

*Chamanes y psicodelia andina:
(en)cantos comunitarios en un texto de Mónica Ojeda*

Federica Moscatelli
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

In a context of global disenchantment, ecological crisis, and neoliberal exhaustion, contemporary narratives must rethink ways of inhabiting the world beyond environmental catastrophe. This essay offers a preliminary and speculative approach to Mónica Ojeda's *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024), raising questions and associations derived from the reading. The central hypothesis posits that the novel, by evoking Amerindian cosmologies and experimenting with the shamanic and the psychedelic, articulates symbolic resistance to capitalist realism and imagines alternative communities from the Andes, where collective singing reconfigures bonds and possible futures.

Keywords: Andean literature; Ecological crisis; Capitalist Realism; Shamanism; Music; Collective imagination.

En un contexto de desencanto global, crisis ecológica y agotamiento neoliberal, las narrativas contemporáneas deben repensar formas de habitar el mundo más allá de la catástrofe ambiental. Este ensayo ofrece un acercamiento preliminar y especulativo a *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024) de Mónica Ojeda, abriendo preguntas y asociaciones derivadas de la lectura. La hipótesis central plantea que la novela, al evocar cosmologías amerindias y experimentar con lo chamánico y lo psicodélico, articula resistencias simbólicas al realismo capitalista e imagina comunidades alternativas desde los Andes, donde el canto colectivo reconfigura vínculos y futuros posibles.

Palabras clave: Literatura andina; Chamanismo; Música; Imaginación colectiva.

Onto-epistemologías de la existencia en el universo encantado

Las comunidades indígenas de América Latina han desarrollado, desde tiempos ancestrales hasta la actualidad, modos de habitar y conocer el mundo profundamente interrelacionados, basados en relaciones comunitarias interespecie. Estas prácticas, lejos de ser arcaicas, ofrecen formas alternativas de entender y enfrentar los desafíos contemporáneos, y pueden dialogar fecundamente con teorías recientes del pensamiento crítico.

La visión moderna dominante —fundada en una escisión entre lo humano y lo no humano, lo espiritual y lo material— tiene sus raíces en la llamada “revolución axial”, un periodo comprendido entre los siglos VIII y III a.C., donde se produce una ruptura entre lo sagrado y lo cotidiano, y se impone una estructura trascendental de lo divino. Como señala Marshall Sahlins (2023), este proceso supuso el paso de una concepción inmanente del mundo a una trascendente, facilitando la organización de la sociedad moderna sobre principios abstractos como “religión”, “política” o “ciencia”, y promoviendo una visión del individuo separado del entorno comunitario. La modernidad se construyó, así, sobre una lógica de separación: entre sujeto y objeto, cultura y naturaleza, individuo y colectivo. Frente a esto, los pueblos amerindios han preservado (y sincretizado) regímenes onto-epistemológicos alternativos que se basan en una concepción relacional, espiritual y animada del mundo.

Para comprender más a fondo lo que se entiende por onto-epistemologías amerindias, el perspectivismo, desarrollado por Eduardo Viveiros de Castro, ofrece una base teórica poderosa. Según esta corriente, todos los seres comparten una interioridad humana, aunque con cuerpos y perspectivas distintas: “El perspectivismo afirma la multiplicidad radical del mundo, su insumisión a cualquier forma de monarquía ontológica, que es lo que el estado es.” (Viveiros de Castro 2013, 174).

Frente a la centralización del poder y la objetivación de la naturaleza promovidas por el Estado moderno, las cosmologías amerindias proponen un mundo multinatural¹, donde las diferencias no son jerarquías, sino relaciones entre

¹ Esta visión implica que no existe un único mundo objetivo, accesible desde diferentes puntos de vista, sino una multiplicidad de mundos que se constituyen a través de las relaciones entre diferentes sujetos. Viveiros de Castro (1996) define esta disposición como un “multiverso relacional”: cada relación entre diferentes seres genera un mundo específico, real y distinto, y la propia realidad se configura como un entretejido cambiante e inestable de estos mundos. En otras palabras, la ontología amerindia representa una forma de *multinaturalismo*, en contraste con el *multiculturalismo* occidental, en el que no hay múltiples culturas interpretando una naturaleza, sino múltiples naturalezas emergiendo desde diferentes posiciones.

formas de vida. El parentesco, la reciprocidad y la interdependencia son los principios que organizan estas sociedades.

Filósofos como Philippe Descola (2005) o Claude Lévi-Strauss (1962) también han analizado esta concepción relacional de lo viviente. Según Descola, la diferencia entre humanos y no humanos no es ontológica, sino epistemológica: cada especie percibe el mundo desde una “perspectiva” específica, moldeada por su cuerpo y sus prácticas simbólicas.

El texto en análisis, *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* (2024) de Mónica Ojeda, propone ontologías relacionales inspiradas en las cosmologías inmanentistas andinas, su narrativa transforma experiencias individuales en una fuerza colectiva y se caracteriza por un ritmo que evoca la tradición indígena.

Efectivamente, un eje central del texto es la interrelación entre música, poesía y ritualidad. En Ojeda, el canto y los sonidos no solo funcionan como refugio sagrado, sino también como mecanismos de supervivencia frente al desastre. En este sentido, la obra dialoga con la reflexión sobre la eficacia sonora del ritual. Como señala B. E. Rozo (2020), los sonidos y la música son elementos críticos en procesos de sanación y posibilitan interacciones entre humanos y no-humanos. Ojeda desarrolla esta perspectiva mostrando cómo una voz colectiva trasciende la liberación individual para convertirse en dinámica coral que entrelaza generaciones, mitologías y saberes. Además, explora lo que se escucha en experiencias que alteran la conciencia, el papel de los espíritus y seres invisibles como sujetos de escucha y cómo las manifestaciones sonoras emergen como improvisaciones en constante devenir, de carácter relacional y consustanciado (Roza 2020).

La propuesta de Ojeda se inscribe en sintonía con los enfoques de la etnomusicología y con el nuevo animismo. Según B. Brabec de Mori y A. Seeger (2013), la etnomusicología invita a atender cómo las comunidades comprenden la función de su música y quiénes participan en esa “música que funciona”. Con esta expresión, los autores señalan que, en numerosos contextos indígenas o tradicionales, la música no constituye un arte separado de la vida, sino una práctica dotada de eficacia, capaz de producir efectos concretos —como curar, convocar espíritus, fortalecer vínculos comunitarios, marcar ciclos temporales o posibilitar la comunicación con otros seres. En este sentido, la música “funciona” porque actúa en el mundo y lo transforma. En resumen, la etnomusicología nos invita a entender la música desde la perspectiva de quienes la crean y la usan, considerando su sentido, su eficacia y sus reglas de participación dentro de la comunidad (Brabec de Mori, Seeger 2013). Desde esta óptica, la revitalización de la tradición oral chamánica y de los cantos rituales en *Chamánes eléctricos* puede leerse como una invitación a reconfigurar la relación con el mundo. La etnomusicología, entendida como bisagra entre la investigación académica y los

saberes amerindios, permite comprender cómo Ojeda utiliza estos “(en)cantos comunitarios” para mostrar que la música puede contribuir a redefinir lo humano. En las cosmologías andinas que atraviesan la novela, la música se concibe como dirigida o recibida también por seres no-humanos, lo que coincide con las reflexiones etnomusicológicas de Brabec de Mori y Seeger (2013).

En conjunto, *Chamánes eléctricos en la fiesta del sol* se presenta como un experimento narrativo que, a través del neo-chamanismo, la psicodelia andina y el poder ritual del sonido, propone un mundo donde comunidad y naturaleza se convierten en herramientas de resistencia y esperanza en tiempos de crisis.

En las páginas que siguen, analizaremos más detenidamente el texto de Ojeda revelando no solo una crítica al presente, sino también la expresión de la posibilidad de recomponer una relación comunitaria con el mundo.

Pensar más allá de lo humano: ¿paradoja o posibilidad?

En *Chamanes eléctricos*, Mónica Ojeda sitúa en primer plano la dimensión relacional de la experiencia humana, abriéndola al mismo tiempo hacia horizontes que sugieren un más allá de lo estrictamente humano. Esta apertura se percibe a través de la relevancia que adquieren la sonoridad, el ritmo y la ritualidad, elementos que evocan dinámicas propias del ámbito chamánico amerindio. En este marco, las relaciones interpersonales —afectivas, comunitarias y corporales— se muestran como procesos en constante transformación, atravesados por fuerzas y presencias que invitan a pensar en nuevas formas de vinculación y percepción.

Como hemos visto anteriormente, para las sociedades amerindias, todo lo que existe en el mundo es considerado “persona”, ya sea que adopte una forma antropomórfica o no. En otras palabras, cada elemento del mundo está animado por espíritus-persona interiores y, por tanto, posee características volitivas y temperamentales que lo acercan a lo humano.

Considerando esta perspectiva y el texto de Ojeda, cabe preguntarse: ¿es realmente posible pensar más allá de lo humano, o se trata de una contradicción? La cuestión se revela paradójica si nos adentramos en las onto-epistemologías de estas sociedades, ya que, según su visión, nada de lo que existe puede concebirse fuera de lo humano.

Dentro de la cosmovisión amerindia, el lenguaje y el pensamiento humano no son más que una emergencia, una transformación de un aparato representacional más complejo que es, en esencia, relacional y compartido con todas las formas de vida. Comprender el pensamiento humano de esta manera implica rechazar la idea de una originalidad intrínseca, y considerarlo más bien como una consecuencia o un eco del pensamiento de otras formas de existencia.

En su influyente ensayo *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (2013), Eduardo Kohn explora precisamente un tipo de pensamiento alternativo al humano, definido como el pensamiento de los bosques:

Il primo passo per capire come pensano le foreste è abbandonare i nostri preconcetti su cosa significhi avere una rappresentazione di qualcosa. Contrariamente a quanto siamo abituati a pensare, la rappresentazione è in realtà molto più che convenzionale, linguistica e simbolica [...] Anche le forme di vita non umane hanno una rappresentazione del mondo. Questa concezione più ampia della rappresentazione è difficile da afferrare perché la nostra teoria sociale- che sia umanista o post-umanista, strutturalista o post-strutturalista- assimila la rappresentazione al linguaggio. (Kohn 2021, 51)

Según Kohn, la vida es intrínsecamente semiótica y cada forma de existencia posee, de algún modo, una representación del mundo que es constitutiva de su ser. Esta perspectiva ofrece una herramienta fecunda para el desarrollo de nuevos paradigmas representacionales, al insistir en la necesidad de superar los límites de una visión exclusivamente humana del mundo.

Intentar liberarse de este paradigma exige una transformación profunda de nuestras formas de pensamiento. Sin embargo, no podemos separar nuestra percepción de la realidad de lo que somos: seres humanos inmersos en un lenguaje, en una cultura y en una historia. Incluso cuando procuramos pensar “más allá de lo humano”, permanecemos inevitablemente condicionados por nuestra propia mirada. En efecto, el principal problema no radica tanto en la idea general de pensamiento humano, sino en el predominio del antropocentrismo. Este no se refiere únicamente a la existencia del ser humano en sí, sino a la centralidad que otorgamos a nuestra propia experiencia al interpretar y representar el mundo.

En suma, resulta ilusorio pensar que podemos desprendernos por completo de nuestra perspectiva humana, del lenguaje o de las categorías cognitivas que estructuran nuestro modo de conocer, pero reconocer esta tensión nos permite comprender que lo humano es, simultáneamente, distinto de aquello que lo trasciende y, a la vez, está en continuidad con ello.

A partir de ello, surge una pregunta fundamental: ¿es posible, alejándonos del antropocentrismo, invitar a los seres humanos a asumir la responsabilidad de un futuro compartido que contemple las múltiples formas de existencia que habitan la Tierra?

The dilemma at this point lies in the question how one might focus on human responsibility but also avoid simply returning to an anthropocentrism that is inextricably linked to a fundamental non-recognition of humanity's relational

existence. In turn, thinking in terms of radical relationality, scholars need to guard themselves against slipping into a philosophy of totality that, in equating humans with all living and non-living matter, loses sight of the specificity of human responsibility as well as of blatant inequalities of responsibility and suffering among different groups of humans. (Batzke, Espinoza Garrido, Hess 2021, 9)

Ina Batzke, Lea Espinoza Garrido y Linda M. Hess, en su texto *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* (2021), plantean la necesidad de que los estudios que se distancian del antropocentrismo no ignoren las responsabilidades específicas del ser humano, ni las desigualdades evidentes entre distintos grupos humanos. En relación con esto, resulta especialmente relevante la reflexión de Christopher Peterson (2018), quien afirma:

The human — however misrecognized and misnamed — remains the zero point of our relation to alterity. The phantasm of human exceptionalism cannot be so easily vanquished because its error is also its ‘truth.’ The human that declares the fallacy of its own exceptionality can do so only from the position of its phantasmatic centeredness. We turn back even as we turn away; or rather, we never turn away from ourselves precisely so that we can turn away from ourselves. (Peterson 2018, 6)

Según Peterson, el ser humano no puede desligarse de su propia humanidad, una paradoja que se manifiesta con claridad en múltiples narrativas y que debería incitarnos a la reflexión.

En una época marcada por desafíos ecológicos de escala global, esta paradoja nos obliga a repensar nuestro lugar en el mundo y las tensiones que configuran nuestra colectividad. En este sentido, la literatura se presenta como un espacio privilegiado para explorar nuevos imaginarios posibles más allá de la crisis que estamos enfrentando, ofreciendo modelos narrativos que permiten visibilizar formas distintas de relacionarse y de habitar el mundo. *Chamanes eléctricos* se enraíza en la comunidad andina desde la cual se sitúa y ejemplifica precisamente esta posibilidad: su narrativa radical se despliega de manera rizomática, multidireccional y anti-jerárquica, construyéndose a partir de experiencias individuales que adquieren una dimensión comunitaria. Estas historias emergen del entrelazamiento de relaciones, contextos y memorias compartidas, dando forma a imaginarios arraigados en lo vivido y en la diversidad de voces que los componen.

En la próxima sección analítica, veremos como la novela de Ojeda combina elementos de las cosmologías amerindias y la exploración psicodélica, construyendo un horizonte narrativo donde la música, la ritualidad y lo

comunitario se plantean como respuestas a los límites del imaginario propuestos por el capitalismo global.

El texto evoca tradiciones chamánicas y andinas como inspiración para imaginar modos alternativos de relación humana. La psicodelia, en este sentido, funciona como estrategia estética y política que fragmenta la percepción lineal, impulsa una narración colectiva, y permite vislumbrar otras formas de existencia. En otras palabras, el texto se plantea como crítica a lo que Fisher (2018) denomina *realismo capitalista* y esto se manifiesta en la reivindicación de prácticas sonoras y rituales que posibilitan futuros alternativos a partir de la comunidad.

De esta manera, la novela se convierte en un laboratorio narrativo que dialoga con los saberes amerindios para afirmar que la resistencia y la esperanza solo pueden sostenerse en la potencia creadora de lo colectivo, en la apertura a lo más-que-humano y en la imaginación de mundos radicalmente distintos a los que impone el capitalismo global.

Claves para una lectura de *Chamánes eléctricos*

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol, de la autora ecuatoriana Mónica Ojeda, fue publicado por primera vez en febrero de 2024 en Barcelona, bajo el sello del grupo editorial Penguin Random House. Debido a su reciente publicación, la obra aún no ha sido objeto de un aparato crítico consolidado. No obstante, ha generado un notable interés mediático y ha sido ampliamente comentada por la autora en entrevistas disponibles en plataformas de streaming, pódcast y redes sociales.

La amplia difusión del libro se debe, en parte, al reconocimiento internacional que Ojeda ha logrado en los últimos años. En 2017 fue seleccionada como una de las 39 mejores escritoras latinoamericanas de ficción menores de 40 años. Entre sus premios y distinciones se cuentan el Premio Príncipe Claus Next Generation y el Premio ALBA Narrativa, además de haber sido finalista del Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa y del Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero. Su trayectoria literaria se caracteriza por la creación de relatos profundamente vinculados a la mitología andina, con elementos inquietantes y resonancias del género gótico. Entre sus obras más reconocidas figuran *Nefando* (2016), *Mandíbula* (2018) y la colección de cuentos *Las voladoras* (2020).

La elección de analizar su obra más reciente, *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024), responde al modo en que la autora articula un imaginario denso de destrucción ecológica y reconstrucción alternativa a partir del contexto andino.

El texto ha sido concebido explícitamente para la lectura oral, con una estructura rítmica que refleja de manera profunda la tradición indígena, elemento que impregna toda la narración. La obra se distingue, además, por su carácter intertextual, tejiendo una red de referencias y citas provenientes de diversas fuentes.

Cabe mencionar que, en los últimos meses, *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* ha sido objeto de debate en relación con cuestiones de autoría y posibles apropiaciones de material preexistente. La polémica fue iniciada por Agustín Guambo, autor del poemario *Primavera Nuclear Andina*, quien señaló que Ojeda, tras haberlo contactado directamente para expresar su interés en incorporar fragmentos de su obra en el texto, finalmente no cumplió con lo acordado, tomando inspiración sin citar en ningún momento ni el libro ni su autor. En efecto, ni el nombre de Guambo ni el título de su obra aparecen en las secciones intratextuales ni en los paratextos de la publicación.

La lectura comparada de ambos textos revela ciertas coincidencias evidentes: la escritura poética de Ojeda —aunque formalmente en prosa— mantiene una afinidad estilística con los versos experimentales de Guambo. En ambos casos se observan referencias explícitas al calendario andino, así como el uso de conceptos y vocabulario extraídos de dicha tradición. Incluso la portada del poemario impreso de Guambo guarda una notable similitud con la ilustración de la obra de Ojeda, realizada por la artista Kornélia Csikós: en ambas se representa gráficamente un volcán en erupción, un símbolo central en los dos libros.

La mención de este episodio reciente no responde a una intención de tomar partido entre los dos autores implicados. Es evidente que existe una influencia, y resulta lamentable que un autor menos conocido como Agustín Guambo no haya recibido el reconocimiento merecido por su trabajo. Sin embargo, lo que este caso permite destacar es el carácter profundamente intertextual —más o menos explícito— de una obra como *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, que, aun conservando una identidad fuerte y original, se configura como una creación colectiva.

Nadie escribe solo. La escritura es una forma de tocar, de escuchar, de mirar, siempre con respeto, siempre con cuidados de por medio. Reconociendo con quiénes escribimos, acompañados de quiénes. Es eso lo que trato de poner por delante². (Ojeda 2024)

En la misma publicación de Instagram de la que se han extraído las palabras anteriormente citadas, Mónica Ojeda declara haberse inspirado en una gran variedad de textos y autores para la creación de su obra. Entre ellos menciona a Samay Cañamar, Yana Lucila Lema, Fredy Chikangana, Thomas Merton, Raúl Zurita, Marosa di Giorgio y Ailton Krenak. En los agradecimientos al final del libro también se hace referencia a Alejandro Morellón y a otros escritores amigos de la

² Texto tomado de una publicación de Instagram realizada por la autora el 19 de diciembre de 2024, enlace:
https://www.instagram.com/p/DDxRXpFOJL6/?img_index=9&igsh=NHp3eWlscDF4OWVk.

autora. La obra se configura así como una auténtica composición coral, cuya verdadera protagonista es la música que atraviesa toda la narración.

Esta dimensión profundamente comunitaria, rítmica y relacional se plantea como una invitación a imaginar alternativas que se construyen en oposición a los dictámenes individualistas de la contemporaneidad. En *Realismo capitalista*, Mark Fisher (2018) describe nuestra época como inmersa en un sistema plano y sin futuro, marcado por una estancación cultural sin aparentes salidas. El ciclo depresivo que define el panorama cultural actual contribuye, paradójicamente, a consolidar el estatus quo y a facilitar la perpetuación de un sistema capitalista y neoliberal. Se trata de una dinámica estratégica que limita la capacidad de imaginar alternativas más allá de sus propios márgenes. La obra de Mónica Ojeda actúa directamente sobre el mecanismo depresivo e individualista del capitalismo, construyendo un relato colectivo en el que la fuerza vital de la mayoría de los personajes se manifiesta como una esperanza psicodélica, musical, ritual y profundamente comunitaria. Este impulso imaginativo y colectivo entra en tensión directa con la lógica paralizante del realismo capitalista, que, según Fisher, clausura la posibilidad de imaginar alternativas al orden existente.

En su proyecto inconcluso *Acid Communism* (2020), publicado póstumamente, Fisher identifica un momento clave en la consolidación de este régimen de pensamiento depresivo: el golpe de Estado en Chile en 1973. Según el autor, la vía democrática al socialismo propuesta por Allende representaba una alternativa concreta tanto al capitalismo occidental como al autoritarismo soviético. La violenta represión posterior —caracterizada por detenciones ilegales, torturas y asesinatos— no solo destruyó este experimento político, sino que impuso el neoliberalismo como única opción viable. Chile, en este sentido, no fue únicamente el escenario de una derrota histórica: fue también el laboratorio inicial de las políticas neoliberales —desregulación, apertura al capital extranjero, privatizaciones— que luego se expandirían globalmente.

Una posible salida a esta parálisis imaginativa que nos ha impuesto el realismo capitalista es precisamente la que Fisher plantea en *Acid Communism*.

Acid Communism is the name I have given to this spectre. The concept of acid communism is a provocation and a promise. It is a joke of sorts, but one with very serious purpose. It points to something that, at one point, seemed inevitable, but which now appears impossible: the convergence of class consciousness, socialist-feminist consciousness-raising and psychedelic consciousness, the fusion of new social movements with a communist project, an unprecedented aestheticisation of everyday life. (Fisher 2020, 23)

La intersección entre una conciencia psicodélica, una conciencia de clase y un poderoso socialismo feminista también se manifiesta en *Chamanes eléctricos en la*

fiesta del sol, donde estos elementos dialogan para construir un universo narrativo alternativo.

It's very difficult, in our more deflated times, to re-create the counterculture's confidence that such a "social and psychic revolution" could not only happen but was already in the process of unfolding. But we need now to return to a time when the prospect of universal liberation seemed imminent. (Fisher 2020, 23-24)

El proceso psicodélico, en su sentido etimológico, implica un estado de desrealización: el pensamiento se emancipa de las estructuras impuestas y de las convenciones sociales, permitiendo experimentar nuevas formas de percibir la realidad. La novela de Ojeda juega constantemente con estos procesos de desrealización psicodélica, y el propio texto constituye un ejemplo estilístico de ello.

Los dos epígrafes que abren la obra subrayan su estrecha conexión con la música, la poesía y la magia ritual. La cita de W.B. Yeats plantea al lector una pregunta sobre la posibilidad de rastrear el origen de la poesía y la música en los sonidos emitidos por los hechiceros para estimular su imaginación durante los encantamientos. La otra, de Yana Lucila Lema —poeta y periodista ecuatoriana que también escribe en quechua— evoca un caminar y una respiración como refugio sagrado en el que preservar la posibilidad de cantar.

Estos epígrafes introducen una obra compuesta por siete partes, ambientadas en un futuro situado entre los años 2032 y 2042. Las secciones que transcurren en 2042 están narradas por un grupo de jóvenes que rememoran los momentos más significativos de un Festival al que asistieron diez años antes. Otras secciones proceden directamente de un cuaderno o diario de apuntes perteneciente a uno de los personajes principales, redactado durante el año del Festival, es decir, en 2032. La autora emplea el calendario andino para fechar los acontecimientos, ubicando así algunas partes en el año 5550 (2042) y otras en el 5540 (2032).

Las partes I, III, V y VI presentan una estructura especular. En cada una de ellas narran algunos de los personajes principales, con la única excepción de Noa, que es descrita por los demás, pero nunca toma la palabra directamente. Todos los personajes (Nicole, Mario, Pamela y Pedro) relatan —desde distintas perspectivas y con voces propias— su participación en la quinta edición del Festival Ruido Solar: un encuentro celebrado en la cordillera andina ecuatoriana que reúne músicos, poetas, bailarines y performers. El evento coincide con el Inti Raymi (Fiesta del Sol en quechua), una ceremonia incaica que celebra el solsticio de invierno en el hemisferio sur, por lo tanto, en junio. Este Festival sonoro, chamánico y psicodélico tiene lugar en las laderas de varios volcanes ecuatorianos:

el Antisana, el Chalupas, el Chimborazo y el Cotopaxi. Volcanes activos que constituyen el núcleo de toda la narración.

Como se ha indicado, cada personaje posee un ritmo narrativo propio, aunque todos relatan su experiencia desde el futuro, diez años después del Festival Ruido Solar del año 5540 (2032). Según mi lectura, cada narrador-personaje encarna un elemento natural y establece un diálogo preciso entre tierra, fuego, agua y aire.

La voz de Nicole abre y cierra la novela, y sus palabras son sencillas, pragmáticas: Nicole representa la tierra. La estructura paratáctica de su narración se centra en la descripción de acciones concretas y en la representación de una devastación ambiental y social que la involucra tanto a ella como a su amiga Noa. Nicole parece ser la más objetiva y apegada a los hechos, mostrando escepticismo hacia el Festival, sus rituales y su dimensión mágica. A través de sus palabras y sus actos, se aferra constantemente a un tiempo anterior al Festival que, aunque violento y catastrófico, le resulta familiar. Entre todos los personajes-narradores, es la que más expresa temor, aunque esta reflexión sobre el miedo aparece solo de forma esporádica. Su mayor preocupación parece ser mantener el control, la vigilancia constante y el cuidado de Noa.

Sin embargo, retomando las palabras de Pedro, uno de los personajes que analizaremos más adelante: “Cuidar puede ser una forma envenenada de pedir que nos cuiden.” (Ojeda 2024, 173). Los únicos momentos líricos en el relato de Nicole surgen cuando transcribe las poesías cantadas por otros personajes: el Poeta, las cantoras, el yachak³. En los capítulos narrados por Nicole, el foco está puesto casi exclusivamente en la amiga Noa: en su comportamiento cambiante y en la transformación progresiva de su vínculo con ella. Nicole habla muy pocas veces en primera persona del singular, y cuando lo hace, es casi siempre en relación con los demás, especialmente con Noa.

La progresiva metamorfosis de su amiga provoca en Nicole una rabia creciente, una ira que se proyecta sobre todos los elementos del Festival: desde los rituales hasta la presencia de los chamanes, pasando por la figura del Poeta, los fenómenos naturales como volcanes y montañas, e incluso la música. Todo aquello que antes encarnaba misterio y fascinación se convierte, en su percepción, en una pesadilla inquietante. Un ejemplo de esta transformación emocional aparece en el siguiente fragmento:

Me preocupaba que Noa volviera a hacerse daño en un pogo, que se ensimismara y se perdiera otra vez en la noche. Llevaba días comportándose de un modo extraño, como si no estuviera presente en ningún momento excepto cuando

³ Chamán en lengua quechua, o en palabras de uno de los personajes: “es un chamán que sabe.” (Ojeda 2024, 31).

dormía y sus pesadillas la obligaban a abrazarme. En el pasado nunca había tenido episodios de sonambulismo, pero desde que alcanzamos la montaña ella se levantaba con los ojos blancos y caminaba de espaldas hacia el exterior, renqueando y escarbando la tierra con los pies desnudos. La primera vez que la vi andar así quise pegarle. (Ojeda 2024, 59)

En contraste absoluto, la voz de Mario está completamente atravesada por la experiencia psicodélica y espiritual del Festival. Su manera de narrar es directa, orgánica, a veces tierna y otras veces incendiaria. Utiliza un lenguaje profundamente evocador, pero también cotidiano y familiar. La sintaxis es entrecortada, las frases son cortas, secas, y su tono resulta extremadamente coloquial. Esto se percibe claramente en el uso insistente de diminutivos enfáticos o afectivos, como: “Un amor enorme por *toditas* las cosas que odiaba.” (Ojeda 2024, 28, énfasis mío), “Cabeza de diablo *llenita* de montaña” (Ojeda 2024, 72, énfasis mío) o “No me dijo más, solo que de pronto me vi meditando en el universo *enterito* que se toca y se fusiona.” (Ojeda 2024, 77, énfasis mío).

Este registro familiar y casi oral se acompaña también del uso reiterado del artículo determinado delante de los nombres de sus compañeros. Asimismo, su pensamiento no sigue una lógica lineal: a veces se desplaza como una danza libre y otras veces irrumpe con violencia, reforzando la imagen de sí mismo que Mario construye a lo largo del relato: “diablo de dos lenguas y de dos caras.” (Ojeda 2024, 32). Mario es fuego: arde, enciende, consume. Es un joven profundamente furioso pero vital, cuyo amor por la música lo define y lo salva. El Festival representa para él una posibilidad de pertenencia, de formar parte de una comunidad: la de los Diabluma.

Queríamos bañarnos en la cascada sagrada, ser Diabluma y prender el fuego de la fiesta. Al festival iban muchos bailarines, nomás que no cualquiera era un cabeza de diablo. Yo quería ser un cabeza de diablo y encarnar la luz y la oscuridad del mundo. Llevamos nuestras máscaras y nuestros látigos. Nuestros zamarros de piel de borrego. Nuestra chicha. Un Diabluma tiene dos rostros: uno que mira hacia delante y uno que mira hacia atrás. Tiene colores y doce cuernos. Solo el Diabluma prende el fuego de la fiesta del dios sol, eso se sabe. (Ojeda 2024, 27)

Pamela, por su parte, es una de las narradoras más complejas y poderosas del texto. Desde su primera aparición habla de su cuerpo: grande, enorme, adjetivos que repite insistentemente a lo largo de su relato. Su pensamiento se desplaza a toda velocidad, sin pausas ni descansos. Sus capítulos no tienen cortes de párrafo: el texto fluye como una corriente incesante, como si las páginas estuvieran tan llenas de palabras como su propio cuerpo lo está de vida. En Pamela, el sonido y la música se confunden con la materia misma de su carne. En

la página 229, el canto del “Om” se extiende durante 13 líneas mediante la repetición de las letras “o” y “m”, evocando tanto vibración como trance. Las referencias a músicos y artistas reales evidencian su profundo conocimiento del universo sonoro.

El embarazo de Pamela se manifiesta en su cuerpo fértil, y el hijo que lleva en su vientre se convierte en su principal interlocutor: un ser liminal, suspendido entre la vida y la muerte, ya que ella admite que no desea que nazca. Sus palabras se proyectan hacia un futuro que trasciende ambos extremos, un porvenir hecho de ritmos y pulsaciones. Para Pamela, la vida y la muerte no son opuestos, sino reflejos simultáneos. Una idea que comparte con Mario, quien, evocando el célebre experimento del gato de Schrödinger, medita sobre su coexistencia. Ambos entienden la vida y la muerte como estados superpuestos más que excluyentes. Pamela es torrente, río desbordado, líquido amniótico: Pamela es agua.

Lo que les quería decir era que nacer y morir eran lo mismo, lo mismo, por eso me emocionaba sentir a mi hijo qué jamás nacería ni moriría, qué simplemente era un ritmo encarnado, nocturno y ciego, un renacuajo en el estanque de mis entrañas. (Ojeda 2024, 43-44)

Pedro, en cambio, se distingue por su tono profundamente lírico. Su voz atraviesa el texto como una corriente de aire que une lo visible y lo invisible. Sus relatos están poblados de sueños, recuerdos, imágenes poéticas y epifanías. Tiene un fuerte sentido comunitario, y en muchos de sus capítulos repite una frase que se convierte en mantra: “la única forma de sobrevivir era estando juntos.” (Ojeda 2024, 88), “la única forma de sobrevivir era estando juntos en la noche del volcán.” (Ojeda 2024, 174). Para Pedro, sobrevivir solo es posible en colectivo, y esta convicción estructura su relato, que entrelaza memorias, temores y esperanzas en un solo cuerpo.

Yo investigué esas piedras y soñé con una casa universal que tenía la forma de un cráneo y de una cueva. En el interior había un Diabluma, pero la mitad de su máscara estaba quemada. Su baile era contagioso y terminé bailando en la cabeza del universo donde nadie podía morir [...] Tenemos casi el mismo número de neuronas que de galaxias. Pájaros, tigres, lobos, y venados proyectan imágenes cuando se dejan ir. Toda cabeza es una cueva que sueña. Cada ser vivo tiene un bosque primario en su mente. (Ojeda 2024, 94)

A lo largo del libro, las voces de los narradores del Festival —en las Partes I, III, V y VI— se entrelazan con los cantos de las cantoras. Estas canciones destacan por su carácter ritual y oral, marcado por repeticiones tanto léxicas como estructurales. Sus versos están poblados de referencias al mundo natural —

volcanes, montañas, cóndores, ballenas— y también al plano sobrenatural, como las sirenas. El uso del quechua dentro de los cantos les otorga una dimensión ancestral.

Un rasgo particular es la estructura de estos cantos, todos atravesados por una secuencia de preguntas —al final y, en un caso, también al principio— que se repiten con ligeras variaciones. Aquí algunos ejemplos: “¿Qué es la voz? La pérdida es. ¿Qué es la voz? La falta es. ¿Qué es la voz? El abandono es. ¿Qué es la voz? La tristeza es.” (Ojeda 2024, 58), “¿Qué es el amor? La voz es. ¿Qué es el amor? La falta es. ¿Qué es el amor? La pérdida es.” (Ojeda 2024, 165), “¿Qué es la voz? La pérdida es. ¿Qué es la voz? La falta es. ¿Qué es la voz? El abandono es. ¿Qué es la voz? La tristeza es [...] ¿Qué es la voz? El parto es. ¿Qué es la voz? La ternura es [...] ¿Qué es la voz? El miedo es. ¿Qué es la voz? La pasión es. ¿Qué es la voz? La fiesta del sol es.” (Ojeda 2024, 227)

Las Partes II, IV y VI están dedicadas a los cuadernos o diarios del padre de Noa, Ernesto Aguavil, un hombre de sesenta años que vive aislado en el bosque alto, cerca del volcán donde se celebra el Festival Ruido Solar. Sus escritos, titulados Cuadernos del bosque alto I, II y III, corresponden al año 2032 o 5540 según el calendario andino. Las palabras de Ernesto son pesadas, no fluyen, y él mismo lo reconoce repetidamente: “No sé de palabras líquidas.” (Ojeda 2024, 99), “Yo sé poco del verbo que es como el agua.” (Ojeda 2024, 102), “No sé pronunciar la palabra que calma la sed.” (Ojeda 2024, 144), “yo no sé de palabras líquidas, no conozco la transparencia.” (Ojeda 2024, 183).

Sus apuntes, de extensión variable —a veces apenas dos líneas—, buscan justificar su abandono como padre y su huida a la montaña. Ernesto confiesa no haber amado nunca a su hija Noa ni haber sentido su ausencia. Su amor está dirigido exclusivamente a la caza, a los animales y a su perro Sansón. Con el tiempo, su retiro se revela menos voluntario de lo que parecía: su casa está habitada por presencias invisibles, en especial por la figura dominante de su madre.

La madre de Ernesto, abuela de Noa, estaba profundamente vinculada a los rituales ancestrales, el chamanismo y la música. Su habitación, cerrada como un santuario, se abre con la llegada de Noa y Nicole. Es Noa quien, al apoderarse de un antiguo libro de conjuros, comienza a asumir poco a poco los rasgos de la abuela. Resulta significativo que los fragmentos dedicados al recuerdo de su madre estén alineados a la derecha, marcando un quiebre en el discurso lineal del resto del texto. Esta disposición se repite también con frases clave que revelan la intimidad emocional de Ernesto o evocan antiguos diálogos, como si al mover el texto hacia el margen, el lector se adentrara en otra dimensión más íntima.

En los cuadernos de Ernesto también aparece con frecuencia la figura de Dios. A diferencia del resto del Festival —con su imaginario psicodélico y ritual—

, la espiritualidad de Ernesto está más próxima al imaginario judeocristiano. No obstante, en sus textos se entremezclan fascinación y temor por los rituales de su madre, negaciones racionales y sospechas íntimas. Algunas frases condensan esta ambigüedad: “Parece mentira, pero en el bosque alto los árboles que nacen abrazan a los árboles que mueren.” (Ojeda 2024, 123).

Otro aspecto que define sus cuadernos es la verbalización de su rechazo a la música y su amor por los sonidos naturales. El texto refleja esta preferencia mediante estructuras fragmentadas y frases que irrumpen de forma inesperada, como si reprodujeran la lógica del entorno silvestre: sin partitura, sin orden aparente. Además, su escritura se adapta al entorno de sus recuerdos del mismo modo en que la poesía maya se moldeaba según el soporte físico: la palabra escrita se alinea a la derecha o a la izquierda, según lo que el espacio — físico o mental — exija. En este contexto, la relación de Ernesto con las palabras se torna cada vez más contradictoria: cuanto más inefables sus emociones, más compulsiva su escritura. Él mismo lo confiesa:

Escribo porque espero. Escribir no es como hablar: es estar cerca de Dios. También de la mentira, pero cuando la palabra viva aparece todo falso se convierte en verdadero. Me llamará padre, pero mi nombre es Ernesto. Mi nombre es Ernesto Aguavil. Ernesto Aguavil. (Ojeda 2024, 139)

Este fragmento, donde Ernesto revela por primera vez su nombre, abre la puerta a una reflexión crucial: la cuestión de la identidad. En sus apuntes reaparece con frecuencia la reflexión sobre el nombre, el significado de las palabras y su relevancia o irrelevancia: “un nombre es más que obediencia: es autonomía.” (Ojeda 2024, 129). Esto también se evidencia en la elección cuidadosa y precisa del vocabulario. Aunque se trate de anotaciones, las palabras que utiliza Ernesto siempre parecen medidas y empleadas con esmero y exactitud.

Mientras que los testimonios de los otros personajes en las partes I, III, V y VI del libro construyen un relato polifónico y multifocal, las tres secciones dedicadas a los cuadernos de Ernesto sumergen al lector en un universo completamente íntimo y personal.

Dios dice que el dolor de un hombre es el de cualquiera. Todo lo que me rodea es mío y a la vez no, todo conserva la memoria de mi sosiego y de mis males y estos son parecidos, o lo serán, a los de ella. Somos la misma carne, pero en nuestras diferencias resguardamos nuestra identidad. Es lo que nos salva de desaparecer en la voluntad de los otros. (Ojeda 2024, 180-181)

En otras palabras, las luchas íntimas e identitarias, el dolor, el desastre ambiental y social, la búsqueda, el abandono, la pérdida, la familia son los grandes

temas que entretejen las distintas secciones del texto, como notas de una melodía que resuena a lo largo de cada página.

En la narrativa, los personajes logran —a través de la música y las experiencias chamánicas del Festival— evadirse de la crueldad de su realidad social y se disponen a la vida y al futuro con una confianza comunitaria y creativa. Mario encuentra en la danza ritual su fuerza regeneradora: “A mí me pasó por bailar muchas horas seguidas que una luz vino a espantar mi pena. No la hizo irse, pero la convirtió en amor.” (Ojeda 2024, 28), “a eso íbamos al Altar: a encontrar un amor fuerte por el futuro. No poseíamos nada, pero el amor resucita. El baile resucita.” (Ojeda 2024, 162). Para Pamela, el sentido de la existencia reside en la música, en el canto que sublima la violencia y el sufrimiento, y que permite que los cuerpos se reúnan: “Los instrumentos no suenan: cantan, y el origen del canto es el de los cuerpos rotos que desean volver a unirse.” (Ojeda 2024, 80), “porque el canto es la unión entre lo presente y lo ausente, el ritual de la seducción insistiendo en que la vida continúe.” (Ojeda 2024, 82). Pedro, como ya se ha señalado, considera la posibilidad de supervivencia únicamente en sentido comunitario y encuentra en las canciones compartidas un alivio frente al desastre: «Los terremotos nos traían muertes violentas, pero no crueles como las que imponían los hombres. Soñábamos con el deshielo del Chimborazo, con los desastres naturales que se avecinaban, y nos animábamos con canciones para olvidarnos de morir.» (Ojeda 2024, 89).

El único personaje que no parece perder nunca el control de su psique, manteniéndose realista (en el sentido de Fisher), es Nicole:

Yo pensé que nadie cambiaría nunca: que siempre tendríamos miedo de los narcos, de los militares, de los policías, de las autodefensas barriales, de la pobreza, de la impunidad, de la indiferencia, de las erupciones volcánicas, de los terremotos y de las inundaciones, es decir del cielo y de la tierra por igual. Siempre tendríamos miedo y no habría ningún sitio a dónde ir porque ni las ciudades, ni los pueblos, ni el páramo, ni la selva, ni el océano eran seguros [...] El mal está en los otros, pensaban, en el crimen organizado, en el derretimiento del hielo de los volcanes, en la furia de las placas tectónicas y en la subida del mar. (Ojeda 2024, 153)

Nicole concibe su territorio como irremediablemente atrapado en una dinámica de violencia sistémica, representativa de una catástrofe inminente que afecta al contexto ecuatoriano de manera transversal y multidimensional.

En todo el texto, es especialmente Nicole quien se convierte en portavoz del desastre y quien narra con mayor intensidad la realidad a la que todos intentan sobrevivir: “Que solo conocíamos la violencia de la naturaleza y de los hombres, pero que anhelábamos la alegría y el disfrute. Una vida menos regida por la muerte.” (Ojeda 2024, 15). El territorio en esta novela es un territorio-cuerpo

violentado y sufriente, un espacio resignificado por el Festival del Ruido Solar y por los artistas que participan en él, en busca de vías alternativas de existencia y resistencia a través de la música, la poesía, el trance y el acceso a un inconsciente colectivo:

Gran parte del Ruido creía en la poesía entregada al trance, al inconsciente colectivo y a la música. Eran místicos del ritmo, excéntricos que elegían pensar el arte como una forma de magia que los salvaría de los desastres. Los conjuros se hacen con palabras, nos dijo días después una poeta puruwá qué tocaba theremín. Los encantamientos, con cantos. (Ojeda 2024, 17)

La relación entre los encantamientos y el canto como posibilidad de supervivencia comunitaria al desastre es el tema central de toda la novela. Más allá de la evidente relación etimológica, evocar y resignificar el (en)canto resulta fundamental como herramienta para la reinmanentización del mundo. Como se ha señalado anteriormente en este artículo, el “desencanto del mundo” (Sahlins 2023), consolidado en América Latina desde el período de la conquista, dio lugar a la objetivación, mercantilización y posterior explotación de la naturaleza en beneficio del capital. Frente a esta lógica, el texto de Ojeda nos permite reflexionar sobre un (re)encanto del mundo: los volcanes son representados como figuras parentales —madres o padres—, y elementos como la tierra, el sol, el viento y las montañas recuperan su valor simbólico y su significado profundo.

Del mismo modo, la muerte y la noción de fin son reinterpretadas a partir del paradigma y de la concepción cosmogónica circular propias de las sociedades inmanentistas.:

Nada se compara con el espectáculo de la naturaleza, nada, y si miras mucho arriba entiendes que solo esa violencia puede engendrar la vida que tanto amamos [...] y eso es la música: ¡alegrémonos llorando!, grité en medio del rave celeste, ¡los volcanes son los lagrimales de la tierra! (Ojeda 2024: 86)

Mónica Ojeda introduce al lector en un universo donde la naturaleza, el ser humano y los animales no son categorías independientes, sino que adquieren valor y significado en su relacionalidad. Frecuentemente, los personajes se asocian con animales como cóndores, yeguas, ballenas y colibríes, dando vida a un polifónico multiverso relacional. Noa es a menudo vinculada a una yegua, hasta llegar a asumir plenamente sus características: “Estaba fuera de sí, a ciegas, bufando y sacudiendo el pelo como un caballo.” (Ojeda 2024, 282). Mientras duerme, sus compañeros la ven trotar, al igual que su padre: “Era Noa quien trotaba dormida.” (Ojeda 2024, 205).

Son numerosos los pasajes del texto que evocan este multiverso relacional de matriz inmanentista. A continuación, presento un par de ejemplos a modo ilustrativo para mostrar cómo se manifiesta en la obra.

En el principio hombres y animales hablaban el mismo idioma. Luego se distanciaron y sus voces se volvieron opacas, cantos que únicamente los chamanes supieron traducir. Un chamán habla la lengua secreta que une a los hombres y a los animales con el mundo de arriba y el mundo de abajo. (Ojeda 2024, 135)

La voz del Poeta sonaba alto y retumbaba contra las paredes de piedra del cráter. ¡Hay sirenas precolombinas!, cantó. ¡Sirenas nadan en los lagos de los volcanes! Entonces de lo más profundo de la laguna, saltó una enorme ballena que tenía el torso y la cabeza de una mujer. (Ojeda 2024, 232)

Las referencias a la ballena están cargadas de significado, tanto en la tradición judeocristiana como en la indígena andina. La evocación de la ballena se inserta siempre en un contexto paradójico —entre montañas, dentro de un volcán— contribuyendo así a la construcción de un universo caracterizado por una dimensión onírica y mágica: “Ballenas cantan en los andes.” (Ojeda 2024, 25). Este universo ficcional no se limita a proponer imágenes poéticas, sino que reconfigura las relaciones entre naturaleza, individuo y comunidad, desafiando las dicotomías propias de la modernidad occidental.

Según Viveiros de Castro (2013), la sociedad moderna se basa en un principio fundamental: la separación entre la dimensión individual y la social. Desde esta perspectiva teórica, los vínculos afectivos y las relaciones interpersonales quedan relegados a una esfera puramente privada, perdiendo toda valencia política. Esta separación no solo constituye un rasgo distintivo de la modernidad, sino que representa uno de sus fundamentos estructurales, provocando una reconfiguración radical de la relación entre individuo, comunidad y poder.

En contraste, las sociedades inmanentistas y la tradición indígena andina se articulan sobre una lógica radicalmente distinta, donde los vínculos relacionales son simultáneamente individuales y sociales, políticos y familiares. En estos sistemas de pensamiento, las dicotomías entre individuo y colectividad carecen de sentido, dado que la existencia personal está intrínseca e indisolublemente conectada con el tejido social de la comunidad. El sujeto no se concibe como una entidad separada, sino como parte constitutiva de una red viva de relaciones que modelan su identidad.

La novela de Mónica Ojeda se inscribe precisamente en esta lógica relacional. No es casualidad que los volcanes y montañas sean frecuentemente denominados por los personajes como madres o padres: “El Inti es nuestro padre,

el Chimborazo es un tayta y la distancia entre dos volcanes es el abandono.” (Ojeda 2024, 87), “La mama Tungurahua piensa como una nube, vuela alto su pensamiento negro hacia su amante y lo toca, lo besa” (Ojeda 2024, 164). Estos elementos refuerzan una visión del mundo profundamente interconectada, donde lo humano y lo no humano participan de una misma red de relaciones afectivas y espirituales.

En este marco, se perfilan profundas relaciones genealógicas que no se limitan a la consanguinidad, sino que abarcan tramas temporales y vínculos simbólicos que entrelazan a los personajes con su entorno natural y con sus antepasados. El tiempo, en este sentido, no se concibe como una línea recta, sino como una espiral continua que articula pasado, presente y futuro. Pamela es la figura narrativa que más medita sobre estos temas a lo largo de todos sus relatos.

Noa me preguntó si yo creía que una voz podía provenir del pasado y yo le dije que cuando escuchamos tormentas, cantos de pájaros, rugidos de animales, escuchamos lo que ha sonado desde hace miles de millones de años en la tierra y que esos son los sonidos del pasado para mí, los fantasmas que están en el presente pero que te hacen sentir antediluviana o recordar lo que ni siquiera has vivido. (Ojeda 2024, 41)

La profunda relación que Pamela mantiene con el ñawpa pachapi, o tiempo antiguo, resuena también en otros personajes, quienes perciben el tiempo en su circularidad y encuentran confianza en el futuro gracias a las genealogías del pasado. La excepción es Nicole, quien afirma: “yo era incapaz de imaginarme un futuro.” (Ojeda 2024, 281). Nicole se configura, como se ha señalado anteriormente, como el único personaje que permanece anclado a la realidad, negándose a sumergirse en el encanto psicodélico y chamánico del Festival. En la parte final de la novela, resulta interesante observar cómo Nicole expresa una crítica hacia Noa, señalando un posible gesto de apropiación cultural en su relación con elementos de la tradición indígena andina: “Te crees una chamana, le dije, pero eres una mestiza que juega con lo que no entiende.” (Ojeda 2024, 278). No obstante, esta crítica parece no considerar del todo la dimensión comunitaria y la conexión entre los tiempos históricos que atraviesan dicha tradición. La experiencia de Noa, más que constituir un acto de apropiación, puede entenderse como una forma de búsqueda de sentido y de apertura hacia otros modos de habitar el mundo, anclados en una sensibilidad comunitaria y relacional. Esta lectura adquiere mayor fuerza si se considera la perspectiva de Ernesto, el padre de Noa. La relación entre Noa y su padre Ernesto se configura como un eje simbólico central en la novela, al punto que, a los ojos de Ernesto, su hija representa la reencarnación de la madre/abuela chamana y encarna el hilo genealógico que enlaza pasado, presente y futuro, reafirmando así la continuidad de una memoria ancestral

viviente: “los monstruos de mi madre son los monstruos de mi hija.” (Ojeda 2024, 203). La compleja relación entre Noa y su padre Ernesto, marcada por una fuerte carga simbólica, constituye un eje central en la trama y exige un análisis que ilumine sus múltiples dimensiones. Esta relación no solo encarna la transmisión de saberes y heridas dentro del linaje familiar, sino que también pone en juego la tensión entre abandono y reencuentro, memoria e identidad, pasado y presente.

En este sentido, resulta especialmente revelador establecer un paralelismo con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, obra fundamental de la literatura mexicana del siglo XX. Al igual que Juan Preciado, Noa emprende un viaje físico y espiritual a través de las montañas en busca de un padre ausente, cuya figura se convierte en clave para comprender su propia historia. En ambas narraciones, este recorrido se configura como un proceso iniciático donde las fronteras entre los tiempos se desdibujan y los personajes enfrentan sus fantasmas personales y colectivos, reconstruyendo su identidad a través de un diálogo constante con las memorias familiares.

Otro aspecto significativo, vinculado a la relación entre padre e hija, es que Noa, a pesar de ocupar una posición central en la trama, está atravesada por una ausencia fundamental a lo largo de toda la novela: la falta de su propia voz narrativa. Esta privación adquiere especial relevancia a la luz de las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan (1977)⁴, según las cuales dicha ausencia puede interpretarse como una manifestación simbólica de la falta paterna. En esta perspectiva, la búsqueda del padre emprendida por Noa se configura como una búsqueda más profunda: la de su propio lenguaje y una modalidad expresiva auténtica. Esta tensión encuentra su resolución en el momento culminante de la novela, cuando la protagonista alcanza finalmente una forma de expresión que se materializa en un canto/grito capaz de unificar y trascender las dimensiones temporales del presente, pasado y futuro:

Un canto que iba al derecho y al revés: una voz doble, una canción y un relincho cómo el largo diablo del volcán. De la garganta de la Noa salió su primera voz hacia delante, su segunda voz hacia atrás. Pasado y futuro, pues. Pasado y futuro en el Kapak Urku. (Ojeda 2024, 246)

Este acto vocal no representa solo una forma de liberación individual, sino que se inserta en una dinámica coral más amplia. *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* se despliega como un canto colectivo que entrelaza generaciones, mitologías y saberes en un relato profundamente estratificado. En un contexto marcado por una

⁴Jacques Lacan desarrolla el concepto del “lenguaje del padre” en diversas obras y seminarios, especialmente a través del tema del Nombre-del-Padre (Nom-du-Père), que es central en su teoría psicoanalítica. Este concepto se sitúa dentro de su análisis de la estructura del sujeto y del lenguaje.

crisis bioecológica generalizada y una preocupante parálisis de la imaginación, la obra de Ojeda reafirma el valor comunitario de la música, de los rituales y de los cantos en una experiencia festiva psicodélica andina.

Conclusiones

La ficción especulativa tiene el potencial de resignificar el futuro, ofreciendo visiones que se alejan de las lógicas capitalistas dominantes a nivel global. Este aporte es fundamental para imaginar alternativas que no se limiten a la reproducción del presente, sino que abran caminos hacia modos de existencia radicalmente distintos.

En este sentido, Carla Benedetti (2021) propone reactivar energías internas olvidadas, aspectos de la experiencia humana que han sido marginados o desactivados por los modelos de desarrollo hegemónicos. Entre estas energías, la imaginación ocupa un lugar central, entendida no como una huida de la realidad, sino como una fuerza capaz de explorar nuevos horizontes. La transformación que propone Benedetti no solo implica un análisis crítico del presente, sino también la capacidad de pensar y crear futuros radicalmente diferentes. Sin embargo, la capacidad de imaginar un futuro colectivo y alternativo no es una característica intrínseca de toda ficción especulativa. Aunque este género permite explorar y comprender la crisis ambiental contemporánea, requiere elementos adicionales para convertirse en una herramienta eficaz de reflexión y propuesta comunitaria.

Benedetti (2021) advierte que la sola racionalidad y conocimiento, aunque indispensables, no bastan para revertir la trayectoria actual:

Si la sola conoscenza, pur indispensabile, non è sufficiente, vorrà dire che occorre muovere anche qualcos'altro, probabilmente qualcosa di sopito, di dimenticato, di fossilizzato da quelle stesse strutture di pensiero che hanno favorito il tipo di sviluppo e di società che ora ci sta portando alla catastrofe. Forse, per superare il sopore indotto da quegli schemi concettuali calcificati occorrerà attingere ad altre energie, che esistono nell'uomo ma che sono state disattivate: bisognerà accendere anche l'immaginazione, farla andare liberamente in terreni aperti, non ancora esplorati. (Benedetti 2021, 17).

Benedetti subraya la necesidad de activar dimensiones creativas y emocionales que complementen la razón para afrontar la crisis global. Desde esta perspectiva, el conocimiento racional, anclado en paradigmas consolidados, no es suficiente para hacer frente a los retos actuales, especialmente los relacionados con la crisis ecológica y la deriva socioeconómica. Esta visión se inscribe en un debate más amplio sobre la necesidad de repensar la relación entre conocimiento y acción, entre racionalidad y creatividad.

En definitiva, el valor principal de la literatura reside en su capacidad para imaginar, más allá de la catástrofe ambiental, modos alternativos de existencia y formas de habitar el mundo orientadas hacia el futuro. *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* ofrece una propuesta narrativa multidimensional y comunitaria que cuestiona y subvierte las bases mismas del sistema capitalista y neoliberal, fundamentado en principios como la individualización, la competencia y la explotación de los recursos comunes. Esta subversión se materializa en la evocación de la tradición oral chamánica y los cantos rituales de las comunidades andinas precoloniales, los cuales se reencuentran en un contexto de violencia bioambiental contemporánea. A través de las voces de un grupo de jóvenes, la novela celebra la vitalidad y el coraje necesarios para dar paso a una experiencia renovadora: un festival psicodélico andino donde la comunidad, el sentido de pertenencia y la conexión entre generaciones pasadas y futuras emergen con fuerza renovada. En este sentido, Ojeda logra reconstruir un imaginario reprimido por el realismo capitalista, abriendo así caminos posibles para la esperanza y la transformación colectiva.

Bibliografía

- Batzke, Ina, Espinoza Garrido, Lea y Linda M. Hess. 2021. *Life Writing in the Posthuman Anthropocene*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Benedetti, Carla. 2021. *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Torino: Einaudi.
- Brabec de Mori, Bernd, y Anthony Seeger. 2013. "Introduction: Considering Music, Humans, and Non-Humans". *Ethnomusicology Forum* 22(3): 269–86. <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.844527>
- Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Fisher, Mark. 2018. *Realismo capitalista*. Traducido por Valerio Mattioli. Roma: Nero.
- Fisher, Mark. 2020. *Acid Communism*. Pattern Books.
- Kohn, Eduardo. 2021. *Come pensano le foreste*. Traducido por Alessandro Lucera. Milano: Nottetempo.
- Lacan, Jacques. 1977. *Ecrits: A Selection*. Traducido por A. Sheridan. New York: Norton.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Ojeda, Mónica. 2024. *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Barcelona: Penguin Random House.
- Peterson, Christopher. 2018. *Monkey Trouble. The Scandal of Posthumanism*. New York: Fordham University Press.

- Rozo, Bernardo. 2020. "Eficacia Sonora Del Ritual. A Propósito de Reivindicaciones y Devenires Sobre El Sonido y La Música". Ponencia presentada en VI Congreso de La Asociación Latinoamericana de Antropología, Montevideo, 24-28 noviembre 2020.
- Sahlins, Marshall. 2023. *La nuova scienza dell'universo incantato. Un'antropologia dell'umanità (quasi tutta)*. Traducido por Frederick B. Henry Jr. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.", *MANA* 2(2): 115-144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.
- . 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo ameríndio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Federica Moscatelli es doctoranda en literatura hispanoamericana en la Universidad de Bolonia. Ha realizado varias estancias de estudio e investigación en México, Francia y Chile. Su tesis doctoral analiza la reconstrucción de imaginarios futuros alternativos y comunitarios en ecodistopías de la literatura hispanoamericana contemporánea.
Contacto: federica.moscatelli7@unibo.it

Recibido: 30/10/2025

Aceptado: 3/12/2025

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.