

LO GÓTICO ANDINO EN *LAS VOLADORAS* (2020) DE MÓNICA OJEDA

RICHARD ANGELO LEONARDO-LOAYZA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)
rleonardol@unmsm.edu.pe

Enviado: 11-01-2021
Aceptado: 21-04-2022



RESUMEN

Uno de los rasgos más interesantes de la narrativa latinoamericana de los primeros veinte años del siglo XXI es que una de sus temáticas principales se ocupa del terror. Son prueba de esta afirmación los trabajos de Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Liliana Colanzi, por citar solo algunas de sus protagonistas. Una representante importante de este grupo es la ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), quien ha deslumbrado a la crítica especializada con sus novelas *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018). En *Las voladoras* (2020), su primer libro de cuentos no solo sigue la línea temática de sus trabajos anteriores, sino que propone el gótico andino, como una estética que busca reivindicar el imaginario ancestral latinoamericano. Este artículo pretende analizar las implicancias teóricas de dicha estética. Asimismo, se desea demostrar que no se trata solo de explotar los referentes míticos mágicos andinos, convirtiéndolos en productos exóticos o de consumo cultural, sino que se realiza una intervención en estos que pretende dialogar con una serie de problemas contemporáneos, como la violencia de género. Para lograr este propósito se analizarán tres cuentos del libro de Ojeda: «Las voladoras», «Cabeza voladora» y «Sangre coagulada».

PALABRAS CLAVE: Mónica Ojeda; *Las voladoras*; narrativa latinoamericana; narrativa ecuatoriana; Gótico andino

THE ANDEAN GOTHIC IN *LAS VOLADORAS* (2020) BY MÓNICA OJEDA

ABSTRACT

One of the most interesting characteristics of the Latin American narrative of the first twenty years of the 21st century is that one of its main themes deals with horror. The books of Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Agustina Bazterrica, to name a few authors, are proof of this statement. An important representative of this group is Ecuadorian writer Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), who has dazzled specialized critics with her novels *Nefando* (2016) and *Mandíbula* (2018). In *Las voladoras* (2020), her first book of short stories, she follows the thematic line of her previous work, but also sets out to develop the Andean Gothic, an aesthetic that seeks to vindicate the Latin American ancestral imaginary. This article aims to analyze the theoretical implications of this category. Additionally, it intends to show that it is not only a matter of exploiting Andean magical mythical referents, turning them into exotic or cultural consumption products; but also to intervene in them in order to dialogue with a series of contemporary problems, such as gender-based violence. To achieve this purpose, three of the stories in this book are analyzed: «Las voladoras», «Cabeza voladora» and «Sangre coagulada».

KEYWORDS: Mónica Ojeda; Las voladoras; Latin American narrative; Ecuadorian narrative; Andean Gothic



1. INTRODUCCIÓN

Uno de los rasgos más interesantes de la narrativa latinoamericana de los primeros veinte años del siglo XXI es que una de sus temáticas principales se ocupa del terror, subgénero que de forma progresiva está dejando de ser visto despectivamente apenas como parte de una subliteratura¹ y, hoy en día, se convierte en una de las expresiones más logradas y aplaudidas de la literatura del continente. Dicha literatura, que algunos críticos han denominado «terror social latinoamericano» (Zapata, 2020: 160), o escritura en el «marco del perturbante y del *weird*» (Pezzè, 2020: 45), también tiene la peculiaridad de que está mayormente protagonizada por mujeres. Son prueba de esta afirmación los nombres de Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz

1 Tradicionalmente el terror es considerado parte de la literatura fantástica (López Pellisa y Ruiz Garzón, 2019: XV), la que desde sus orígenes ha sido acusada de «escapista» (Barrenechea, 1972: 402; Hahn, 1990: 24) o «evasiva» (Llopis, 1967: 154).

y Agustina Bazterrica y Fernanda García Lao, en Argentina; Fernanda Melchor, en México; Giovanna Rivero y Liliana Colanzi, en Bolivia; Jenifer Thorndike, en Perú; Michelle Roche, en Venezuela; y María Fernanda Ampuero, Gabriela Ponce Padilla y Mónica Ojeda, en Ecuador.

Precisamente esta última escritora se constituye como una de las voces más interesantes del grupo anteriormente mencionado. Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), empezó a llamar la atención de la crítica especializada al ser incluida en la lista Bogotá-39 (los escritores más prometedores de Latinoamérica menores de cuarenta años), en el 2017. A partir de ese momento, la fama literaria de esta autora se ha incrementado notablemente. Entre sus novelas se tiene *La desfiguración Silva* (2015), con la que ganó el Premio ALBA 2014, *Nefando* (2016), por la que recibió una mención honrosa del Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja, en su versión de 2015, *Mandíbula* (2018), una de las diez finalistas del Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa en su edición de 2018. En 2020, Ojeda incursionó en el relato breve, con su libro de cuentos *Las voladoras*.² A diferencia de sus libros precedentes, la narradora ecuatoriana propone en este último una estética particular que denomina gótico andino, en el que se sigue abordando el tema del terror, pero esta vez lo localiza en América Latina, específicamente en la zona andina ecuatoriana. Ahora bien, el gótico andino sería una manifestación de toda una propuesta que se produce en el continente y que Gabriele Bizzarri define en los siguientes términos: «el regreso ominoso del elemento localista y ancestral (mito indígena, creencia de provincia, etc.)» (2019: 210).

El siguiente artículo estudia *Las voladoras* y analiza la manera como se manifiesta el Gótico andino en este texto de Mónica Ojeda. En primer lugar, se ensayan algunos alcances sobre dicha estética, apelando a diversas entrevistas que la escritora ofreció con motivo de la publicación de su libro de cuentos. Luego, se analiza la presencia de lo Gótico andino en tres textos que forman parte del volumen de Ojeda: «Las voladoras», «Cabeza voladora» y «Sangre coagulada».

2. ESBOZOS DE DEFINICIÓN DE UNA ESTÉTICA: EL GÓTICO ANDINO

Como se sabe, los cuentos que forman parte de un libro pueden tener una serie de elementos comunes: la atmósfera, los temas que se trata, la estructura, los espacios en los que transcurren, los personajes que intervienen en

2 Mónica Ojeda también escribe poesía. Así se tiene: *El ciclo de las piedras* (2017) e *Historia de la leche* (2020).

los relatos. En *Las voladoras* un primer elemento que les da unidad a los cuentos que integran este volumen es la temática, pues todos abordan el terror. Asimismo, un segundo elemento es que en todos estos textos se produce la presencia del monstruo fantástico andino, por llamarlo de algún modo. Ahora bien, estas no son las únicas peculiaridades que le otorga organicidad a este cuentario, sino que también se emplea como escenario de estas historias la zona geográfica de los Andes ecuatorianos. Así, las historias que se desarrollan en *Las voladoras* abordan el terror, pero teniendo como espacio a los Andes. A este tipo de terror, Mónica Ojeda lo ha denominado gótico andino.

El gótico andino aún no ha sido lo suficientemente estudiado en los medios académicos. Si bien puede remitirse a la literatura que practican escritoras como Giovanna Rivero (Montero, 1972) o Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, 1981), lo cierto es que hasta la fecha no hay un desarrollo teórico formal. Como afirma Ojeda, se trata de «un concepto que se ha manejado sobre todo de forma oral en Ecuador» (Traballi, 2021). Para ser precisos, se trata de una temática que es parte de las conversaciones que se desarrollan en congresos, coloquios u otros eventos literarios llevados a cabo en dicho país. Ante la ausencia de un término que dé cuenta sobre este fenómeno escritural, la autora se ha visto en la necesidad de intentar definirlo.³

Jaime Alazraki enseña que la definición de una forma literaria «busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento en formas semejantes» (2001: 267). En tal sentido, Mónica Ojeda llama gótico andino a «un tipo de literatura que aborda el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos (...), que proviene de convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también el desamparo que hay en esas zonas» (Oliva, 2020). En dicha literatura es fundamental la geografía andina, porque es la fuente a partir de la cual se producen las mitologías, los misticismos, las narraciones orales que les dan origen a los relatos. Sin embargo, no se trata solo de la recreación de un mundo físico, sino de convocar el sistema de creencias que viene aparejado con el mismo. Por tal razón, Ojeda añade que «Los volcanes, los páramos, los valles, son muy importantes [en esta estética], pero también las visiones ancestrales que subyacen en los relatos. Todo esto ligado al horror, al miedo, a la violencia» (Madrid, 2020).

3 En una entrevista, Mónica Ojeda refiere que Álvaro Alemán sería el creador de este término (De la Torre, 2020). En un congreso de la Asociación de ecuatorianistas, en 2016, Alemán presentó la ponencia «*Sangre en las manos* y el gótico andino: una aproximación a la literatura ecuatoriana desde los géneros literarios populares». Es probable que esta sea la primera vez que el término haya sido utilizado.

El gótico andino no debe entenderse simplemente como una puesta en escena de los horrores que provienen de una determinada zona geocultural, con el afán de recuperar un pasado milenario, exotizarlo o convertirlo en un objeto cultural de consumo, como se ha hecho con otras tantas manifestaciones propias de Latinoamérica. Más bien, lo que propone esta estética es mostrar, mediante el horror propio de dicha zona, las diversas formas que asume la violencia contemporánea, sobre todo en el cuerpo de las mujeres. Esto último hace que el gótico andino, además de tener connotaciones estéticas, también asuma otras de carácter ideológico y político. En este sentido, se erige como un artefacto de crítica social. Ahora, esto no resulta nuevo, si le hacemos caso a Lucía Solaz, quien explica que una de las formas que el gótico asumió en el pasado, especialmente entre 1820 y 1896, fue el de la protesta, expresión que recibió el nombre de gótico polémico. Así, la estudiosa española explica que:

varios escritores con conciencia social transformaron la novela gótica popular en un instrumento de protesta social, empleando los decorados y situaciones góticas para llamar la atención sobre horrores sociales o políticos tales como las leyes injustas o la lamentable situación de la mujer. El gótico polémico intentaba edificar además de horrorizar a los lectores combinando el terror gótico con una ideología radical para despertar la conciencia social y cambiar las opiniones de los lectores sobre ciertos asuntos (Solaz, 2003).

La propuesta de Ojeda coincide en muchos aspectos con el Gótico polémico decimonónico, sobre todo en esa intención de edificar además de horrorizar, intentando despertar una conciencia social, no necesariamente con la idea de cambiar las opiniones de sus lectores, pero sí de interpelarlos ante determinados asuntos, que por lo común pasan desapercibidos o son invisibilizados. Un aspecto que le añade Ojeda a este gótico es el pensarlo en términos de territorialidad y de tradición. Para decirlo de otra manera, la escritora ecuatoriana desarrolla una literatura del terror mediante la que ejerce una protesta social, pero los elementos que conforman dicho terror se circunscriben a la tradición del lugar en el que se produce esta literatura, empleando los monstruos fantásticos de la región. Por eso, la elección de lo gótico andino no es un acto gratuito, más bien obedece a un intento por geolocalizar y politizar una manifestación cultural con características propias. Así lo explica Ojeda al declarar: «Todos los góticos —el del Sur, el inglés— hablan de los mismos terrores humanos pero tienen las particularidades de las geografías. Quería investigar [con *Las voladoras*] el miedo, y su relación con la geografía y la importancia simbólica y mitológica. Se dio esta versión mía, libérrima, de lo que es el gótico andino» (Gascón, 2020).

Como se aprecia, la autora desea desarrollar una escritura que aborde el miedo, pero que no apele a referentes temáticos foráneos, sino que, así como hicieron los autores europeos en su momento, asuma las particularidades de la propia geografía latinoamericana y, en especial, la del área andina. En esta línea de interpretación, el gótico andino debe ser entendido como una especie de reivindicación de una modalidad de miedo, que sería privativa del continente, la que habría sido rechazada en antaño por cuestiones que están relacionadas con el racismo y la segregación social. Ojeda se percata de esta situación cuando afirma: «Si en algún momento rechazamos todo ese mundo mítico y simbólico andino, es porque vivimos en sociedades extremadamente racistas que nos han hecho, por mucho tiempo, desprestigiar o desdeñar todo aquello que venga del mundo indígena y, más bien, anhelar todo lo que viene del mundo blanco» (Subirana, 2020).

El supuesto prestigio del mundo occidental ha hecho que los creadores que se ocupan sobre el terror en América Latina privilegien en sus ficciones el mundo mítico y simbólico de raigambre europea (vampiros, brujas, fantasmas), todo esto en desmedro de la imaginiería popular de origen latinoamericano. En este contexto, el gótico andino se alza, entonces, también como un artefacto que pretende descolonizar el imaginario del continente, proponiendo una serie de referentes fantásticos que pertenecen al ámbito cultural andino. Subyace a esta postura una desnaturalización del gótico como narrativa eurocentrada, «relato maestro» (Chakravarty, 2008: 57), pues se evidencia su parroquialidad e historicidad, lo que equivale a negar su supuesta universalidad. Además, se transluce un rechazo a cierto tipo de literatura gótica producida en América Latina, que sigue como modelos de referencia a aquellos que no pertenecen a la órbita cultural del continente.⁴

Una cuestión que debe resaltarse es que el gótico andino busca participar en antiguas discusiones que han marcado la historia de Latinoamérica. Una de ellas (quizá la más importante) es el debate sobre civilización versus barbarie (Ouzokouo, 2013). Como se recuerda, los intelectuales latinoamericanos decimonónicos asumían que sus naciones vivían en la barbarie, por la fuerte influencia del campo y la naturaleza, y que el camino que debían seguir para lograr la modernidad de sus sociedades era el de la civilización, lo

4 En 2017, en una conferencia impartida en FLACSO Argentina, Mariana Enríquez ya llamaba la atención acerca de la ausencia en la tradición literaria argentina de arquetipos o monstruos propios de la cultura local. Por ejemplo, ella hace notar que figuras míticas como «El pombero» o «El brujo sin cabeza» no forman parte de la literatura escrita, a diferencia del vampiro, de origen europeo, que fue rápidamente incorporado en dicho discurso. Por supuesto que el reclamo de Enríquez puede extrapolarse a toda la literatura latinoamericana.

que implicaba apostar por la ciudad y la cultura europea. Lo que en otras palabras significaba abandonar lo que era lo latinoamericano y asumir lo occidental como derrotero obligado. Ojeda dice a este respecto: «Los latinoamericanos estamos tratando todo el rato de escapar de la dicotomía civilización y barbarie. Yo trabajo telurismo, los miedos atávicos, la corporeidad, la violencia y los deseos sexuales más salvajes, y en ese trabajo intento develar los aspectos más turbios y más matizantes de la dicotomía de la que estamos hablando» (Subirana, 2020).

A diferencia de la tradición intelectual latinoamericana que, en su mayor parte, aún el día de hoy propone desaparecer la barbarie de sus países, representada en la naturaleza, lo que hace Ojeda es asumir este último rasgo cultural como distintivo del continente y evidenciar su influencia en lo contemporáneo, no solo a nivel social, sino también individual. Además, lo que esta escritora se propone con el gótico andino es denunciar la impostura de dicha dicotomía, mostrar la labilidad de ambos términos que la conforman. De este modo añade:

En esta dicotomía vemos a la ciudad como su máxima consolidación de la civilización, pero en *Las voladoras* vemos a la ciudad en un relato y te encuentras con unos feminicidios tremendos y a lo mejor vemos a la parte rural y es menos violenta. Pareciera que las zonas en las que la naturaleza está domesticada la violencia está mermada, pero no es cierto, todo lo contrario. La violencia está ahí como en una olla de presión, a punto de estallar (Subirana, 2020).

Ojeda emplea el gótico andino para mostrar que tanto la barbarie como la civilización, la naturaleza y la cultura, tienen como común denominador la violencia, no se trata de un rasgo propio o único de los primeros términos de la dicotomía, sino que abarca la totalidad de dicha dicotomía, porque es parte de las relaciones humanas. Un hecho a resaltar de esta estética es, precisamente, que la violencia no solo es concebida como un acto que se produce de manera externa, sino de forma interna, a nivel intrafamiliar e, incluso, a nivel intrapersonal.

En lo que sigue del artículo se verá de qué manera estos planteamientos del gótico andino se aplican en tres cuentos de *Las voladoras*. Primero, se analiza el relato que le da nombre al volumen, luego, «Cabeza voladora» y, finalmente, «Sangre coagulada». Debe indicarse que si bien en los relatos que integran el libro se hace presente de manera manifiesta esta estética, lo cierto es que se hace más notoria en los textos seleccionados.

3. LA OPACIDAD DE LA METÁFORA EN «LAS VOLADORAS»

En «Las voladoras», cuento que le da título al volumen escrito por Mónica Ojeda, se asiste a la narración de una mujer joven, que le relata a un interlocutor anónimo la experiencia de su familia con una voladora, una «bruja» (así se la llama en el cuento). Este último personaje trastoca la armonía de la familia, suscitando incluso que los miembros de esta rompan los límites de lo socialmente permitido.

Antes de iniciar el análisis del relato es conveniente saber qué son las voladoras. Se trata de brujas, pero no a la usanza occidental, es decir, mujeres con vestidos negros, sombreros en punta, desdentadas y narices enormes, «de aspecto agreste y salvaje» (Suazo, 2018: 104). Debe recordarse que la bruja es una figura construida a partir de representaciones sociales, que adquieren contenidos particulares de acuerdo con el momento histórico y el territorio donde se construye. Sin embargo, como enseñan Valeria Acosta y Diana González Calle:

también comparte características comunes tales como su vínculo estrecho y sexual con el Diablo, su fascinación por la maldad, prácticas como vuelos en escobas, la preparación de bebedizos y hechizos para sanar o dañar, los conocimientos sobre la botánica, la alquimia y la anatomía humana, y la participación en reuniones con otras mujeres donde se alude a la figura del Diablo como invitado especial, con quien supuestamente sostenían relaciones sexuales y bailes eróticos a cambio de poderes, entre muchas otras situaciones asociadas a las brujas (2017: 566).

Nada más alejado de lo que constituyen las voladoras, las cuales son entidades propias del acervo cultural latinoamericano y, en especial, del área andina ecuatoriana. También se las llama «buitras» (Pico, 2010: 11) y supuestamente habitan en la zona del «Triángulo de brujas», es decir, el triángulo formado por las localidades de Mira con Urcuquí y Pimampiro, en la parte oriental del Ecuador. Amaranta Pico, especialista en el tema, explica algunas características de dichos personajes. La voladora es una

habitante de la comunidad que por la noche adquiere poderes extraordinarios. Es una beldad que, ataviada de blancas vestiduras, se precipita y suspende en el aire con la principal función de transportar noticias entre los pueblos circundantes. Cuando las voladoras alzan el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real, se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito (2013: 8-9).

La voladora es una entidad distinta a la bruja occidental, no solo en lo referido al aspecto físico, sino también a las actividades que desempeña. Un añadido a esta descripción es que casi siempre aparece en forma individual. Alza vuelo desde su tejado, frotándose ungüentos en sus axilas (no necesita escoba). Aunque existen referencias de posibles aquelarres, también se asume que estos seres profesan el catolicismo por el hecho de pertenecer al pueblo donde aparecen. Asimismo, existen pocas versiones acerca de la magia amoratoria practicada por las voladoras.

En el cuento de Mónica Ojeda no se está ante un uso irrestricto de esta figura mágica, tal como se consigna en el imaginario popular ecuatoriano, sino que se presenta una reelaboración de la misma. Por ejemplo, la voladora de Ojeda no es rigurosamente una mujer (a pesar de que en algunos pasajes del relato se la denomine así). Tiene un solo ojo. La narradora del cuento explica: «No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes» (Ojeda, 2020: 12). Además, a diferencia del imaginario ecuatoriano, en el que se asume que este personaje es una habitante del pueblo, en el texto de Ojeda se dice que se trata de una entidad autónoma, que viene de la montaña, tiene un olor a vulva y sándalo, y recorre a voluntad el interior de las casas, buscando una mujer en quien posarse.

En el cuento que se está analizando, la voladora se ha introducido en la casa de la narradora y se relaciona con los padres de esta última. Dichos padres mantienen una relación ambigua con la «bruja». Así, la narradora relata: «Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón» (Ojeda, 2020: 13). Lo que sucede es que esta «bruja» tiene el poder de convocar el deseo carnal. Por tal motivo, el padre se excita al sentir su presencia en la casa y la madre se altera, pero no cede a la provocación. La narradora expresa:

la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagínese ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas (Ojeda, 2020: 14).

La voladora es una entidad que invade la vida de las mujeres, que posee sus cuerpos, que desata en ellos el deseo. Por eso, perturba, desestabiliza e inquieta. Este monstruo es un abyecto, tal como lo define Julia Kristeva, es

decir, «un polo de atracción y repulsión» (2006: 7). Como se puede notar de la cita del cuento, el padre no es ajeno a esta situación, porque siente que también la voladora influye en su comportamiento sexual (la voladora provoca que el padre se manche los pantalones). Por su parte, la madre se resiste a que el deseo la habite, que haga presa de ella, por eso cierra las piernas y rechaza a la «bruja».

Un día la voladora decide desaparecer de la casa y la madre de la protagonista es la más afectada con esta ausencia. De este modo:

El día que sangré por primera vez ella desapareció por una semana, mamá fingió sentirse contenta, pero en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que luego lamía con toda su sed. Se subía al tejado con las axilas como un panal. Volaba unos metros. Caía desnuda sobre la hierba. Papá y yo la veíamos sufrir a escondidas y, a la mañana siguiente, la escuchábamos decir: «Creo que se ha ido para siempre» pero la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles despertaron. Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro. Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron. Todas las cabras durmieron (Ojeda, 2020: 14).

La voladora ha dejado de interesarse por la madre. Por más que esta última intenta invocarla, no puede llegar a acoplarse con ella. La «bruja» regresa, pero lo hace por la hija, quien ya es una adolescente y tiene la capacidad de albergar el deseo. Ahora bien, este despertar tiene sus consecuencias: la narradora queda embarazada (se «hinchó»). Si bien esta última no lo afirma, se puede deducir que dicho estado es producto de los encuentros furtivos con su padre. En un pasaje del cuento, la muchacha expresa: «La siento [a la voladora] acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abrazo a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad» (Ojeda, 2020: 12). El padre sostiene relaciones sexuales con su hija (a escondidas de la madre) y el resultado es un embarazo. Ante el escándalo, la narradora le dice a su interlocutor, el cual al parecer tiene cierta influencia entre los habitantes del pueblo en el que viven:

Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque. Tiene que contarle que la voladora viene y revienta los globos y vacía los panales, pero que yo amo su pelaje como un cabello. ¿Qué se hace cuando una familia siente cosas tan distintas y tan simila-

res a la vez? (...) Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que en un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio (Ojeda, 2020: 15).

Para la muchacha no se trata de un incesto, sino de un acto de amor. Desde la perspectiva de este personaje, su padre ha intentado librarla del desasosiego que experimenta en las noches, por culpa de la voladora. Un aspecto interesante de la cita es que su interlocutor pertenece a una congregación, quizá sea un sacerdote y el relato de la muchacha sea una confesión. En contra de lo que podría pensarse, la muchacha no siente ningún reparo por lo que ha sucedido, por eso le dice a su interlocutor: «¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba» (Ojeda, 2020: 11).

Por lo que se infiere, el interlocutor le pide que baje la voz, porque lo que está contando la muchacha es bochornoso. Sin embargo, ella no lo quiere hacer, porque no siente vergüenza por lo hecho. Puede decirse que esta narradora está conforme con lo sucedido, que de algún modo considera que no solo está bien, sino que no hay por qué ocultarlo. Ricardo Piglia, en su «Tesis sobre el cuento», explica que un texto de esta naturaleza «siempre cuenta dos historias» (2000: 113). Si esto es correcto, por una parte, el texto de Ojeda relata una anécdota acerca de las voladoras y su influencia sobre el deseo de los seres humanos, pero por otra, cuenta una anécdota de amor que sobrepasa los convencionalismos impuestos por la sociedad, el amor erótico entre un padre y una hija. Sin embargo, esta historia de amor oculta un subtexto perturbador: el abuso perpetrado por un padre sobre una hija, un hombre seduciendo a una mujer que está bajo su cuidado y a la que debería proteger. Se está ante un caso de violencia sexual, en el que «se sigue colocando a las mujeres como cuerpos al servicio del dominio y placer masculinos» (Ruiz, 2020: 256). El cuento sostiene que el cuerpo de la mujer sigue siendo seducido, violentado, aprovechado para beneficio del hombre. Una cuestión que agrava el asunto en «Las voladoras» es la actitud de la madre de la narradora respecto a lo sucedido. Una vez enterada no denuncia a la pareja, sino simplemente se corta el cabello y lo entierra al pie del manzano más viejo del bosque, es decir, solo se lamenta y prefiere callar, lo que la convierte en una cómplice del abuso.

Desde otra óptica, si se sigue las reflexiones de Jaime Alazraki sobre la literatura fantástica, los textos que se enmarcan en este registro son metafóri-

cos, porque «ese lenguaje segundo —la metáfora— es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación» (2001: 278). Alazraki denomina estas figuras como «metáforas epistemológicas», entendiéndolas como una imagen que no es un «complemento» del conocimiento científico, sino un modo alternativo de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico (Alazraki, 2001: 278). En «Las voladoras», el relato fantástico, que explica el amor prohibido entre padre e hija, se constituye en una «metáfora epistemológica» del relato del abuso. Lo innombrable, lo inconcebible, lo que el código realista se niega a expresar es que un padre abuse de una hija, que se cometa incesto. El relato fantástico, en su versión del gótico andino, permite echar luces sobre una situación que muchas veces es silenciada no solo por ser aberrante, sino que también porque compete al ámbito de las mujeres, cuyos problemas usualmente no son considerados como temas importantes para la literatura canónica. Con razón, Irène Bessière afirma que el relato fantástico es el espacio «donde se concentra todo lo que no puede decirse en la literatura oficial» (2001: 100). Y parte de lo que no se dice es que las mujeres son violentadas sistemáticamente (incluso por sus familiares).

4. EL RETORNO DE LAS UMAS EN «CABEZA VOLADORA» Y «SANGRE COAGULADA»

El segundo relato que se desea analizar es «Cabeza voladora». En este texto se narra la historia de una mujer que durante varios días escucha que su vecino de al lado, el doctor Gutiérrez, juega a dar botes con una pelota en su jardín. Un puntapié fortuito hace que el balón pase al patio de la mujer, la cual, al tomar la pelota para regresarla, se da cuenta que se trata de la cabeza de Guadalupe, la hija adolescente de Gutiérrez. La vecina se desmaya y Gutiérrez, casi sin inmutarse y bebiendo un té, espera que la policía lo aprese. A partir de ese día, la mujer no puede vivir en paz, por los asedios de los periodistas y los vecinos, quienes buscan saber más pormenores de la decapitación. Una noche de insomnio la mujer escucha unos extraños ruidos en la casa de Guadalupe. Se asoma a la ventana y ve que en el jardín hay siete mujeres, de diferente edad, vestidas de blanco, con el cabello largo y suelto, que se encuentran reunidas ejecutando algún tipo de rito. La vecina observa estas reuniones, que se repiten durante varias noches, hasta que en una ocasión una de las Umas (la mujer así llama a las mujeres extrañas) toca el timbre de su casa. La vecina se niega a abrir, pero al cabo de unas horas nuevamente insisten, y esta vez sí sale a atender. Sin decir más, la mujer se deja llevar por la Uma

hasta el jardín del vecino. Las mujeres siguen bailando y elevando los brazos, sin darle mucha importancia a la recién venida. Entonces, estas mujeres rodean a la vecina y su cabeza es cercenada.

Entre los personajes mágicos del universo andino destacan las cabezas voladoras, cuya denominación y características formales varían de una región a otra (Ríos Acuña, 2008: 107). A diferencia de las voladoras, estas entidades están presentes no solo en Ecuador, sino en Perú, Bolivia, Chile y Argentina, lugares en los que reciben diferentes nombres. Por ejemplo, en Perú se les llama *Uma taq taq*, *Aya Umas*, *Qarqacha* (Ansion, 1982: 238),⁵ en Argentina, *Umitas*. En estos países el imaginario popular asume que la cabeza voladora, quien emite un sonido aterrador, corresponde a la cabeza de una persona, preferentemente mujer, y que por las noches esta se desprendería del cuerpo y saldría a recorrer cada rincón del pueblo en busca de venganza o simplemente para realizar actos funestos. Según Silva Gómez, la cabeza voladora es una mujer que habría adoptado tal apariencia por recibir un castigo divino ante su mal comportamiento (2010: 46). Por otra parte, también la presencia de estas cabezas voladoras está asociada, en la mayoría de los casos, a presagios o anuncios de desgracias y sobre todo de muerte. Se sabe también que estos seres mágicos pueden ser benignos y hacer feliz a una persona (como en el caso de las Umitas, en Argentina, o en el mundo Awajún), siempre y cuando no le pase por debajo de las piernas u hombros, sino por encima de la persona. Entre los actos más comunes que realizan las Umas se puede mencionar: volar, dar tumbos, comer excremento humano, pasar por debajo de las piernas y brazos, pegarse al cuello u hombro de otras personas, chupar sangre de la gente, atacar a los caminantes, revolcarse en la ceniza, comer ocas, etc. (Ríos Acuña, 2008: 110).

En «Cabeza voladora» estas entidades no pululan por las calles, sino que aparecen en el lugar en el que se ha cometido una agresión en contra de una mujer. Al parecer, tienen una función específica: vengar los actos realizados en contra de las mujeres, incluso si dichos actos son llevados a cabo por individuos femeninos. Una cuestión interesante del cuento de Ojeda es que en la diégesis se presentan dos manifestaciones de Umas. Por un lado, aquella que tiene aspecto de mujer y se encarga de preparar el rito de la decapitación. Por otro, se tiene una especie de Uma mayor, la que lleva a cabo el acto mismo de cercenar la cabeza de la persona infractora. Respecto a las primeras, la vecina se percató que un día después del incidente estas llegaron hasta la casa de Guadalupe: «las

⁵ Etimológicamente, el término refiere a la persona que «bota» su propia cabeza, que se quita la cabeza (Ansion, 1982: 238).

espió y las escuchó cantar, murmurar rezos ininteligibles, deambular entre la hierba y la casa. Notó que tenían edades distintas; algunas veinte, otras cuarenta, sesenta, setenta u ochenta. Las vio hacer rituales extraños, tomarse de las manos y llevárselas al cuello durante horas. Vestían de blanco y cargaban el cabello suelto por debajo de la línea de la cintura» (Ojeda, 2020: 37).

Un dato añadido sobre estos personajes en el cuento es que, a diferencia del imaginario popular, aquí se dice que las Umas son mujeres de diversas edades, que visten de blanco y poseen el cabello largo. Estas mujeres se encargan de preparar el camino para que la cabeza voladora mayor llegué hasta la casa de la muchacha violentada. Para este fin realizan una serie de cantos y rezos, en los cuales repiten «palabras como “fuego”, “espíritu”, “bosque”, “montaña”» (Ojeda, 2020: 38). Estas mujeres, además, preparan el rito final de la decapitación. Conducen a la vecina hasta la casa de Guadalupe y le dan de comer una hierba:

—Sabemos— leyó en los labios de una Uma que apenas soltó un rumor.

Le trenzaron el cabello, la vistieron de blanco, le acariciaron el cuerpo con ruda fresca, y ella se dejó hacer como en un sueño donde no ponía en riesgo la carne. Había un frenetismo impúdico en los cuerpos que sudaban y mostraban sus uñas, sus senos, sus lenguas. Una excitación que ella sentía al permanecer dentro del lugar donde todo sucedió: una casa que olía a golpe y a podredumbre, que bailaba igual que un lagarto sin esqueleto. De repente quiso correr, lanzarse contra las paredes, arrancar la pintura, pero se quedó recibiendo la saliva espesa que las Umas le escupían en el pecho; oyéndolas musitar con la dentadura cerrada, viéndolas ahorcarse con sus propias manos (Ojeda, 2020: 42).

Las Umas en el cuento de Ojeda no son cabezas que vuelan por las calles con el fin de producir el mal, sino que su objetivo es impartir justicia. Poseen cuerpos y en el rito simulan autocercenarse la cabeza. Ellas «saben» lo que ha hecho la vecina, por eso han venido hasta la casa de la agraviada e invocan a la Uma mayor. En pleno rito, la vecina: «Si cerraba los ojos veía una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas; una cabeza que se parecía a la de Guadalupe, pero también a la de cualquier otra chica y que, pese a su evidente enfado, sonreía sin dientes en el jardín» (Ojeda, 2020: 42).

En esta parte del relato se hace presente el segundo tipo de Uma, que se podría llamar Uma Mayor, la entidad encargada de ajusticiar a la culpable. A diferencia de las primeras Umas, esta segunda sí es efectivamente una cabeza de mujer, con dos inmensas alas de cóndor. Dicha entidad corresponde a la descrip-

ción que se hace de las cabezas voladoras en el imaginario latinoamericano. Se trata de una puesta en escena de un monstruo fantástico propio del continente.

La Uma mayor se ocupa de vengar el mal accionar de la vecina, la cual es responsable por no socorrer a Guadalupe cuando en más de una ocasión esta le hizo entender que necesitaba de su ayuda, porque aparentemente sufría de abusos. Guadalupe la vino a buscar con el pretexto de la azúcar prestada, la muchacha estaba visiblemente moreteada, pero la vecina se desentendió. Aunque en el relato no se dice, la vecina prefirió no involucrarse y seguir con su vida, con el añadido de que fantaseaba secretamente con los favores sexuales de la adolescente. Al final, esta mujer es castigada, no solo con su decapitación, sino con el mismo destino que corrió la cabeza de Guadalupe. Así: «Aterrorizada, [la vecina] escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo entre las hortensias» (Ojeda, 2020: 43).

En la lógica de la historia, la vecina termina del mismo modo que Guadalupe: su cabeza siendo pateada contra una pared. Esta situación revela que dentro del mundo representado se produce una especie de ley del talión. La vecina es castigada del mismo modo en que Guadalupe padeció a manos de su agresor. Referente a este punto, debe resaltarse que las Umás no castigan al hombre que violenta a la mujer (en todo caso, eso no se aprecia en el relato), sino a la vecina que guardó silencio respecto a los abusos. En esta línea de sentido, «Cabeza voladora» se erige como una historia que, desde lo fantástico, no solo pone en escena la violencia que sufren las mujeres por culpa de los hombres (en el cuento, la hija por causa del padre), sino que pretende llamar la atención sobre un hecho al que no se le presta la debida atención: la indiferencia de otras mujeres ante el dolor de sus pares.

Ahora bien, otro texto de Ojeda en el que se usa la figura de la Uma es «Sangre coagulada». Se trata de la historia de una muchacha, la Ranita, que padece una especie de retardo mental, porque entiende la realidad de forma sesgada. La Ranita vive en compañía de su abuela, una mujer que se dedica a practicar abortos. La Ranita relata lo que implica vivir con su abuela y el rechazo que sufre por parte de la gente del pueblo, no solo debido al oficio de la abuela, sino a que los vecinos asumen que la anciana es una especie de bruja que deja coágulos de sangre bajo las camas de todo el pueblo.

La Ranita es un personaje que siente deleite por la sangre. En el inicio del relato dice: «Me gusta la sangre. Alguna vez me preguntaron: “desde hace cuánto, Ranita”. Y yo respondí: “Desde siempre, Reptil”». No recuerdo un solo día que

no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca» (Ojeda, 2020: 17). La Ranita la consume: «Es cierto que la sangre puede comerse. Cuando se coagula, deja de ser líquida y se transforma en alimento» (Ojeda, 2020: 21).

Como explica Kristeva, a diferencia de lo que entra por la boca y nutre, «lo que sale del cuerpo, de sus poros y de sus orificios, marca la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección» (2006: 143). La Ranita es un personaje que juega con la sangre, que la consume. Se trata de un monstruo, un abyecto y, como tal, «Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer» (Kristeva, 2006: 8). Pero la muchacha es un monstruo inocente, tierno, que no entiende del todo bien el mundo en el que vive. Por esta razón, La Ranita no se percata de los asedios que le hace Reptil, un trabajador de su abuela. La muchacha relata:

Reptil jugó conmigo el primer día que me vio manchar la naturaleza (...). Él me abrazaba, me hablaba de su hija y lo difícil que era ser padre de una hija guapa. Yo le contaba que nunca había conocido al mío, pero que algún día le preguntaría a mami, que algún día sabría cómo era. Entonces él me decía: «Pobre Ranita que no tiene papi», y me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento (Ojeda, 2020: 23-24).

La Ranita no tiene papá y la madre la ha dejado al cuidado de la abuela, la que siempre está ocupada y no puede vigilar a la nieta. Reptil se percata de esta situación y se aprovecha sistemáticamente de la muchacha. No solo la acaricia indebidamente, sino que llega a abusar de ella sexualmente. Más adelante, en el recorrido narrativo, La Ranita cuenta que Reptil:

Frente a la abuela apenas me dirigía la palabra, pero a veces, si estábamos solos, me pedía que le hablara de Firulais y yo lloraba porque lo extrañaba mucho y en la finca no teníamos perro. Otras me daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara (Ojeda, 2020: 24).

Como consecuencia de estos abusos, La Ranita queda embarazada y cuando la abuela se entera le practica uno aborto; días después, la anciana invita a comer a Reptil, al cual envenena: «Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillando cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse (...) recuerdo que lo enterramos entre los matorrales» (Ojeda, 2020:27).

La abuela también es un monstruo, no solo por el oficio que desempeña, sino que también porque no tiene el menor temor en matar, ni animales ni seres humanos. Ahora bien, una cuestión interesante del relato es que, al parecer, la abuela es una Uma. En una parte del cuento se dice sobre la anciana:

Según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja.

Que su cabeza volaba sobre los tejados en las noches.

Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos (Ojeda, 2020: 23).

La abuela es una Uma, una cabeza que se desprende del cuerpo de su dueña y vuela por sobre el pueblo haciendo maldades, como colocar sangre coagulada bajo las camas de los vecinos. Sin embargo, resulta interesante notar que el texto muestra que tanto la Ranita como su abuela no son los verdaderos monstruos, sino la gente que las desprecia, empezando por aquellos que utilizan los servicios de aborto. La Ranita dice: «Cruzan el río, suben y matan algunos de nuestros animales. “¡Brujas de mierda!”, nos gritan. “¡Saqueen la sangre coagulada de nuestras casas!” Pero las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas» (Ojeda, 2020: 28). La Ranita evidencia la hipocresía de la gente del pueblo, su doble moral.

Un aspecto interesante del texto es que se muestra como La Ranita, pese a su discapacidad logra empoderarse gracias a los conocimientos de la abuela, quien alguna vez le había dicho, entre lágrimas y pidiéndole perdón, que solo podía enseñarle el oficio de abortera. Sin embargo, la anciana le enseña mucho más. La Ranita dice:

Por esas verdades aprendí a aguantar insultos, a sembrar, a no extrañar a mami, a meterle mano a las muchachas, a contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato. También aprendí a contar a cien, pero a veces se me olvida (...) Aprendí a defender a la abuela cuando vienen los chicos.

Una vez le lanzaron piedras y le abrieron la frente (...) Desde ese día llevo piedras en los bolsillos. Me siento sobre ellas para que los invasores se asusten, aunque no siempre logro espantarlos (Ojeda, 2020: 28).

Pese a todo, la Ranita ha logrado desarrollar una especie de agencia, que no solo le permite cuidar de la abuela, sino a sobrevivir en un medio que la detesta y la considera un monstruo, un espacio que rechaza el oficio que realiza la abuela, pero del que muchos se benefician.

Tanto «Cabeza voladora» como «Sangre coagulada» son interesantes, porque revelan una serie de problemas contemporáneos referidos a las mujeres. Por una parte, en el primer texto, el feminicidio, que se suscita en la historia, agravada por el hecho de que el agresor no es cualquier persona, sino el padre de la víctima, quien debería ser aquel que la proteja. Asimismo, el silencio cómplice de la vecina, quien sabe que algo malo está ocurriendo con Guadalupe, pero prefiere desentenderse del asunto y seguir con su vida. En «Sangre coagulada», el abuso de una menor con discapacidad, el enseñamiento de un pueblo en contra del diferente. Así, en ambos textos, no importa la condición de la mujer, lo que se evidencia es lo que explica Marcela Lagarde: «se produce la cosificación enajenante de las mujeres: usables, prescindibles, maltratables y desechables» (2020: 98). Pero, el otro lado de la moneda, en «Sangre coagulada», es la abuela, que permite que La Ranita, pese a sus disfuncionalidades, desarrolle capacidad de agencia y pueda enfrentar el mundo adverso que le ha tocado soportar.

5. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Las voladoras es una colección de cuentos importante, porque evidencia una toma de posición respecto al hecho de escribir sobre el terror apelando a referentes no latinoamericanos. Con su versión del gótico andino lo que está proponiendo Mónica Ojeda es mirar hacia la ancestralidad propia del continente, poner en escena la galería de monstruos pertenecientes a la región. Esta decisión narrativa no debe entenderse como un gesto nostálgico o chauvinista, sino que mediante ella se muestra que estas creencias populares están muy vigentes en las sociedades latinoamericanas actuales y que pueden servir para exponer una serie de problemas contemporáneos como la violencia, la cual no solo se circunscribe al campo, a la naturaleza, a la barbarie, sino que se presenta en la ciudad, en la civilización, en la cultura, siendo una de sus mayores expresiones aquella que sufren las mujeres en el continente. En este sentido, puede decirse que *Las voladoras* es un libro en el que la protagonista es la mujer, pero aquella que está expuesta a las más diversas violencias por su condición de género. En esta línea, el gótico andino practicado por Ojeda se convierte en un aparato de denuncia respecto a algunos males que aquejan a las mujeres en Latinoamérica.

En efecto, en «Las voladoras» el mencionado género permite visualizar un problema social como el incesto, en el que el padre seduce a la hija y la violenta sexualmente (la seducción también es una forma de violencia). En el

caso de «Cabeza voladora», el feminicidio, pero enfatizado en que el verdugo es el propio padre, que incluso juega con la cabeza de la hija como si fuera un balón de fútbol. Pero, asimismo, la indiferencia de algunas mujeres sobre los problemas de violencia o abusos que sufren sus pares, como es el caso de la vecina a la que las Umas le cortan la cabeza. Y en «Sangre coagulada» el abuso que se produce sobre una joven con discapacidades, que pese a todo aprende a vivir en las circunstancias más difíciles.

Una situación que debe resaltarse es que en la versión del gótico andino presentada por Ojeda no hay un uso exótico de lo andino, sino una reivindicación de una perspectiva del mundo que incluye el horror como parte de su materialidad. Sin embargo, también hay que hacer notar que el uso de estos referentes es epidérmico, superficial. En los cuentos de Ojeda no se percibe una intención que anhele lograr una recreación mimética de dichos referentes, sino un uso diverso, funcional, incluso podría llamarse una intervención, acorde a los fines que se propone el relato como documento, que pone en escena la violencia que sufren los cuerpos de las mujeres en un contexto en el que se las asume como individuos apropiables y sus cuerpos como descartables, desechables, pasibles de tortura, desaparición o muerte; cuerpos que no importan.

Mónica Ojeda pertenece a un grupo de escritoras que han elegido el terror como clave de escritura. Sin embargo, no se trata del terror de antaño, con monstruos que vienen del exterior a perturbar la tranquilidad. Muchas veces esos monstruos están más cerca de lo que parece, a veces son parte de la familia misma o solo basta mirarse al espejo para encontrarlos. No se equivoca Andrea Pezzè cuando dice que en la narrativa de Ojeda «la familia es el lugar principal de producción del horror» (2020: 46). Finalmente, se dice que la literatura gótica transmite «al lector el deseo de explorar lo que pudiera existir más allá de nuestro mundo material» (Sánchez-Verdejo, 2012: 8-9). Habría que añadir que también interpela al lector para cuestionar su propio mundo y reevaluar si los seres humanos normales realmente lo son o si pertenecen a un tipo de monstruosidad diferente.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA IZAZA, Valeria, y Diana GONZÁLEZ CALLE (2017): «Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista», *Revista Trabajo Social*, núms. 24 y 25, pp. 63-83, disponible en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520> [15-02-2022].

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- ANSIÓN, Juan (1982): «Verdad y engaño en mitos ayacuchanos», *Allpanchis*, núm. 20, pp. 237-252.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BIZZARRI, Gabriele (2019): «Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en lo fantástico de lo global», *Brunal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1, pp. 209-229, disponible en <<https://doi.org/10.5565/rev/brunal.561>> [02-12-2021].
- CHAKRAVARTY, Dipesh (2008): «La poscolonialidad y el artificio de la historia», en *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, Tusquets Editores, Barcelona, pp. 57-80.
- DE LA TORRE, Andy (2021): «Mónica Ojeda: Charla sobre el oficio de escribir y el 'gótico andino'», Book593. *La escuela*. YouTube, subido por CIFUTV, 18 de febrero, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=hcDY4mRzsW0>> [02-12-2021].
- ENRÍQUEZ, Mariana (2017): «Narrativa de terror», Conferencia en el marco del curso de posgrado internacional Escrituras: creatividad humana y comunicación. *FLACSO Argentina*. YouTube, subido por FLACSO Argentina, 4 de mayo, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4>> [02-12-2021].
- GASCÓN, Daniel (2020): «Entrevista a Mónica Ojeda: 'Estoy haciendo un abordaje del horror familiar'», *Letras libres*. 23 de diciembre, disponible en <<https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/>> [25-02-2021].
- HAHN, Oscar (1990): *Antología del cuento fantástico*, Universitaria, Santiago de Chile.
- KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México.
- LAGARDE, Marcela (2020): «Feminicidio», en Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds.), *Breve diccionario de feminismo*, Los Libros de la Catarata, Madrid, pp. 97-100.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa, y Ricard RUIZ GARZÓN (2019): «Introducción. Las hijas de Metis», en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Páginas de Espuma, Madrid, pp. XI-XXXI.
- LLOPIS, Rogelio (1967): «Recuento de lo fantástico», *Revista Casa de las Américas*, núm. 42, pp. 148-155.
- MADRID, Carlos (2021): «Mujeres con alas, incesto, violencia: el gótico andino de Mónica Ojeda», *El asombrado & Co*. 5 de noviembre, disponible en <<https://elasombrario.publico.es/mujeres-alas-incesto-violencia-gotico-andino-monica-ojeda/>> [25-02-2021].
- OJEDA, Mónica (2020): *Las voladoras*, Páginas de Espuma, Madrid.
- OLIVA, José (2020): «El "gótico andino", el sello de los primeros cuentos de la ecuatoriana Mónica Ojeda», *El Espectador* [Bogotá, Colombia], 25 de octubre, dispo-

- nible en <<https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/el-gotico-andino-el-sello-de-los-primeros-cuentos-de-la-ecuatoriana-monica-ojeda-article/>> [20-03-2021].
- OUZOKOUO, N'drin (2013): *La dualidad Civilización/Barbarie en la selva de José Eustasio Rivera: La vorágine, los llanos de Rómulo Gallegos: Doña Bárbara y las pampas de Ricardo Guiraldes: Don Segundo Sombra*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Tesis de doctorado.
- PEZZÈ, Andrea (2020): «El sistema literario de Mónica Ojeda», *Orillas*, 9, pp. 45-63, disponible en <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_03Pezze_rumbos.pdf> [02-12-2021].
- PICO, Amaranta (2010): *Las voladoras de Mira. Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Quito. Tesis de Maestría.
- (2013): *Las voladoras. La red invisible del relato*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito.
- PIGLIA, Ricardo (2000): «Nuevas tesis sobre el cuento», en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, pp. 113-137.
- RÍOS ACUÑA, Sirley (2008): «Un acercamiento al Mundo del Human Tac Tac en los Andes», *Artesanías de América*, núm. 66, pp. 103-124.
- RUIZ, Carmen (2020): «Violencia sexual», en Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds.), *Breve diccionario de feminismo*, Los libros de la Catarata, Madrid, pp.256-258.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco (2012): «Fundamentos teóricos-formales del gótico literario», *Polifonía*. Vol. 2, núm. 8, pp. 3-22.
- SILVA GÓMEZ, Sara (2010): *Mito y memoria narrativa. Aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre 'Condenados'*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Tesis de Licenciatura.
- SOLAZ, Lucía (2003): «Literatura gótica», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 23, disponible en <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>> [01-02-2021].
- SUAZO, Roberto (2019): *Víboras, putas, brujas. Una historia de la demonización de la mujer desde Eva hasta la Quintrala*, Planeta Colombiana, Bogotá.
- SUBIRANA ABANTO, Katherine (2020): «Mónica Ojeda: 'Rechazamos lo mítico andino porque somos una sociedad racista'», *El Comercio* [Lima, Perú], 7 de diciembre, disponible en <<https://elcomercio.pe/eldominical/mensaje-de-voz/monica-ojeda-rechazamos-lo-mitico-andino-porque-somos-una-sociedad-racista-noticia/>> [25-03-2021].
- TRABALLI, Sofía (2021): «Los andes góticos de Mónica Ojeda», *Revista Ñ. El Clarín* [Buenos Aires, Argentina], disponible en <https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/andes-goticos-monica-ojeda_0_jwopcKQx1.htm> [10-04-2021].
- ZAPATA, Isabel (2020): «Las voladoras. Mónica Ojeda. El conjuro del lenguaje» *Revista de la Universidad de México*, diciembre, pp. 158-161, disponible en <<https://paginasdeespuma.com/blog/las-voladoras-en-revista-de-la-universidad-de-mexico/>> [25-06-2021].