostiene que este acto no representa la verdadera fuente del drama familiar, sino que su realización es estimulada por un primer mensaje de violencia transmitido por los progenitores a su cría. De esta manera, aunque se suele tildar a Edipo de monstruo por matar a su padre y fecundar a su madre, la tradición ignora que el rey de Tebas desconoce su verdadera identidad y es un hijo que no tenía que haber nacido (Bergeret, 1990: 68). Así pues, los estudios de grandes psicoanalistas como Sigmund Freud pasarían por alto las alusiones, más o menos sutiles, al infanticidio, dirigiendo el foco de atención exclusivamente hacia los impulsos parricidas. Por ende, Bergeret concluye que el parricidio encarna la otra cara del infanticidio, esto es, representa una vía de salvación para la prole no querida, la cual, finalmente, logra escapar a la muerte a manos de sus criadores mediante el asesinato de estos últimos (1990: 143).

Si, por un lado, «el nacimiento de los hijos es la muerte de los padres» (Hegel *apud* Beauvoir, 1981: 483), por otro lado, a lo largo de los siglos, los progenitores se han asociado tanto a la creación como a la anulación de la identidad de sus sucesores. En lo que se denomina «un primer tiempo», Jacques Lacan expone que el papel principal de toda madre corresponde al cuidado ante las necesidades fisiológicas y las demandas emocionales de la cría, de manera que el recién nacido y la adulta se completan mutuamente, sin necesidad de recurrir a la figura paterna (1999: 198). En cambio, durante la fase edípica, cuando la madre deviene el objeto deseado por su infante, el padre irrumpe en la rela-



ción maternofilial para separar al niño de su criadora, imponiéndose como la mayor autoridad de su núcleo familiar. De esta manera, ambos progenitores llegan a simbolizar la prohibición del incesto, es decir, ontológicamente, encarnan una ley primordial, un tabú moral y social, una obligación inquebrantable (Lacan, 2003: 68) y, por consiguiente, se configuran como el medio que permite al niño aproximarse a las normas de una determinada cultura, donde no todas las relaciones ni las acciones son permitidas (Lacan, 1999: 198).

No obstante, el cuadro familiar se complica cuando la progenie muestra el mismo sexo biológico de su progenitora, porque «las madres tienen un carácter mortífero y muy especial en las relaciones madre-hija» (Lacan, 1985: 20). Jacques Lacan asocia el «deseo de la madre» —el que no solo experimenta el bebé hacia su progenitora, sino el que se produce recíprocamente— a las fauces abiertas de un cocodrilo, en cuyo hocico son transportadas sus crías. La boca del depredador, en cualquier momento, puede cerrarse, de no ser por la intervención paterna, personificada mediante un palo que, colocado entre los dientes del animal, impide la muerte de los recién nacidos. Aunque el padre aplaca la voracidad materna, sin embargo, «el deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferentes [a las crías]. Siempre produce estragos» (Lacan, 1992: 118), es decir, las niñas se ven dañadas inevitablemente por su madre, cuya violencia se presenta como natural, abrumadora e insaciable. Cabe especificar que el estrago materno se intensifica en la ligazón entre madre e hija por el carácter femenino de ambos sujetos, puesto que la prole busca —sin éxito— en la figura adulta las respuestas a su «ser mujer»: «Paradójicamente, en cuanto mujer, la madre fue estragada primero y, por ende, lejos se encuentra de proveer una respuesta satisfactoria. De este modo se produce un circuito sin salida, transmitido como un sino trágico de madre a hija, de generación en generación» (Zawady, 2021: 187). En suma, la madre se erige como un ser híbrido, en el cual confluyen tanto la vida como la muerte: ella protege a su bebé, pero también quiere devorarlo; se preocupa por transmitir la tradición, pero, de esta manera, aniquila la identidad de su infante; se define como el máximo ejemplo de mujer para su hija, pero no sabe explicarle la sustancia de lo femenino.

En la misma línea, se posiciona Simone de Beauvoir, cuyos estudios hacen hincapié esencialmente en el lazo madre-hija, donde la adulta se erige como la transmisora por antonomasia de una opresión sociocultural que adiestra



a la mujer para cumplir con unos determinados moldes «femeninos»; esto es, la prole es educada para convertirse en una madre, esposa y ama de casa ejemplar. Por consiguiente, desde el nacimiento de la bebé, la madre se configura como una jueza suprema que tiene la última palabra sobre la existencia de su cría, es la que decide, controla y regaña su manera de andar, vestir, hablar, comportarse e interactuar con el mundo (Beauvoir, 1981: 502). La explicación de esta represión, aparte de hallarse en el seno de una sociedad evidentemente patriarcal, coincide con que la maternidad confiere a numerosas mujeres «la oportunidad de ejercer actitudes “perversoras” hacia sus bebés, utilizándolos como extensiones de sus propios cuerpos» (Welldon, 1993: 20).

Pero, paradójicamente, la figura materna no acepta con entusiasmo que su criatura devenga su alter ego. En efecto, el vínculo maternofilial, sobre todo cuando la niña empieza a acercarse a la edad adulta, se ve caracterizado por unos celos y un odio enfermizos, porque «la madre quiere reinar sin rivales en su universo femenino» (Beauvoir, 1981: 502). No obstante, resulta más aborrecible el hecho de que la hija se convierta en el opuesto de su progenitora que en su doble (Beauvoir, 1981: 504), ya que esto comportaría un rechazo no solo de las enseñanzas maternas, sino también de todo el sistema heteropatriarcal bajo el cual su progenitora ha sido creada. En otras palabras, las madres heredan e integran esos modelos sociales, lingüísticos, económicos, etcétera, promulgados por los hombres, convirtiéndose, por lo tanto, en una parte de ese mismo sistema que las subyuga, así que, de manera consciente o inconsciente, a su vez, oprimen a sus crías. Sin embargo, estas últimas, al desear huir de la esclavitud de su criadora, no solo se erigen como seres por los cuales la identificación con la madre ha fallado (Kristeva, 2004: 75), sino que, además, experimentan hacia la misma un sentimiento de repulsión, denominado por Adrienne Rich «matrofobia»:

La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen marcharse y superponerse peligrosamente a la de nuestra madre (Rich, 1986: 340).

Aunque el origen de la madre como un individuo sin corazón debe hallarse más allá del fratricidio de Abel por mano de Caín, precisamente, en la



mitología grecolatina, es una vez más en el *Génesis* que empieza a irrumpir un modelo de progenitora en el que convergen la vida y la muerte, puesto que Eva representa tanto el bien como el mal, «es la creación divina, buena, perfecta, mitificada y virginal», pero, al mismo tiempo, «es la degeneración temporal, terrenal, maldita y lasciva por la seducción de la serpiente. [...] Ella engendra híbridamente el pecado, el dolor, la enfermedad y la muerte» (Nallim, 2020: 67). Por esta razón, su embarazo y sus descendientes se ven condenados a una vida atormentada y maldita, cargada de culpas por saldar para obtener el perdón del Padre (y del padre). El lado oscuro de la madre alcanza su cumbre en la tragedia griega, cuya progenitora asesina por antonomasia, Medea, abre paso a una larga descendencia de mujeres crueles y descontroladas. Entre ellas, se hallan madres que atentan contra su progenie por distintas razones —unas prefieren sacrificar a sus hijos en lugar de morir, como ocurre en *Alceste*, de Eurípides; otras los asesinan para no perder su poder, como en *Electra*, de Sófocles; otras aún, como la propia Medea euripi-dea, realizan el filicidio devoradas por la cólera y la venganza —; no obstante, todas se caracterizan por el egoísmo y la violencia, es decir, se evaden del patrón general de cariño y cuidado hacia sus crías (González Galván, 2007: 271-273).

El enfrentamiento entre progenitores e infantes, saturado de celos, rencor e ira, no debe pensarse como una temática propia de la literatura clásica, sino que, en el siglo XXI, ha sido retomado como el pilar de un gran número de obras hispanoamericanas¹, cuyo objetivo consiste en romper con la idea de que «infante» es sinónimo de «inocente», los padres son modelos a seguir y la familia un lugar donde jamás faltan amor, comprensión y protección. En particular, las propuestas literarias contemporáneas suelen exponer que las pulsiones parricidas y las infanticidas se alimentan las unas de las otras sobre la base del impulso egoísta, el cual impide la supervivencia para ambas generaciones, de acuerdo con los estudios freudianos. Esto demuestra que existe un binarismo catastrófico, que excede el odio y el amor, el mal y

¹ Entre numerosos ejemplos, destacan *Matate amor* (2012) de Ariana Harwicz, *Contra los hijos* (2014) de Lina Meruane y *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, obras que se fundamentan sobre una maternidad alternativa; *La ola* (2013) de Liliana Colanzi, *Umami* (2015) de Laia Jufresa y *Pelea de gallos* (2018) de María Fernanda Ampuero, cuyos argumentos ahondan en la familia como un espacio desestructurado y un detonante del sufrimiento y la violencia; *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez y *Paradise* (2021) de Fernanda Melchor, donde la infancia se muestra como una etapa cargada de perversión, misterio y excesos.



el bien, ya que simplemente se erige sobre una «dialéctica primaria “uno o nada”, “yo o él”, “yo o nada”, lo que implica tanto en el hijo un fantasma parenticida como en los padres un fantasma infanticida» (Bergeret, 1990: 109).

3. Hilvanando obras: un diálogo entre *Historia de la leche* y otros textos de mónica ojeda

Todos los temas abordados en la presente investigación permean *Historia de la leche* por medio de una reescritura, en clave femenina, del asesinato de Abel por mano de Caín. Al igual que en el célebre relato de origen judeocristiano, la voz poética creada por Mónica Ojeda está condenada a quedarse a la sombra de su hermana, la bondadosa y hermosa Mabel, así que llega a matarla y enterrar su cuerpo. Cuando se lleva a cabo el asesinato, uno de los aspectos que más llaman la atención del lector es la manera en la que Mabel fallece, puesto que presenta numerosos paralelismos con la muerte del hermano menor del *Génesis*, similitud también confirmada por la paronimia de sus nombres. La voz que relata *Historia de la leche*, en efecto, golpea a su enemiga en la cabeza con alguna herramienta, pero el texto en ningún momento explica cuál es o se detiene a aclarar sus características; de igual modo, en el texto bíblico, el primogénito de Adán y Eva percute a Abel con un arma cuya naturaleza no queda especificada (Canillas del Rey, 2019: 132). Además, no puede pasar por alto el principio de los sentimientos de envidia y rabia que experimenta la protagonista hacia su hermana, análogos a los que nutre Caín hacia Abel.

El motivo de las complejas relaciones entre víctima y victimario, así como las altas posibilidades de convertirse en este último si se reciben injurias físicas y/o psicológicas en tierna edad, es uno de los temas que más fascinan a Mónica Ojeda y que mayormente destacan dentro de su obra literaria. En este sentido, *Historia de la leche* retoma dos temáticas fundamentales de su última novela, *Mandíbula*: la figura de la madre como creadora y destructora de su propia cría y el vínculo entre hermanos, caracterizado por sentimientos ambiguos, que oscilan entre el cariño y el desprecio. Además, de igual manera que en *Mandíbula*, la violencia propuesta en *Historia de la leche* se desencadena bajo dos condiciones, es decir, sus protagonistas deben pertenecer al universo femenino y tener la misma sangre. Los personajes principales del

poemario son, en efecto, una madre y sus dos hijas, cuyos sueños, deseos y personalidades contrastantes provocan el alejamiento de unas y otras, distancia que quedará marcada irremediablemente por la muerte de Mabel. De esta forma, el hecho de pertenecer a un mismo núcleo familiar acentúa las discordias entre sus miembros, motivo por el cual la anónima voz poética no solo conversa consigo misma para buscar una explicación al asesinato de su hermana, sino que también establece un diálogo íntimo con la propia víctima y su madre, esto es, con su genealogía familiar.

Sin embargo, *Historia de la leche* no solo bebe de los argumentos principales en torno a los cuales se fundamenta *Mandíbula*, sino, en general, de los temas que permean la entera producción literaria de Ojeda. Cabe mencionar, pues, que también *Nefando* ahonda en los vínculos familiares abyectos y enfermizos, entre los cuales destaca la incestuosa y extraña relación que entablan los tres hermanos protagonistas, quienes, desde su niñez, fueron violados por el padre. Si bien los personajes de *Nefando* no pretenden voluntariamente infligirse daño como, en cambio, acontece dentro de los lazos fraternales de *Mandíbula*, es evidente el interés de la autora por investigar las dinámicas familiares contrahegemónicas. Asimismo, el horror familiar se convierte en el leitmotiv de *Las voladoras*, entre cuyos relatos se distinguen «*Slasher*» y «*Terror*» por penetrar en el vínculo entre hermanas: tanto la violenta relación entre Bárbara y Paula como el íntimo diálogo entre Luciana y Lucrecia le tienden la mano a la hermana mayor de *Historia de la leche* y su ligamen a Mabel.

Además, de acuerdo con Débora Laura Nivelá Guaranda, *Historia de la leche* dialoga con las demás publicaciones de Ojeda por erigirse como un ejercicio de reescritura de los acontecimientos históricos (2021: 11). En *La desfiguración Silva*, tres jóvenes deciden reescribir la historia tzántzica a través de la invención de un personaje ficticio: aunque el episodio mencionado se presenta como tangencial dentro de la trama principal, consigue mostrar que la historia puede ser entendida como un espacio moldeable, que goza la destrucción y la reconstrucción a través del arte. De la misma forma, *Las voladoras* propone una reescritura de los mitos andinos orales, los cuales son manejados como punto de partida para profundizar en temas como el aborto, el abuso, la sexualidad, el trauma y el duelo, por mencionar tan solo algunos. Aparte de estos claros ejemplos, también *Mandíbula* puede leerse como una reescri-



tura del cuerpo de unas adolescentes que buscan superar sus propios límites mentales, pero sobre todo físicos, a través de golpes y humillaciones que se proporcionan las unas a las otras; asimismo, *Nefando* aborda una reformulación del dolor y el trauma a través de la producción de un sádico videojuego online y *El ciclo de las piedras* se presenta como una reflexión en torno al origen de la humanidad y la infancia como un lugar expuesto a la violencia, temáticas que se materializan a través del mundo animal y vegetal (2021: 12).

4. *Historia de la leche*: análisis de una familia desestructurada

El propio título de la obra ya le ofrece una pista al lector en torno a los temas que se abarcarán a lo largo de ella. En palabras de la propia autora, la leche se relaciona directamente con la figura materna y la etapa de la maternidad, es un fluido bendito que tiene la capacidad de nutrir a los infantes recién nacidos. Sin embargo, no siempre se encuentra en buenas condiciones, ya que cabe la posibilidad de que se corte, se pudra y, por consiguiente, le impida al hijo nutrirse correctamente, así que ese mismo líquido que da la vida puede convertirse en un veneno letal (Ojeda *apud* Varas, 2020: s.p.). Por un lado, la leche materna representa aquel elemento que, por primera vez tras el parto, vuelve a unir a la madre y su cría, en una relación donde la primera se configura como la fuente proveedora de alimentación y satisfacción de la segunda, de modo que, durante la lactancia, el lazo materno-filial se estrecha hasta alcanzar su cumbre (Welldon, 1993: 15, 140). Por otro lado, no todas las madres se enfrentan con alegría y serenidad a este momento: muchas no pueden amamantar, otras viven la lactancia como una dura servidumbre, «temen estropearse el pecho; viven con rencor sus senos agrietados, sus glándulas doloridas; la boca del niño las hiere: les parece que aspira sus fuerzas, su vida, su felicidad» (Beauvoir, 1981: 492).

Estas dos facetas de la leche materna, en la cual convergen la vida y la muerte sin que una excluya la otra, tensan los sucesos de *Historia de la leche*, creando un juego de blancos y negros, tira y afloja, tal que el lector no consigue posicionarse del lado de ningún personaje, aunque se siente constantemente interpelado para que reflexione en torno a sus acciones, emociones y pensamientos. En concreto, el lector empatiza con la desesperación que devora tanto a la hija asesina como a su progenitora, pero tiene la impresión de que

no puede llegar a entender plenamente a ninguna de las dos mujeres. Tampoco logra comprender a Mabel en su totalidad, y menos su dolor, por más paradójico que parezca, puesto que es la víctima más tangible del poemario. Esta escasa empatía hacia la asesinada se debe a que no tiene voz: jamás se expresa, ni directa ni indirectamente, sino que queda presentada a través de las descripciones de la narradora, cuya atención se dirige a menudo hacia la mirada de los padres de Mabel. En otros términos, en numerosas ocasiones, la voz poética introduce a Mabel de acuerdo con lo que ella considera que sus padres piensan de su hermana, de forma que el lector obtiene una visión general de los lazos familiares bastante borrosa. Por ello, leer *Historia de la leche* es presenciar una anagnórisis de la cual el lector (o, mejor, el espectador) no forma parte, como si el trinomio madre-hija-hermana estuviera ocultando una verdad —quizás un oscuro secreto intrínseco de la familia— que resultaría fundamental para alcanzar el conocimiento completo de los sucesos.

A raíz de este sentimiento, Tes Nehuen sugiere que la obra poética de Mónica Ojeda destapa un deseo sádico innato, condenado por la sociedad y enraizado en los rincones más oscuros del ser humano, aquel que no tiene una finalidad específica, sino que solamente busca cumplirse por puro placer. Así pues, cuanto más se adentra el lector en la narración, las razones que empujan a la voz poética a matar a su hermana se esfuman, de modo que «el tema principal del libro [queda] enterrado» (Nehuen, 2020: s.p.). No subsisten ni víctimas ni victimarios, sino solo los restos de un impulso involuntario que anhela derramar sangre de amor; padres e hijos se convierten en personajes incatalogables e inatrapables, carentes tanto de virtudes como de defectos, ni buenos ni malos, sino humanos, rotos y sumisos a sus pulsiones más macabras. Y, finalmente, detrás del deseo solamente permanece el silencio de una madre que ha perdido a su hija favorita, arrancada del mundo por mano de su otra cría, «queda la culpa y el espacio espantosamente abierto, limpio, sin obstáculos entre la madre y la hija sobreviviente» (Alcívar Bellolio *apud* Ojeda, 2020: 11).

La única respuesta al homicidio familiar que se lleva a cabo en el poemario de Ojeda se halla en los estudios de Hélène Cixous, quien sostiene que la leche materna guarda un significado más profundo y oculto dentro de la literatura redactada por plumas femeninas. Según la feminista francesa, a diferencia de lo que acontece en la obra de un escritor varón, en las produc-



ciones de autoría femenina, el cuerpo de la mujer penetra el texto, es decir, sus huesos, su piel y percepción corporal no solo se emplean como objetos, sino, sobre todo, como sujetos literarios. Por ello, sus partes más significativas se convierten en elementos poéticos y, en concreto, la leche encarna la voz materna: «Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche» (Cixous, 2001: 56). Por consiguiente, la escritura de las mujeres recupera la palabra de la progenitora, de lo ancestral, deviniendo un vehículo de transmisión de aquellos hábitos, tradiciones y enseñanzas que las niñas reciben desde tierna edad de sus madres y las marcan a fuego por el resto de su vida.

De acuerdo con esta interpretación, *Historia de la leche* es la narración del origen y el fin, de un nacimiento no deseado y una muerte prematura, de las controvertidas relaciones entre mujeres, de lazos familiares enfermos e impregnados de celos y venganza, de la sutil línea que separa el amor y el odio, de la desesperación, el sacrificio y el sentido de culpa que acompaña hasta la tumba, pero también cuenta la historia de una lucha atávica, que caracteriza a múltiples generaciones de mujeres que cargan latentemente con el peso de sus antepasados remotos, sus normas y restricciones. En este sentido, cabe mencionar que, en la telaraña de personajes femeninos que protagonizan *Historia de la leche*, es significativo que aparezca una única presencia masculina, el padre de la homicida, cuyas intervenciones cargadas de odio, violencia y represión, aunque vertebran exclusivamente el primer capítulo de la obra, se expanden como un eco a lo largo de toda ella; «como el patriarcado, ese gigante invisible que nos señala con el dedo índice, el padre espera en la sombra del poema» (Nehuen, 2020).

En suma, la infancia se configura como un lugar simbólico de destrucción y reconstrucción, en el cual se vislumbran las tensiones tanto entre padres e hijos como entre un pasado obsoleto y fuertemente patriarcal y un presente que pide a toda voz una ruptura y un cambio urgente. Según Ariana Harwicz, cuya cita se encuentra incluida en la contraportada del texto analizado, la obra de Ojeda «revienta la vida tal como la conocemos o creemos vivir» (*apud* Ojeda, 2020: s.p.), pero también derrumba los géneros literarios canónicos, puesto que puede concebirse tanto como un poema largo dividido en seis secciones como una novela poética, cuyo argumento se desarrolla a través de seis capítulos. Así pues, pese a que las editoriales clasifiquen

Historia de la leche bajo el género poético, en realidad, es el fruto de una contaminación literaria, que abraza tanto la narrativa como la poesía. De hecho, el argumento que se desarrolla a lo largo de la obra destapa una experiencia muy íntima y terrenal, típica de los textos en prosa, pues explora los profundos abismos humanos y las relaciones conflictivas dentro del seno familiar, pero, al mismo tiempo, goza de un lenguaje que trasciende, propio de las producciones poéticas. Esta contaminación se refleja también en los distintos recursos estilísticos empleados, los cuales se amoldan, en líneas generales, a las necesidades de la narración: la letra cursiva es utilizada sobre todo para relatar las acciones de la voz poética y Mabel, aunque, en ocasiones, funciona para establecer un diálogo entre la asesina y su madre. En cambio, los textos entre corchetes engloban los diálogos que la voz poética lleva a cabo consigo misma y la negrita remarca los conceptos primordiales de la obra.

Historia de la leche se abre con unos versos aterradores, marcados por un deseo incumplido, esto es, el nacimiento de un niño varón: «Papá, tú querías un hijo y / en cambio / te nació esta cabeza» (Ojeda, 2020: 21). El rechazo paterno ante el sexo biológico de su hija queda acentuado, por un lado, por la imposición de actividades como la pesca y la caza, tradicionalmente consideradas «masculinas», las cuales deben ser llevadas a cabo por la voz poética «para que aprenda a ser hombre / para que saque de la vida algo tibio que matar» (Ojeda, 2020: 21). Por otro lado, las consideraciones paternas en torno a situaciones que forman parte de la cotidianidad de cualquier mujer —la menstruación, la leche materna y el autoerotismo— vislumbran una imagen abyecta, sucia y distorsionada del mundo femenino: «Y en cambio un hombre no arde de útero / [...] ni sangra en los pasillos / ni riega su leche sobre las ecografías / ni se mete el dedo índice / para tocar a Dios / en un volcán de pelvis» (Ojeda, 2020: 22). Esta preferencia por la descendencia masculina no debe investigarse solamente como un argumento literario, ya que, en numerosos países, entre ellos, Hispanoamérica, las mujeres se encuentran presionadas por la sociedad para dar a luz a hijos varones, generando así una discriminación hacia la prole femenina, la cual no garantiza la misma seguridad económica que un heredero hombre. Entre las múltiples consecuencias de engendrar una hija, destaca la violencia ejercida por el mundo masculino, tanto hacia la madre, quien no ha sido capaz de cumplir con su deber de «buena mujer», como hacia la cría no deseada (World Health Organization, 2011: V).



Así pues, como el pecado de Caín era el de no ser Abel (Alcívar Bellolio *apud* Ojeda, 2020: 10), la voz poética se ve obligada a pagar una deuda de la cual no es culpable: no haber nacido varón. Su propia madre la describe como una «hija rota / [...] rota de nacimiento» (Ojeda, 2020: 27) y plantea que, algún día, deseará reencarnarse en otro ser, debido a que cumplir con los deberes de una mujer es una tarea horrorosamente difícil. De acuerdo con Simone de Beauvoir, a menudo las mujeres viven con resentimiento su condición femenina, por lo que suelen transmitir a sus hijas la tara que ellas mismas sufren, imponiéndole su idéntico, trágico, destino: «Irritada por haber engendrado a una mujer, la madre la acoge con esta maldición equívoca: “Serás mujer”» (1981: 501). Al contrario que el hombre, durante su vida entera la mujer lidia con innumerables «maldiciones» —la menstruación, el embarazo, el parto y la menopausia, entre otras— y se enfrenta a numerosos «obstáculos que muchas veces será incapaz de superar» (Beauvoir, 1981: 651), como la falta de una educación sólida y un esfuerzo constante, la desesperación por entregarse a otro individuo para encontrar su razón de ser, por conseguir marido y fecundar a un hijo.

Por ende, las figuras del padre y la madre, las cuales desempeñan un papel fundamental en la trasmisión de la cultura, la educación inicial y la represión de los instintos y, por consiguiente, definen los procesos del desarrollo psíquico de su progenie (Lacan, 2003: 16), quedan dibujadas como sujetos capaces de infligir daño emocional a sus crías desde la niñez, condición que se refleja en las imágenes empleadas por la voz poética en lo referente a sus progenitores. De este modo, la madre se asocia a objetos puntiagudos, como los dientes, las agujas y los bisturíes, mientras que el padre se relaciona con actividades que implican el asesinato de otro ser, como la caza y la pesca, y los cañones, cuyos disparos no dejan descansar a la voz poética. Además, ambos aparecen con frecuencia al lado de verbos como «morder» o «comer», los cuales reflejan el tremendo afán de destrucción que caracteriza a los padres de la anónima voz narradora y, en particular, remiten a la figura de la madre-cocodrilo lacaniana.

Al contrario, en su primera aparición, Mabel queda representada como la salvación de su núcleo familiar, como «principio / luz / agua en la arena» (Ojeda, 2020: 31), como el oasis de paz y belleza en el cual se hundan los pasos de la voz poética. No obstante, el título del segundo capítulo de la obra derrumba

el horizonte de expectativas del lector y anticipa un trágico evento: «Maté a mi hermana Mabel». Las páginas que componen esta sesión quizás sean las más significativas de todo el poemario, pues sacan a la luz la entramada y compleja red de sentimientos que une a las hermanas: los golpes y las caricias se funden y confunden, la mano que levanta tras la caída es la misma que traiciona empujando al barranco, la culpa que pesa cotidianamente se expía mediante una minuciosa búsqueda del sentido de la justicia. La propia escritora especifica que no concibe toda hermandad en torno a la leyenda de Caín y Abel, sino que, desde el universo narrativo, considera interesante explorar este vínculo familiar a través de los celos y la envidia: «La idea de querer destruir a quien amas es fundacional también, la expulsión, el exilio, convertirte en un animal para la caza» (Ojeda *apud* Zambrano, 2020).

De este modo, el asesinato de Mabel evidencia los sentimientos más primitivos y egoístas que habitan en el ser humano, en suma, procede de una experiencia traumática denominada por el psicoanálisis «complejo de la intrusión» (Lacan, 2003: 44). Tras el nacimiento de Mabel, la voz poética se siente identificada por primera vez como «hermana», sufriendo una suerte de «destierro emotivo» por el cual la nueva criatura pasa a ocupar su lugar y se convierte en la favorita de sus padres. En la etapa infantil, estos celos generan el deseo de un fratricidio imaginario y, en consecuencia, dan lugar a extraños juegos en los que el hermano mayor asesina al menor, «el sujeto lo elimina gratuitamente, en cierto modo por placer; se limita a consumir así la pérdida del objeto materno» (Lacan, 2003: 51). Estos comportamientos se presentan también durante la infancia de las hermanas de *Historia de la leche*, ya que la voz poética juega a reproducir los ritos funerarios romanos, colocando —en lugar de monedas— botones redondos y fríos sobre los párpados de Mabel. Además, la hermana mayor cuenta lo siguiente: «Me caminabas por encima como un muerto sin sexo y desde esa aparente neutralidad te alejabas y anunciabas que te mataría» (Ojeda, 2020: 56), como si, desde pequeña, Mabel hubiera predicho que su trágico destino se asemejaría al del Abel bíblico.

Así pues, la voz poética creada por la autora ecuatoriana pasa de la imaginación al acto, esto es, vuelca sus deseos prohibidos y su satisfacción personal en la violencia que ejerce sobre su hermana: «El dolor es oloroso como la sangre. Por eso tengo que ser yo quien te camine por encima igual que



un muerto sin sexo» (Ojeda, 2020: 57), «Hago el amor con tu muerte» (2020: 109), «Te hice tanto daño como pude, / y sentí placer» (2020: 112), le confiesa la voz poética a Mabel. Imágenes delirantes y oníricas como la carne de la víctima rozando el espíritu renacido de su asesina, la contemplación y exploración del cadáver de Mabel, de las partes de su cráneo fracturado y sus brazos torcidos como una muñeca, así como el deseo por saborear su sangre, destapan el binomio *eros-thanatos*, es decir, las pulsiones básicas del ser humano que dominan la violencia más transgresora (Bataille, 1985: 95). Al igual que un vampiro rechaza las normas éticas y morales impuestas por la sociedad y mezcla el instinto de muerte con el hambre erótico, la voz poética «sería una suerte de representación simbólica del instinto sexual en su estado más puro, más animal» (Sánchez-Verdejo Pérez, 2004: 204), una especie de personaje romántico que concibe el amor como una pasión morbosa y mortal, una heroína que crea una dicotomía entre su sangre y la de sus padres mediante la masacre de su hermana menor. Por consiguiente, la sangre determina los límites entre el sujeto y el exterior, entre el «yo» y el «otro», es aquel elemento sucio, repugnante y abyecto que perturba al ser humano hasta volverse un tabú (Kristeva, 2004: 7-10). Asimismo, de acuerdo con Julia Kristeva, la sangre consigue cuestionar la jerarquía familiar, dentro de la cual la prole o, más precisamente, la hija, a menudo, no tiene otra opción sino «incorporar una madre devoradora, a falta de haber podido introyectarla» (2004: 75), por lo que su condición de mujer y lo femenino que la caracteriza se convierten en posibles rehenes de su progenitora. Por ello, la pérdida de Mabel es necesaria para salvar su identidad y, por extensión, la de su asesina (López Arciga, 2020: s.p.), puesto que la muerte se muestra como la otra cara de la vida y se justifica bajo el *leitmotiv* «La destrucción es creación» (Ojeda, 2020: 49, 50, cursiva en el original). El silencio que rodea el cadáver colma así de voz a su hermana y engendra las páginas de *Historia de la leche*, por lo que el cuerpo quebrado de la joven personifica una génesis de identidad personal y familiar, deviene el origen de la palabra y, en última instancia, del arte: «Cuerpo, muerte, sexualidad y lenguaje nos impresionan en su aproximación al concepto de la víctima femenina como obra de arte» (Sanz, 2020: s.p.). En este sentido, Ojeda consigue que la belleza y el horror bailen el mismo vals sin resultar contradictorios, sino complementarios y, además, necesarios para comprender que la identidad de todo ser humano se funda en la familia, pero no tiene obligatoriamente que desarrollarse dentro de sus fronteras.

Por tanto, la muerte de Mabel simboliza una limpieza de todos los juicios y prejuicios morales y de la familia como «hecho biológico o [...] elemento teórico de la sociedad» (Lacan, 2003: 15); asimismo, encarna una resurrección personal, una reconstrucción de la identidad que aspira a hacer tabula rasa del pasado, especialmente de las leyes patriarcales que impregnan el primer capítulo de la obra.

Frente a afirmaciones paternas como «UN HIJO ES UN HOMBRE» (Ojeda, 2020: 21) o «Matar te hace hombre» (2020: 22), las cuales protagonizan la sección «Estudio inicial de la sangre», la voz poética grita a todo pulmón «*Unsexmehere*» (2020: 48-49, cursiva en el original), al igual que Lady Macbeth. De difícil traducción en español, la «desexualización» propuesta originariamente por la reina shakespeariana busca una renuncia al propio sexo, pero no con el fin de adquirir el opuesto, sino para convertirse en un ser neutro, carente de toda sexualidad, tanto masculina como femenina. De la misma forma, la voz poética creada por Ojeda pide que sea privada de su sexo para empezar a construir de cero una nueva herencia, sin fronteras carnales, paternas y de género, sino marcada por la restitución del derecho a narrar y crear sin pautas. Como señala Tes Nehuen, uno de los propósitos del fallecimiento de Mabel y, en general, de *Historia de la leche*, es la reivindicación de un pasado a lo largo del cual las voces de numerosas mujeres se han visto silenciadas por el sistema patriarcal, cuyo objetivo es la marginalización y la invisibilización de la mujer, en particular, como escritora:

Es éste un asesinato cultural que nos ha conducido a una especie de orfandad, cuyo origen ni siquiera hemos sabido explicar. Nos aferramos a un discurso que nos obliga a toparnos muchas veces con la idea de que no pertenecemos a ningún sitio, porque no se habla de nosotras ni de nuestras abuelas en la historia de la literatura. Y aquí está lo más fascinante de este libro. Y también una de las cosas que más amo de la obra de Ojeda. Su interés por restituir el poder del discurso femenino latinoamericano a su corteza, ya no desde la genealogía europea, sino desde la búsqueda de un material de ficción representativo de nuestra cámara magmática (2020).

Pero, en *Historia de la leche*, el enemigo no solo se encuentra personificado por esa tradición que le otorga el poder y la supremacía al sexo masculino, sino que la primera figura opresiva que debe abatirse es precisamente la que, en el imaginario colectivo, coincide con la mujer más importante de



la existencia del infante: la madre. En efecto, la progenitora de *Historia de la leche* pretende atar a sus crías a las verdades promulgadas por «El libro de los abismos», oscuro texto de tono solemne, casi religioso, que se manifiesta como una especie de Biblia incontestable de la Palabra y cuyo título encabeza la tercera sección del poemario. Mediante su lectura obsesiva, la madre busca imponer las normas que sustentan la tradición y la violencia heredada a lo largo de los siglos, por lo que se configura como una presencia fantasmal que ni crea ni destruye a sus hijas, sino que las atraviesa, dejando una huella permanente en su conducta, con el fin de que devengan una extensión de su carne y mente.

Sin embargo, el propósito insano de la adulta es rechazado por sus hijas, quienes, para autoafirmarse como individualidades personales, tienen que cumplir con el tópico literario de «matar al padre», el cual, en la obra de Ojeda, es sustituido por su contrapartida femenina. Por lo tanto, si «el advenimiento de una identidad propia demanda una ley que mutile» (Kristeva, 2004: 75), las hermanas deben matar a la madre, cortar el cordón umbilical, anular ese útero que les dio la vida. Ahora bien, cabe especificar que la muerte del padre —o, en este caso, la madre— también es la muerte de Dios, el peso de la tradición, los estatutos normativos transmitidos desde el nacimiento, de manera que, a través de este parricidio, el sujeto vive una orfandad gracias a la cual puede construir su propia identidad y decidir qué tipo de persona quiere ser (Galindo Hervás, 1996: 137). No obstante, para desprenderse totalmente de una genealogía que no les pertenece y desintegrar las expectativas familiares, sobre todo, maternas, las hermanas deben encontrar un medio emancipatorio, el cual, finalmente, se materializa en el asesinato de la hija predilecta, es decir, un infanticidio perpetrado por su propia hermana mayor.

Así pues, la sangre de la hermana sacrificada deviene pintura entre las manos de la que sobrevive, quien puede dibujar nuevos horizontes sobre lienzos blancos no pautados, y el cadáver de Mabel se convierte en una herramienta que conecta íntimamente a la voz poética y el arte de la palabra, de manera que la muerte se configura como la única posibilidad para romper con esas promesas generacionales: «Con el asesinato, la hija víctima encuentra una mayor agencia tanto como fuerza creadora como en el disfrute de su cuerpo, mientras que la hija asesina reivindica su capacidad artística y



narrativa» (López Arciga, 2020). Cuerpo y palabra, pulsiones físicas y ejercicios intelectuales, por ende, se cogen de la mano y abrazan la muerte o, más precisamente, el asesinato, con el propósito último de llevar a cabo un espectáculo en el que convergen ética y estética, a través del cual el victimario, agente y espectador, disfruta con la destrucción de su víctima.

Esta idea se inspira en el ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey, en el que, «no con objeto de reglamentar la práctica sino de esclarecer el juicio» (1981: 48), el escritor inglés defiende el homicidio como obra de arte, cuya calidad aumenta según el sujeto asesinado, las modalidades con las que se ha realizado el acto, el tiempo y el lugar del crimen.

La cuarta sección de *Historia de la leche*, «Mamá cólera», está protagonizada por los sentimientos de desesperación y furia de la madre a consecuencia de la muerte de Mabel, los cuales generan el exilio forzado de la hija superviviente. «Golpeaste tres veces interrumpiendo el momento / en que barría a tu niña bajo la alfombra de los leones [...] No querías que te abriera la puerta, Mamá, pero aún no lo sabías» (Ojeda, 2020: 89): a través de estas palabras comienza un íntimo diálogo entre la joven asesina y su progenitora, de modo que el foco de atención deja de iluminar a la hija difunta, con el fin de ponerse sobre la nueva interlocutora de la voz poética. Al igual que las Erinias, quienes vengan la primera gran injusticia desde la creación, esto es, la castración de Urano a mano de su hijo Crono (Sánchez, 2002: 3), en este capítulo la figura materna lo invade todo, tomando la forma de una diosa castigadora que persigue a la culpable de la atrocidad que se comete dentro del seno de su propia familia.

En ese vientre donde fueron engendradas las dos hermanas, lugar seguro, alejado de todas las maldades que saturan cotidianamente el mundo, tras la muerte de Mabel y, por ende, la ruptura del viejo orden, solo cabe espacio para la cólera y el odio, causados por la imposibilidad de restaurar el previo cuadro familiar. «La casa de tu vientre – nunca más mi casa –» (Ojeda, 2020: 90), «Madre e hija es una antinomia» (Ojeda, 2020: 98), afirma la voz poética, pero es a partir de este duro destierro familiar, de esta despedida de la leche materna caníbal, que esta consigue borrar su historia y la de su familia, legado de lo prehistórico, lo rural y lo indigenista, llegando a un nuevo Big Bang, a la primera palabra por elegir, al llamado «poema cero» (Ojeda, 2020: 97).



Sin embargo, para destruir un lenguaje milenario no solo debe asesinarse la tradición, sino que también es necesario buscar un diálogo con ella o, mejor, con su muerte, con el fin de crear un nuevo código lingüístico y renombrar lo ya que fue definido por otros. Por lo tanto, el cuerpo difunto de Mabel, símbolo del pasado por verse manchado de las normas y los moldes impuestos por la familia desde el nacimiento, seguirá pesando para siempre sobre los hombros de la voz poética: «Después de limpiar a tu niña con mi lengua / tomé su cuerpo ahogado de galaxias y lo desmembré / para regar su gloria cósmica sobre mi sombra» (Ojeda, 2020: 91), «*Haré con tu muerte una obra incorruptible / a dos metros de altitud bajo mi sombra*» (Ojeda, 2020: 110, cursiva en el original). De acuerdo con el chileno Raúl Zurita, autor de referencia para Ojeda, cuando el ser humano comunica y nombra un objeto o una idea, toma prestada la palabra de sus padres, abuelos, bisabuelos y así siguiendo, a través de generaciones y generaciones, hasta alcanzar el lenguaje de hace millones de años. De esta manera, la lengua que empleamos hoy día es tanto una herencia del pasado, «el lugar donde reaparecen los muertos» (Zurita *apud* Seoane, 2020: s.p.), como un punto de partida para los lenguajes futuros.

Asimismo, explica Zurita, el poeta tiene que ser capaz de matar a un hombre, esto es, dialogar con sus deseos más perversos y oscuros y sentirse libre de tratar cualquier temática considerada tabú por la sociedad (*apud* Seoane, 2020: s.p.). Esta metáfora no solo es retomada por la escritora por los polémicos argumentos abordados en sus obras poéticas y narrativas —y por seguir al pie de la letra, en su literatura, las palabras del autor chileno, pues la voz poética creada por Ojeda asesina a otro personaje—, sino que también se matiza, para «hablar de cómo es necesario desprenderse de determinados tutelajes, asesinar a la tradición, pero a la vez dialogar con ese asesinato de la tradición. [...] Destruir también es una forma de crear; cuando hay un asesinato lo que creas es muerte» (Ojeda *apud* Zambrano, 2020: s.p.). En este sentido, se muestra significativo el quinto capítulo del poemario, «Botánica de Quincey», donde, hasta a partir de su título, se hace patente la influencia del británico anteriormente mencionado con respecto al par homicidio-arte.

En esta penúltima sesión, Ojeda aplica el *leitmotiv* «*La destrucción es creación*» al plano poético, moviendo el foco de atención del nivel temático al nivel expresivo, de la escritura. Con el propósito de establecer un diálogo con la tradición literaria, la autora lleva a cabo un recorrido entre varios perso-

najes, operas, épocas y corrientes, comenzando por la mitología griega hasta llegar a una novela contemporánea de Roberto Bolaño, rozando el Romanticismo inglés con la obra cumbre de Mary Shelley y el Realismo ruso con uno de los textos más conocidos de Fiódor Dostoievski. En específico, se mencionan aquí figuras célebres como Ifigenia, víctima de sacrificio a favor de su padre; Medea, la madre homicida de sus hijos por excelencia; Elizabeth Lavenza, la niña huérfana de *Frankenstein*, quien muere a mano del monstruo; Alena Ivanovna, asesinada poco antes que su hermana menor; y, finalmente, las hermanas gemelas Garmendia, cuyos cadáveres desmembrados quedan fotografiados y expuestos públicamente por un artista que, en la novela del autor chileno, tomará más bien las semblanzas de un torturador. Por tanto, valiéndose tanto de mitos antiguos como de novelas más actuales, esta quinta sesión quiere mostrar que la violencia, el abandono, la envidia y la muerte forman parte de la condición humana, se infiltran en el ámbito familiar y se moldean como objetos literarios desde tiempos muy remotos.

No obstante, el título del subapartado bajo el cual se recopila esta variopinta intertextualidad, «Epitafios alucinados», al reproducir una atmósfera fúnebre, sugiere un propósito más profundo. De la misma forma que la voz poética mata a su hermana y se margina del resto de su familia, la poética de la escritora ecuatoriana propone el entierro de los grandes antecedentes literarios que, a lo largo de la historia, marcaron los moldes, rasgos y perfiles del personaje femenino, bien como asesina o bien como víctima. Siendo así, el reto de «matar al padre» se configura como un acto necesario para construir libremente no solo una identidad propia dentro del núcleo familiar, como procura la voz narradora de *Historia de la leche*, sino también como una necesidad del hijo-escritor por desprenderse de las cadenas escriturales impuestas por sus padres-autores, ante los cuales se hace valer con una expresión única, novedosa y personal.

Historia de la leche cierra con un «Epílogo» breve, pero esclarecedor, encabezado por el título «Teoría de la leche» y constituido por una suerte de nueve epígrafes, donde se recopilan las ideas principales del poemario: la poesía como herramienta capaz de engendrar vida a partir del lenguaje — «Un cráneo tiene el poder de la encarnación” (Ojeda, 2020: 119) — y la leche como símbolo de los asfixiantes moldes familiares y las pulsiones salvajes paternas, de la cual, por más que se intente, es imposible escapar definitivamente.



Y tampoco mediante la muerte, por lo que «mirar hacia el símbolo con los ojos cerrados / es la única forma de llevar su peso» (Ojeda, 2020: 121). De esta forma, el apartado final del poemario vuelve a confirmar el irrealizable quebrantamiento de las estructuras genealógicas y promueve una desarticulación del lenguaje establecido a favor de la creación de una identidad original y auténtica, una palabra «cero», sin fronteras, la cual, sin embargo, no puede desprenderse de sus antepasados, por lo que se ve obligada a cargar con la tradición, inculcada por generaciones y generaciones.

5. Conclusiones

A modo de conclusión, *Historia de la leche* se muestra como una propuesta literaria atrevida, compleja y original, que pretende cuestionar las pulsiones macabras que se alojan en el rincón más oscuro del ser humano y su hambre de destrucción a costa de otro individuo. Por ello, su argumento se distancia de la idealización del hogar y la maternidad tradicional a favor del cuestionamiento de los vínculos paternofiliales y fraternales, a través de la recuperación de algunos de los motivos que fundamentan la tragedia griega y la historia judeocristiana, así como otros textos de corte más moderno. Así pues, el poemario de Mónica Ojeda da voz a una violencia natural y atávica, que se originó con el ser humano y seguirá existiendo hasta su fin, que impregna el ambiente doméstico, es decir, ese lugar que debería simbolizar un espacio de protección, y los lazos confiables y de sangre, provocando una irremediable desestructuración familiar.

La tensión que caracteriza a los miembros de una misma familia, protagonizada por una madre sádica que intenta demoler a sus crías, un padre fantasmal cuyo odio intoxica el desarrollo sano de su prole y una hermana menor aparentemente perfecta ante los ojos de sus progenitores, conlleva también cierta «destrucción» de la hija mayor, quien, devorada por los celos y la ira, asesina a su hermana en búsqueda de la justicia, acto a causa del cual, sin embargo, se ve obligada a cargar con la culpa y el dolor por el resto de su vida. De esta manera, enfrentarse a un texto literario como *Historia de la leche*, el cual derrumba tanto la imagen prototípica de los padres y los hijos como los roles canónicos de víctimas y victimarios, requiere un enorme esfuerzo mental por parte del lector, cuyas nociones de «mártir» y «verdugo» y

«parricidio», «infanticidio» y «fratricidio» deben modelarse conforme a una multidimensionalidad donde lo «justo» y lo «injusto» se derrumban, recrean y acercan, hasta solaparse.

Por consiguiente, la violencia se erige como el punto de partida y también el destino final de toda la existencia humana: empieza manchando la infancia de una niña no querida por sus padres y termina enloqueciendo a la misma, llevándola a matar a su hermana, por lo que se presenta como un elemento heredado de la familia y que seguirá transmitiéndose, voluntaria o involuntariamente, a través de las generaciones futuras. Además, esta progenie envenenada de odio también se encuentra asfixiada por las rígidas normas patriarcales, las manías caducas y los fantasmas del pasado con los que crecieron sus criadores, ante los cuales se rebela buscando desesperadamente un nuevo comienzo, el cual coincide con la muerte de Mabel.

Este fratricidio vislumbra que la hermana asesina no solo se erige como una hija que intenta desprenderse de una genealogía ya anticuada, sino que también, dentro del texto, funciona como una metáfora del lenguaje poético, cuyo propósito consiste precisamente en borrar los antiguos paradigmas escriturales para alcanzar el «poema cero». En otras palabras, a nivel argumental, la voz poética intenta huir de las tradiciones sociales, culturales y familiares que quieren imponerle sus padres, y a nivel expresivo, busca un distanciamiento de los modelos temáticos, lingüísticos y estilísticos que instituyeron los escritores que protagonizaban el panorama literario de hace innumerables siglos. No obstante, al final del poemario, esa voz narradora, anónima e impenetrable, no consigue desprenderse del peso de la tradición, tanto familiar como literaria, razón por la cual la obra de Mónica Ojeda deja al descubierto una amarga verdad: «Una teoría de la leche es una teoría del poema y también de lo imposible» (Ojeda, 2020: 113).

Referencias bibliográficas

BATAILLE, Georges (1985), *El erotismo*, Antoni Vicens (trad.), Barcelona, Tusquets Editores.

BAUDOIN, Charles (1964), *L'âme enfantine et la psychanalyse*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé.



- BEAUVOIR, Simone de (1981), *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX.
- BERGERET, Jean (1990), *La violencia fundamental. El inagotable Edipo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- CANILLAS DEL REY, Fernando (2019). «Caín y Abel. Iconografía del primer fratricidio». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 21, págs. 131-156.
- CIXOUS, Hélène (2001), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- FREUD, Anna (1964), *Psicoanálisis del niño*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- FREUD, Sigmund (1991), *Sigmund Freud. Obras completas. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*, vol. 23, Argentina, Amorrortu Editores.
- GALINDO HERVÁS, Alfonso (1996), «Matar al padre». *Daimon. Revista Internacional De Filosofía*, 12, págs. 137-144.
- GONZÁLEZ GALVÁN, María Gloria (2007), «El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega», *Revista de Filología*, 25, págs. 271-275.
- ISAACS, Susan (1962), «Naturaleza y función de la fantasía», en M. Klein, P. Heimann, S. Isaacs y J. Rivière (eds.), *Desarrollos en psicoanálisis*, Buenos Aires, Hormé, págs. 69-111.
- KRISTEVA, Julia (2004), *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (1985), «Intervenciones en la Sociedad Psicoanalítica de París», *Intervenciones y textos*, 11, Buenos Aires, Manantial.
- (1992), «Más allá del Complejo de Edipo», en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*, Buenos Aires, Editorial Paidós, págs. 91-149.
- (1999), «La lógica de la castración», en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las Formaciones del inconsciente (1957-1958)*, Buenos Aires, Paidós, págs. 147-256.
- (2003), *La familia*, Víctor Fishman (trad.), Buenos Aires, Editorial Argonauta.

- LÓPEZ ARCIGA, Esteban (2020), «Para que Mabel sea Mabel, hay que matar a Mabel: Notas sobre Historia de la leche», *Revista Plástico*. Disponible en: <https://revistaplastico.com/2020/11/02/resena-historia-de-la-leche-monica-ojeda/> [Consulta 21/12/2021].
- NALLIM, Alejandra (2020), «Maternidades siniestras. Parteras del horror en la narrativa argentina: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin e Ildiko Nassr», *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, 2, 3, págs. 65-83.
- NEHUEN, Tes (2020), «Historia de la leche, de Mónica Ojeda (Candaya)», *Bestia lectora*. Disponible en: <https://www.bestialectora.com/2020/11/historia-de-la-leche-de-monica-ojeda.html> [Consulta 21/12/2021].
- NIVELA GUARANDA, Débora Laura (2021), *Historia de la leche (2019, Mónica Ojeda): compostaje y resurgimiento* (Trabajo de Fin de Grado), Guayaquil, Ecuador, Universidad de las Artes.
- OJEDA, Mónica (2014), *La desfiguración Silva*, La Habana, Fondo Cultural del ALBA.
- (2015), *El ciclo de las piedras*, Guayaquil, Rastro de la Iguana.
- (2016), *Nefando*, Madrid, Candaya.
- (2018), *Mandíbula*, Madrid, Candaya.
- (2020), *Historia de la leche*, Prólogo de Daniela Alcívar Bellolio, Barcelona, Candaya.
- (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- OLIVEROS LUGO, Elizabeth (2016), *¿Qué es ser madre para una mujer? Puntaciones psicoanalíticas de la maternidad* (Trabajo de Fin de Grado), Santiago de Cali, Colombia, Universidad de San Buenaventura.
- PÉREZ, María Belén (2010), «Los crímenes de la infancia en *La noche de los asesinos* de José Triana y en *La escalera* de Andrea Moro», Andrea Jeftanovic (ed.), *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, págs. 123-145.
- QUINCEY, Thomas de (1981), *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Luis Loayza (trad.), Barcelona, letrae.



- RICH, Adrienne (1986), *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, Ana Becciu (trad.), Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, Brenda (2002), «Resonancias de las Erinias esquilas en “La furia” de Silvina Ocampo», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 22, págs. 1-12.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2004), *Terror y placer: hacia una (re) construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* (Tesis), Universidad de Castilla-La Mancha, Disponible en: <http://hdl.handle.net/10578/1197> [Consulta 21/12/2021].
- SANZ, Marta (2020), «Madre que nutre y madre que devora», *Babelia. El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/10/22/babelia/1603379677_701462.html [Consulta 21/12/2021].
- SEOANE, Andrés (2020). «Raúl Zurita: “Si no eres capaz de matar no eres un verdadero artista”», entrevista a Raúl Zurita, *El Cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/raul-zurita-si-no-eres-capaz-de-matar-no-eres-un-artista> [Consulta 25/12/2021].
- VARAS, Eduardo (2020), «Lo que se mueve detrás del poemario *Historia de la leche*, de Mónica Ojeda», *Primicias Ecuador*. Disponible en: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/detras-historia-leche-monica-ojeda/> [Consulta 23/12/2021].
- WELLDON, Estela V. (1993), *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Madrid, Siglo XXI.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2011), *Preventing gender-biased sex selection: an interagency statement-OHCHR, UNFPA, UNICEF, UN Women and WHO*, World Health Organization, págs. 1-18.
- ZAMBRANO, Jéssica (2020), «Ojeda: “El poema es pura palabra sensualizada”», entrevista a Mónica Ojeda, *El Telégrafo Ecuador*, Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/6/monica-ojeda-poema-historia-leche?> [Consulta 24/12/2020]
- Zawady, Megdy David (2012), «La clínica del estrago en la relación madre-hija y la forclusión de lo femenino en la estructura», *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, 12, págs. 169-189.

**MONJAS, NOVELISTAS,
RAPERAS Y CELEBRITIES:**

**VOCES FEMENINAS PARA
LA RECONSTRUCCIÓN DEL
CANON HISPÁNICO**

