



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

*Las voladoras, de Mónica Ojeda: una  
caracterización del gótico andino.*

Trabajo fin de estudio presentado por:	José Miguel Ortega Cuaichar
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Dra. Anna Cacciola
Fecha:	20 de septiembre de 2022

## Resumen

El presente estudio busca caracterizar el género denominado “gótico andino”, a partir del estudio comparativo de la obra de Mónica Ojeda titulada *Las voladoras*, pues es la misma autora quien cataloga a su libro dentro del nuevo género, debido a que sus narraciones se asientan en la región y cultura propia de los Andes, donde existe un miedo particular vinculado con la geografía, los mitos, la violencia y el desamparo.

La metodología propuesta para este estudio se basa en una relación comparativa entre la obra mencionada y la tradición de las obras del género gótico aún presente en Latinoamérica, al igual que con la mitología andina, en donde el revisionismo mítico cobra gran importancia. Lo anterior, para proponer una especificación de los rasgos distintivos del género “gótico andino” dentro del panorama de la nueva narrativa escrita por mujeres.

**Palabras clave:** gótico andino, cosmovisión andina, Literatura Comparada, Revisionismo mítico, Mónica Ojeda.

## Abstract

The present study seeks to characterize the genre called "Andean Gothic", based on the comparative study of Mónica Ojeda's work entitled *Las Voladoras*, since it is the same author who catalogs her book within the new genre, due to the fact that her narrations settle in the region and culture of the Andes, where there is a particular fear linked to geography, myths, violence and helplessness.

The methodology proposed for this study is based on a comparative relationship between the aforementioned work and the tradition of Gothic genre works still present in Latin America, as well as with Andean mythology, where mythical revisionism is of great importance. The foregoing, to propose a specification of the distinctive features of the "Andean Gothic" (Gótico Andino) genre within the panorama of the new narrative written by women.

**Keywords:** Andean Gothic, Andean worldview, Comparative Literature, Mythical Revisionism, Mónica Ojeda.

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	7
1.1. Justificación.....	7
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo .....	8
1.2.1. Objetivo general .....	8
1.2.2. Objetivos específicos .....	8
2. Metodología .....	9
3. Marco teórico .....	11
3.1. El género gótico .....	11
3.1.1. Evolución del género gótico .....	11
3.1.1.1. El gótico moderno. ....	16
3.1.1.2. Neogótico .....	18
3.1.2. Características del género gótico .....	20
3.1.2.1. El miedo .....	20
3.1.2.2. Mirada hacia el pasado.....	21
3.1.2.3. Estética propia (lo macabro) .....	22
3.1.2.4. Lo sobrenatural.....	23
3.1.2.5. El cronotopo gótico .....	24
3.2. Literatura gótica femenina.....	26
3.2.1. Nuevo gótico latinoamericano .....	28
3.2.2. Nuevas narradoras góticas hispanoamericanas .....	29
3.3. Mito y literatura. ....	35
3.3.1. Puntos de encuentro .....	36
3.4. Cosmovisión andina .....	38
3.4.1. Los Andes .....	38

3.4.2.	La Pacha .....	39
3.4.3.	Tiempo y espacio .....	39
3.4.4.	Símbolos en la mitología andina.....	41
3.4.4.1.	Montañas, cerros, volcanes.....	42
3.5.	Rastreando el gótico andino. ....	47
3.5.1.	Mónica Ojeda: la autora de los Andes.....	47
3.5.2.	Nefando y Mandíbula: anidando el gótico andino. ....	48
4.	Desarrollo y análisis.....	53
4.1.	Tradicición y configuración de lo gótico en <i>Las voladoras</i> .....	53
4.1.1.	Rasgos góticos.....	55
4.1.1.1.	La palabra como conjuro o el conjuro de la palabra.....	55
4.1.1.2.	El miedo y su tratamiento. ....	56
4.1.1.3.	Lo macabro .....	59
4.1.1.4.	Mirada hacia el pasado.....	60
4.1.1.5.	Lo sobrenatural.....	61
4.1.1.6.	El cronotopo: tiempo-espacio gótico. ....	62
4.1.2.	Rescate y adecuación mítica.....	64
4.1.2.1.	El cóndor .....	64
4.1.2.2.	Umas .....	65
4.1.2.3.	El mundo mítico andino .....	66
4.1.2.4.	El chamán .....	67
4.1.3.	Arquetipos de feminidad .....	68
4.1.3.1.	La maternidad.....	68
4.1.3.2.	La sexualidad .....	69
4.1.3.3.	El cuerpo .....	70

4.1.3.4.	La bruja .....	70
4.1.3.5.	El amor .....	71
4.1.3.6.	La vuelta al origen .....	71
4.2.	El gótico andino.....	72
4.2.1.	Hacia una definición del gótico andino .....	72
4.2.2.	Características del gótico andino.....	73
4.2.2.1.	Lenguaje híbrido y sagrado .....	73
4.2.2.2.	La adecuación mítica .....	74
4.2.2.3.	El territorio andino .....	74
4.2.2.4.	La violencia generadora del miedo .....	75
4.2.3.	Problemas alrededor de la denominación del género .....	75
5.	Conclusiones.....	78
6.	Limitaciones y prospectiva .....	80
	Referencias bibliográficas.....	81

## 1. Introducción

El género gótico se asienta en la novela gótica que surgió a partir del siglo XVIII, con la aparición de textos que buscaban trasgredir el paradigma propuesto por la Ilustración, donde la razón y el materialismo primaban en la construcción de la idea de la realidad. La novela gótica, representada por autores como Horace Walpole, Ana Radcliffe, G. Lewis o Maturin, vino a transformar los escenarios de la narrativa tradicional insertando hechos sobrenaturales, atmósferas y personajes macabros, teniendo muy presente el elemento del miedo como forma de ahondar en los terrores humanos.

Rápidamente el género se popularizó y comenzó su desarrollo desde distintas vertientes que, con el pasar de los años, se ha transformado, generando nuevas narrativas que siguen explorando aquellos tópicos tradicionales que se relacionan con lo oscuro y el miedo. En la actualidad, los relatos de terror mantienen puntos de contacto importantes con lo gótico, por lo cual se hace necesario estudiar las formas literarias que se practican dentro de dicho género, cómo ha variado su tratamiento y los nuevos tópicos que se manejan dentro de este.

El gótico andino, es una denominación nueva que surge a raíz de la exploración de lo gótico dentro del contexto y cultura andina. Una de sus más significativas representantes es Mónica Ojeda, quien ha catalogado dentro de este género a su libro *Las voladoras*. Proponemos aquí una caracterización de la obra para entender mejor dicha nominación y la manifestación del género en la actualidad.

### 1.1. Justificación

Mónica Ojeda, escritora ecuatoriana considerada como una de las novelistas más relevantes de la literatura latinoamericana contemporánea, plantea en su libro de cuentos, titulado *Las Voladoras*, la idea de lo que ella llama "el gótico andino". Ojeda se refiere a este término como "un tipo de literatura que aborda el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos" (en Oliva, 2020, s.p.). La idea de este nuevo subgénero literario ha sido reseñada en diversos artículos de difusión, que retoman las palabras de Ojeda para caracterizar dicha obra. Sin embargo, a pesar de la propagación de aproximaciones críticas en torno a este tema, no se ha desarrollado un análisis en profundidad de la obra que permita caracterizarla dentro de este nuevo subgénero. Por esta razón, resulta importante indagar la obra de Ojeda, en

especial su libro *Las voladoras*, para describir características imperantes que la relacionen con una nueva forma del género gótico, en el marco de la literatura contemporánea escrita por mujeres.

A este respecto, es importante proponer algunas nociones básicas que vinculan la obra al género en cuestión, indagando tanto su forma como su temática para encontrar rasgos distintivos que permitan el desarrollo de posteriores estudios o creaciones artísticas en torno a esta nueva forma de escritura.

Por otra parte, cabe entender que la autora se inserta dentro de una nueva tradición de autoras latinoamericanas que abordan las temáticas relacionadas con el género gótico como el terror, lo grotesco, lo extraño, construyendo nuevas formas narrativas mediante la incursión de estos temas en situaciones cotidianas: las relaciones intrafamiliares, la violencia hacia las mujeres o los estereotipos sociales ligados a la feminidad, cobrando gran importancia el estudio de estas obras en relación con la construcción de nuevas identidades femeninas y de una literatura contemporánea de la región andina.

Asimismo, la obra de Mónica Ojeda permite indagar la aproximación a temas relacionados con la mitología andina dentro de la narrativa actual, pues las referencias a mitos y leyendas de la región son constantes en el libro *Las voladoras*, sumado a un fuerte carácter simbólico, que rescata y adecua la tradición oral y cultural de la región de los Andes.

## 1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

### 1.2.1. Objetivo general

Caracterizar el género denominado “gótico andino” a partir de un análisis comparativo de la obra “Las voladoras” de Mónica Ojeda.

### 1.2.2. Objetivos específicos

- Describir las características del género gótico y el llamado “gótico andino”.
- Identificar los rasgos distintivos del libro “Las voladoras” en relación con el gótico andino.
- Proponer nociones básicas para la distinción del subgénero “gótico andino”.

## 2. Metodología

Para la consecución de los objetivos planteados, el presente estudio adopta una metodología comparatista. A partir de la perspectiva de la Literatura Comparada se busca indagar en las características propias de un “nuevo” género como lo es el gótico andino, que proviene de la tradición del género gótico surgido en el siglo XVIII. Por tanto, el estudio se centrará en rastrear rasgos comunes entre los géneros, que parten de un examen diacrónico de la obra *Las voladoras* de Mónica Ojeda, inserta en el contexto de la región Andina.

De esta manera, la Literatura Comparada permite estudiar la obra literaria en relación con otras obras y también con otros entornos, en este caso los Andes, pues, como afirma S. Bassenet (1993) “comparative literatura involves the study of texts across cultures, [...] it is interdisciplinary and [...] it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space”<sup>1</sup> (en Enríquez, 2005, p. 364).

Asimismo, el estudio pretende proporcionar un análisis de *Las voladoras* enfocado desde la perspectiva de género, aplicando las teorizaciones que se produjeron a partir de los años 60 de la pasada centuria. Resulta clave estudiar lo femenino dentro del género gótico, ya que “el estudio sobre el sujeto femenino en la literatura es una situación que corresponde con problemáticas globales (...) en atención a la deconstrucción de los imaginarios sociales, en distintas épocas y espacios, alrededor del género femenino” (Obando, 2021, p. 11).

Siguiendo esta senda interpretativa, adquiere especial relevancia el revisionismo mítico, que consiste en la tendencia poética y narrativa, en especial la escrita por mujeres, de revisar los mitos clásicos para subvertirlos y resimbolizarlos. Se trata así, según Ostriker, de un “robo”, la apropiación de mitos (que incluyen cuentos populares, leyendas y saberes públicos en general) para alterarlos con el fin de generar cambios culturales en la concepción de los mismos, rechazando las imágenes patriarcales que en estos operan (1982, p. 72).

De igual modo, dichos mitos también se recrean con un carácter autorreflexivo en torno a la feminidad, “they are representations of what women find divine and demonic in themselves;

---

1 “la literatura comparada se encarga del estudio de los textos a través de las culturas, [...] es interdisciplinaria y [...] centra su interés en las pautas de conexión entre literaturas en el tiempo y en el espacio” (traducción realizada por Enríquez, 2005, p. 364).

they are retrieved images of what women have collectively and historically suffered”<sup>2</sup> (Ostriker, 1982, p. 73).

Así pues, en la Obra de Mónica Ojeda se puede analizar la readecuación y resimbolización de los mitos de la cultura andina que realiza la autora a través de una narrativa que se fundamenta en la tradición oral de esta región. De igual modo, es preciso indagar sobre las representaciones y búsquedas identitarias sobre lo femenino, pues, a partir de estas configuraciones, se puede observar la composición general de la obra y cuáles son los rasgos que la caracterizan y emparentan con la tradición gótica.

---

<sup>2</sup> “son representaciones de lo que las mujeres encuentran divino y demoníaco en sí mismas; son imágenes recuperadas de lo que las mujeres han sufrido colectiva e históricamente”. La traducción es nuestra.

## 3. Marco teórico

Para entender el planteamiento concerniente al gótico andino, es necesario antes conocer las bases donde este concepto se asienta, por lo tanto, a continuación se ofrece un recorrido que muestra la evolución del género gótico, desde su origen hasta las manifestaciones más actuales que se han dado en América Latina, posteriormente se plantea una disertación correspondiente a la relación que existe entre mito y literatura para adentrarnos dentro de la cosmovisión andina, analizando los aspectos más relevantes de esta cultura que luego se contrastarán con la obra aquí estudiada, *Las voladoras*, de Mónica Ojeda.

### 3.1. El género gótico

#### 3.1.1. Evolución del género gótico

El género gótico surge en pleno siglo XVIII, conocido como el Siglo de las Luces, caracterizado por un fuerte racionalismo y rechazo a la superstición. Es así como, ante la tendencia por el uso de la razón, el carácter didáctico y utilitario de la literatura, surge un movimiento reaccionario que le da más preponderancia a la imaginación, a la sensibilidad y a la libertad, al cual, María Pérez de la Fuente (2012, p.24) identifica como Prerromanticismo, predecesor del Romanticismo que, posteriormente, dominaría el siglo XIX.

De esta manera, se entiende que lo gótico nace en un contexto marcado por la transición hacia una nueva forma de entender la realidad, pues contiene un fuerte rasgo transgresor con respecto al movimiento que dominaba en dicho periodo y que lo liga al Romanticismo, pero que encuentra en la mirada hacia el pasado: la Edad Media y su arquitectura, una nueva forma de construir una literatura fuera de las convenciones morales y estilísticas de la época.

Así lo afirma Varma:

The Gothic architecture, its pinnacles and fretted surfaces, the intricacy of its broken shadows, appealed to the rebel minds of the mid-eighteenth century, who show in the

Gothic art the grandeur of wildness and the novelty of extravagance which were originally the inspirations of Gothic artist<sup>3</sup>. (2016, p.14)

La arquitectura gótica fue una fuente de inspiración para la construcción de los relatos góticos, que luego se vería reflejada en los ambientes propios de las novelas del género, para dar asiento a la aparición de lo macabro.

Precisamente, en el año 1764, en Inglaterra, se publica la primera novela dentro del género titulada *The Castle of Otranto. A Story*, de Horace Walpole, que para su segunda edición el mismo autor denominaría *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, y es precisamente el término *gothic* el que funda el género, en el intento reaccionario del autor por mezclar hechos propios de la imaginación con situaciones que pudieran ocurrirles a simples hombres y mujeres.

La novela en mención viene a constituir la piedra miliar sobre la cual se edifica el género gótico, más que por los elementos que en esta aparecen (como castillos, fantasmas, espacios lúgubres y macabros), por la forma de combinarlos (Pérez de la Fuente, 2012, p. 25), pues su tratamiento adquiriere un carácter trasgresor, ya que no fue escrita siguiendo las convenciones de la novelística de la época que mantenía un estilo clasicista y racional, sino bajo una nueva propuesta que daba mayor rienda suelta a la imaginación y la libertad creativa.

Asimismo, el aporte de la novela de Walpole, en palabras de Antonio García, fue la estimulación para la escritura dentro del nuevo género y la preparación de un nuevo lector de novelas de terror (en Walpole, 2015, p. 10).

Como menciona H. P. Lovecraft, “el alcance de lo espectral y macabro suele ser generalmente bastante limitado, ya que exige del lector cierto grado de imaginación y fantasía, una determinada capacidad de evasión de la vida cotidiana” (1989, p.117), por lo cual, este nuevo género también cambió la forma de recepción de las obras por parte de los lectores y sus percepciones individuales, pues era necesario que estos, en complicidad con el texto, creyeran voluntariamente que los hechos narrados podrían ocurrir, por lo menos el tiempo que dura su lectura: “in the end, the Gothic world of mysterious medieval castles (...) demanded readers who would disregard its superficial absurdities and participe in a process of «co-creation» by

---

<sup>3</sup> “La arquitectura gótica, sus pináculos y superficies caladas, la complejidad de sus sombras rotas, apeló a las mentes rebeldes de mediados del siglo XVIII, que muestran en el arte gótico la grandeza de lo salvaje y la novedad de la extravagancia que fueron originalmente las inspiraciones del artista gótico”. La traducción es nuestra.

relating the fiction to their own «emotional, imaginative, and subconscious» lives”<sup>4</sup> (Spector, 1963, p. 1).

Del mismo modo, aparecen autores que comienzan a abrirse paso dentro del nuevo camino de lo gótico, como Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, William Beckford, John Polidori, Mary Shelley y Robert Maturin, por nombrar a los más representativos.

Radcliffe, destaca dentro del género con sus obras *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1796), en cuyas novelas la presencia de los espectros aún concebían una explicación lógica: ilusiones ópticas, juego de espejos, personajes disfrazados, etc. (Llopis, 1974, p. 36). Gregory Lewis, por su parte, con su obra *The Monk* (1796), compone un tipo de escritura más sensacionalista, mezclando “magia, sexo, travestismo, violencia y escenas demoníacas” (Sánchez-Verdejo, s.f., p.14). Ahora bien, Beckford, con *Vathek* (1786), sitúa los hechos en Oriente, donde un califa vende su alma al diablo; valiéndose de descripciones detalladas brinda elementos típicos del gótico: el palacio del califa y, dentro de este, pasadizos secretos, objetos repugnantes y escenas atroces.

Para el año 1816, Polidori publica un relato corto titulado “The Vampyre”, conocido por ser el primer relato en donde la historia se centra en la figura del vampiro, que posteriormente cobraría tanta importancia dentro del género gótico. Mary Shelley, por su parte, se popularizó con su obra *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817), en donde un ser grotesco, fruto de la creación de un científico en un laboratorio, es atormentado por sus propios pensamientos. La obra de Shelley, más allá de representar los tópicos del gótico, viene a conformar una nueva forma de relacionar sus elementos, pues, como menciona Pérez de la Fuente, “no importa qué objetos causen esos sentimientos [el miedo, la inquietud], sino el origen y la naturaleza de estos” (2012, p.100). Maturin, por su parte, con su obra *Melmoth the Wanderer* (1820), destaca por la presentación de lugares típicos del gótico como: castillos, pasadizos

---

<sup>4</sup> “al final, el mundo gótico de los misteriosos castillos medievales (...) exigía lectores que ignoraran sus absurdos superficiales y participaran en un proceso de «co-creación» al relacionar la ficción con sus propias vidas «emocionales, imaginativas y subconscientes»”. La traducción es nuestra.

subterráneos o conventos, y que, en palabras de Llopis, “con ella [la novela gótica] alcanza su cima indiscutible y también su decadencia” (1974, pp. 38-89).

Tras estos escritores que podrían llamarse “canónicos” dentro del género, por ser los iniciadores, posteriormente, destacan también T. Hoffmann, en Alemania, por su cuentística donde abundan seres fantasmales; Nodier, en Francia, con sus obras *Infernalía* (1822) y *Lord Ruthven o los vampiros* (1820), que puede considerarse una secuela del cuento de Polidori. También es importante mencionar a Gérard de Nerval, con obras como *La mano encantada* (1832) y *El monstruo verde* (1849), quien era atraído por lo fantástico y lo satánico (Llopis, 1974, p. 65), al igual que Guy de Maupassant, en donde “el terror que expresa en sus cuentos es un terror personal e intransferible que nace en su alma enferma” (Llopis, 1974, p.66).

En España bien podría contarse a Gustavo Adolfo Bécquer con *Las leyendas* (1858-1865) y *Cartas desde mi celda* (1864), en donde se nota una influencia muy fuerte de lo fantástico y lo popular.

Ahora bien, en Norteamérica también este género encuentra acogida para esta época. Nombres como Washington Irving o Nathaniel Hawthorne, comenzaron a desarrollar el cuento de miedo americano. Este, a diferencia del gótico desarrollado en Europa, no volcó su mirada hacia la Edad Media, debido a que entonces, en el territorio americano, se asentaban los pueblos indígenas que tras los procesos de conquista y colonia habían sido arrasados, y cuya cultura se presentaba aún como desconocida y difícil de penetrar. No teniendo ese asiento hacia el cual volcarse, la literatura gótica, muy ligada al romanticismo, se inclinó hacia “un arte realista y popular” (Llopis, 1974, p. 108). Es así como, según Llopis, los lugares típicos del género debieron sufrir un cambio en relación al contexto en donde se posiciona la literatura, pues no era igual al europeo; el castillo medieval, por ejemplo, no encontraba un referente en la realidad de los habitantes americanos, por eso tuvo que transmutarse en la vieja casa de madera, propia de la época colonial, pues se reconocía en esta esa mirada hacia el pasado tan característica del género, símbolo de lo antiguo, de ese pasado muerto, propio para ambientar los cuentos de terror (1974, p. 113).

Uno de los escritores más representativos del género gótico y de la concepción de lo que viene a ser el cuento moderno es Edgar Allan Poe, quien expresa esa actitud gótica en la mayoría de sus relatos y además inserta elementos psicológicos. Cuentos como “La caída de la Casa Usher” (1839), “El gato negro” (1843) o “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” (1845),

están contruidos desde una ambientación lúgubre y misteriosa que dan lugar a lo macabro. En el primer cuento, el tópic del castillo se transfiere a una casa grande y antigua que guarda la estirpe de una familia en decadencia; en este cuento la aparición de personajes enfermos y decrépitos, al igual que la casa, de la noche tenebrosa, las distintas habitaciones y pasillos, de muertos que parecen volver a la vida y del fatal desmoronamiento de la construcción, dotan de ese carácter melancólico y oscuro propio de la literatura gótica. En “El gato negro” es la fatalidad y la superstición lo que dota de carácter gótico al cuento, en donde la crueldad de personajes y acciones generan una tensión que debe finalmente romperse como en muchos de los cuentos de Poe. “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” es la representación de lo mágico y la idea de trascendencia que es muy recurrente en este autor. El mesmerismo y la alquimia componen esa incursión del ocultismo que también será muy trabajado dentro del género.

Es con Edgar Allan Poe que el género gótico, además de presentar los típicos elementos trabajados desde el inicio, toma un carácter más eminente, sumando a la atmósfera de lo gótico también un sentimiento, añadiendo a esto mecanismos y técnicas narrativas que harán que el género se popularice aún más y llegue a influir en la escritura de autores incluso contemporáneos. De lo dicho anteriormente, se puede decir que la segunda mitad del siglo XIX constituye el apogeo del género, que incide en la búsqueda de nuevas formas de abordarlo.

En Inglaterra, a finales de este siglo, se produce un marcado cambio en la perspectiva que se tenía hasta el momento de la novela gótica, debido al periodo de transición económica, cultural y social marcado por la Revolución Industrial. Es entonces cuando la literatura gótica adquiere un carácter menos romántico y se acerca más al realismo y la brevedad: “el relato romántico de terror se transmuta en la *ghost story* madura y adquiere una serie de rasgos que, en adelante, van a ser característicos del género: fundamentalmente brevedad, humorismo y, sobre todo, realismo” (Llopis, 1974, p.140).

Dentro de este nuevo panorama, cabe destacar la figura de Sheridan Le Fanu, cuyos relatos conforman un mundo en donde lo sobrenatural adquiere un carácter natural. Su obra *Carmilla*, publicada en 1872, es recordada por ser la primera narración en la cual toma protagonismo una mujer vampiro. También, el escritor M. R. James toma relevancia con su

obra plagada de fantasmas, con quien, para Llopis, “la *ghost story*, alcanza su apogeo” (1974, p. 179).

Ya cerca del siglo XX, se publica la novela *Drácula* (1897), del escritor Bram Stoker, que posteriormente se popularizaría en el cine. Esta novela viene a recobrar varios aspectos propios del género gótico: el castillo, la noche, los seres sobrenaturales (vampiros), el misterio, la sensación de melancolía, la muerte y la resurrección. El paisaje que compone la obra es tétrico y, en muchas ocasiones, desolador, sumando a esto una sensación de angustia constante y miedo.

### 3.1.1.1. El gótico moderno.

Con la llegada de la modernidad, también el género sufriría mutaciones. Tras un siglo en el cual habían tenido preponderancia dentro de la narrativa los fantasmas y otros seres sobrenaturales que aún pervivían en los imaginarios culturales de cada región, autores como Machen, Blackwood y Lovecraft se decantan por volver a los orígenes: “los revolucionarios del cuento de miedo, con Machen a la cabeza, emprendieron la mágica tarea de reelaborar los mitos antiguos en un nuevo sentido materialista” (Llopis, 1974, p. 196).

Arthur Machen, en su obra, retoma los mitos celtas propios de la región donde nació, Gales, mezclando elementos propios de la magia y la alquimia, en una atmósfera llena de misterio y zozobra. Algernon Blackwood, por su parte, presenta en sus narraciones a seres indefinidos, difíciles de distinguir como el ambiente natural y misterioso donde conviven, confluyendo lo salvaje y lo antiguo. Ahora bien, H.P. Lovecraft es conocido por construir toda una mitología alrededor de su obra que fundamenta la mayoría de sus relatos y le dota de un carácter trascendente y universal. *Los Mitos de Cthulhu* (1921-1935) constituyen un compendio de obras escritas por Lovecraft y otros autores que crean un universo alrededor de lo oculto y lo macabro, donde la magia antigua, el cosmos, los seres míticos y el ser humano toman un papel preponderante, constituyendo lo que se ha denominado como *terror cosmogónico*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Al respecto se puede revisar a Ardila, M. (2009). El horror cósmico de H.P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional. <https://repository.javeriana.edu.co/>. Y a Unceta, L. (2009). Breve historia del género cosmogónico: de la Antigüedad al relato de ficción. *Nova tellus*, 27(1), 207-227. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30582009000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582009000100007&lng=es&tlng=es).

Paralelamente, en Sudamérica, autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, aunque no dedicados a la literatura gótica en particular, cultivaron una narrativa que se acercaba a lo gótico y lo terrorífico. Quiroga escribe cuentos que conservan rasgos característicos del género, “El almohadón de plumas” (1917) y “La gallina degollada” (1925), por ejemplo, se caracterizan por acontecimientos grotescos donde el miedo es imperante, un miedo a la muerte o la fatalidad. Jorge Luis Borges, dentro de su vasta narrativa se acerca a una literatura más trascendente, guardando semejanza con el terror cosmogónico por la recreación de mundos antiguos o paradójicos, que constituyen por sí mismos un universo. Por su parte, Sábato, en sus novelas *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961), construye mundos de terror y locura que se inmiscuyen en los temores interiores de los personajes (Llopis, 1974, p. 345).

Tampoco se puede dejar a un lado a autores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Juan José Arreola, quienes desarrollan en algunas de sus narraciones presencias fantasmáticas, situaciones sobrenaturales y eventos macabros fruto de terrores internos o externos. Un ejemplo de esto puede verse en los libros de cuentos *Bestiario* (1951) o *Final de juego* (1956) de Cortázar y en *Confabulario* (1952) de Arreola. Para el caso de Fuentes, cabe resaltar el caso de *Aura* (1962), una novela corta (o bien un cuento largo) que retoma elementos del gótico: una casa antigua y grande, personajes misteriosos, hechos ligados al ocultismo y la brujería, supersticiones y transmutaciones.

Para la segunda mitad del siglo XX, es importante destacar la figura de autoras como Shirley Jackson y Angela Carter dentro de la literatura de terror. Jackson, en su relato “The Lottery” (1948) y luego en *The Haunting of Hill House* (1959), trabaja lo que Ana Rosales denomina como *gótico doméstico*, el cual “se encuentra en la posibilidad del suceso, en el horror doméstico al que todos somos susceptibles de enfrentar en cualquier momento de nuestras vidas” (2020, s.p.), indagando en la complejidad de las relaciones humanas. Carter, por su parte, destaca con las obras *Heroes and Villains* (1969), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) y *The Bloody Chamber* (1979), encontrando en esta última relatos basados en leyendas tradicionales que adquieren nuevos rasgos de sensualidad y oscuridad, donde se nota un cambio en las simbologías y representaciones acerca de lo masculino y lo femenino (Santa-Cruz, 2015, p.39).

Entre mediados del siglo pasado y principios del actual, cabe resaltar la figura de la escritora mexicana Amparo Dávila, quien desde su primer libro de cuentos *Tiempo destrozado* (1959), hasta el último, *Con los ojos abiertos* (2008), explora lo insólito y el terror “a partir de escenas domésticas donde lo fantástico emerge para llevarse puesto el orden de lo conocido” (Néspolo, 2022, s.p.).

Asimismo, en esta época destacan escritores como Joyce Carol Oates, Anne Rice y Stephen King. A partir de los años 80, Oates escribe historias góticas con rasgos que la asemejan al realismo mágico como: *Bellefleur* (1982), *Bloodsmoor Romance* (1983), *Zombie* (1995), *My Heart Beasts* (2001) o *Jack of Spades* (2015) (Santa-Cruz, 2015, p. 40). Anne Rice, por su parte, se popularizó con su libro *Entrevista con el vampiro* (1976), que abre la serie de libros conocidos como *Crónicas vampíricas*, en donde se resimboliza la figura del vampiro tradicional, tomando importancia su carácter moral y erótico, además de que sus personajes conviven en un contexto moderno, sin dejar a un lado rasgos de contacto con el género gótico.

Ahora bien, Stephen King es un prolífico escritor de literatura de terror que ha mantenido una relación con el género gótico quien, para Strengell, viene a hacer parte del *nuevo gótico americano*, en donde hace uso del exceso, la intensidad, lo grotesco y sobrenatural para abordar miedos psicológicos y políticos de la sociedad moderna (2006, p. 28). Dentro de su creación destacan obras como *Carrie* (1974), *El resplandor* (1977), *Cementerio de animales* (1983), *Eso* (1986), *Misery* (1987) o *La niebla* (2007), aunque su obra es vasta, siendo un autor que aún continúa publicando novelas del género en la actualidad.

#### 3.1.1.2. Neogótico

Ahora bien, tras realizar un recorrido histórico por el género gótico, se hace necesario asentarse en una nueva manifestación que Calderón (2009) ha denominado como neogótico. Según este autor, “se trata de una reinención de la realidad utilizando los elementos que caracterizan la literatura gótica clásica, adecuados a otra realidad, recreados, reinventados” (2009, p. 69).

Además, este autor inscribe a este nuevo género dentro de un espacio geográfico específico: Latinoamérica, pues entiende que se trata de una tendencia que ha sido cultivada por autores de esta región que, además, retoman los conflictos socioculturales propios de los países que

la conforman para recrearlos por medio de distintas narrativas que buscan generar terror (Tapia, 2014, p. 7).

Desde esta perspectiva, según Tapia, la literatura neogótica será un producto de la posmodernidad, entendida esta como una nueva forma de entender y afrontar la vida, una alternativa a la modernidad, en donde se rechazan las ideas totalizadoras, los discursos sustentados en certezas y existe cierta propensión hacia el caos, por lo cual, desde la narrativa se proponen nuevas tendencias que revelan esa visión del mundo y, además, también adoptan un carácter trasgresor que se evidencia en su desconfianza por la realidad y las verdades absolutas, lo que vendría a relacionarse con el mismo proceso de surgimiento del género gótico en los albores del periodo propio del Romanticismo (2014, p. 8).

De este modo, la literatura neogótica se impone como una crítica a los patrones sociales y culturales de la época (finales del siglo XX) y lugar en los cuales se desarrolla, desde una nueva propuesta estructural y temática:

el monstruo gótico que en otro tiempo tuvo que ver con un ente imposible –en el sentido de que supone una transgresión de nuestra concepción de la realidad– que aterrorizaba, es reemplazado, ahora en la posmodernidad, por una sociedad monstruosa que devora a sus hombres y que puede ser recreada a través de las narraciones neogóticas. (Tapia, 2014, p. 11)

Esta idea de lo neogótico guarda estrecha relación con la concepción de lo neofantástico, entendido este, según Alazraki, como una nueva forma de manifestación de los relatos fantásticos, que “se diferencia de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi*” (2001, p. 276). En cuanto a la visión, este mismo autor propone que, si bien lo fantástico asume el mundo real como algo sólido, lo neofantástico se asienta en la incredulidad hacia la certeza de la realidad, equiparándola con una máscara. Por otra parte, en relación a la intención, el relato neofantástico busca provocar un miedo en el lector a partir de la ruptura de los supuestos lógicos que guarde el lector (Alazraki, 2001, pp. 276-277).

Así, aunque existe una brecha mínima entre ambos géneros, se puede entender que proceden de forma distinta:

el neofantástico, buscará el cuestionamiento a través de la vacilación todoroviana para generar una crítica, el neogótico lo hará a través de la misma vacilación entre

dos alternativas posibles, pero presentando elementos propios del gótico romántico, actualizándolos a nuestra época y a nuestro continente latinoamericano". (Tapia, 2014, p. 35)

De lo comentado anteriormente se desprende que el género gótico, partiendo de esa mirada hacia el pasado y debido a su relación con el Romanticismo, ha ido evolucionando según las épocas y lugares donde se ha cultivado. Esto nos permite entender cómo, desde la diversidad de formas en las cuales se lo ha trabajado, el género guarda características que permiten rastrearlo y categorizarlo de tal manera.

### **3.1.2. Características del género gótico**

Tras realizar un acercamiento a la evolución del género gótico, con sus variadas representaciones dentro de la literatura, es importante ahora encontrar rasgos comunes que permitan aclarar los límites en los cuales se moviliza este tipo de narrativa. Por esta razón, se ofrece una categorización de los elementos que son más recurrentes y se podría decir que imprescindibles dentro del género gótico, entendiendo que lo que varía entre una obra y otra son las relaciones que entre estos se ejercen para la construcción del relato.

Para esto, se han precisado rasgos que conviene enumerar a continuación: el miedo, la mirada hacia el pasado, la estética propia, lo sobrenatural y el cronotopo gótico.

#### **3.1.2.1. El miedo**

El rasgo más característico dentro del género gótico es el miedo (en todas sus formas) asociado al horror, pues este elemento es el que moviliza la trama del relato: "el horror ocupa el centro del relato desde el principio hasta el final" (Calderón, 2009, p. 6). El relato gótico, es en esencia un relato de terror, su intención es precisamente generar miedo como placer estético (Lovecraft, 1989; Llopis, 1974).

Es importante recalcar en este punto la idea de intencionalidad, debido a que el relato gótico, al ser un género trasgresor, debe buscar un impacto emocional en el lector que se traduzca en el miedo, a partir del manejo de lo que podríamos llamar tres enfoques: el horror, el terror y lo grotesco.

En concordancia con nuestra idea, Stephen King reparte su propuesta conceptual en tres categorías: el terror, el horror y la revulsión. El terror surge de una sensación de inestabilidad

que “si es repentina y parece personal (si le golpea en el corazón), entonces se incrusta en la memoria” (2006, p. 27). Se trata de un sentimiento generado a partir de los temores y fobias personales que, por tanto, se mantienen en el tiempo y calan en el lector. El horror, por su parte, subyace al primero y, más que un carácter mental, se entiende como una perturbación física, una reacción corporal al terror, que en pocas palabras podría definirse como susto: una impresión repentina que, al contrario del terror, no perdura en el tiempo. Por último, la repulsión se encontraría en un nivel inferior a los anteriores, pues se trata de aquellas imágenes, escenas o detalles que impactan en el lector por su carácter desagradable (Guerrero, 2021, p. 36).

Dentro de esta última categoría, la repulsión, se encontraría lo que aquí se ha denominado como grotesco, que hace referencia a una categoría estética que “depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a éste como la inquietud y el asco)” (Roas, 2012, p. 24). Lo grotesco se genera a partir de una distorsión de la realidad, la combinación de objetos imposibles o la exageración de rasgos físicos o antinaturales que provocan desagrado en el lector, concretando imágenes que pueden suscitar miedo.

A partir de lo anterior, se entiende que el relato gótico se conforma a partir de la intención de provocar miedo en el lector, adoptando cualquiera o, bien, todas las posibilidades mencionadas anteriormente para lograr su objetivo, pues se entiende que el carácter estético de este tipo de relatos gira alrededor de sentimientos como la angustia, el temor o la repulsión.

### 3.1.2.2. Mirada hacia el pasado

El ambiente de los relatos góticos, desde su origen, albergó la idea de mirar hacia atrás: el castillo medieval, las ruinas, el fantasma, representan una vida pasada que se esfuerza por perdurar. Esto conforma un rasgo que identifica a lo gótico y genera esa atmósfera melancólica y lúgubre tan presente en su narrativa.

La idea de mirar al pasado también constituye una transgresión de la realidad, ya que, como menciona Sánchez-Verdejo, esa mirada “no se centraba en una época dorada, sino en un tiempo en el que existía otro mundo (de misterio) paralelo al real” (s.f., pp. 4-5), es decir, una

alternativa enmarcada en un pasado subyacente que se contrapone a la realidad del momento.

De igual forma, en el gótico moderno, esta tradición no se rompe, puesto que, en palabras de Steven Bruhm, la mirada hacia el pasado se refleja en ese anhelo por una estabilidad social que realmente nunca existió. Dichos relatos, se asientan muchas veces en historias de un pasado lejano o una situación histórica particular que tratan de aludir a una situación de la sociedad contemporánea (Como se citó en Santa-Cruz, 2015, p. 37).

### 3.1.2.3. Estética propia (lo macabro)

El relato gótico, para configurarse como tal, debe guardar una estética propia que, como se mencionó anteriormente, se fundamenta en el miedo:

lo gótico representa algo distinto a lo fantástico pues se funda en una estética particular que intenta evocar la emoción del miedo, y no solo alterar las leyes naturales de un mundo que funciona perfectamente, sin necesariamente generar miedo, como en el caso fantástico. (Calderón, 2009: 60)

Pero, ¿cómo se expresa esa estética en el relato gótico? La respuesta puede resultar sencilla: a través de lo macabro. Este término proviene del francés "*dance macabre*" o danza macabra, el cual era el título de una obra de teatro muy popular en el siglo XIV, y está relacionado con el temor a la muerte que surge a partir de las catástrofes vividas en aquel siglo, como la peste negra, la guerra y el hambre (González, 2019, p. 2).

Al respecto, remontándonos al origen del género gótico, cabe mencionar a los precursores de la narrativa y espíritu góticos, los "Graveyard Poets", un grupo de poetas británicos populares a mediados del siglo XVIII, quienes, en palabras de Santa-Cruz:

encontraban su inspiración en los cementerios y reflexionaban acerca de la muerte y lo que hay más allá de ésta, reflejando sus estados de ánimo a través de escenarios tan lúgubres como pueden considerarse los camposantos plagados de lápidas, figuras de ángeles, cruces, y panteones familiares. (2015, pp. 21)

Es la idea del cementerio y sus connotaciones lo que impregna la propuesta literaria de estos poetas y recae también en la narrativa gótica. El cementerio, símbolo de la muerte y el pasado, exhibe dentro de su aire solitario también la majestuosidad y elegancia. De esta manera, la

impresión de este lugar y las reflexiones que se suscitan en torno a la muerte, provocó que se asociara a este lugar con ideas como oscuridad, amenaza, dolor, soledad o monstruosidad que, más que rechazo, generó fascinación, un placer ambiguo, una relación peculiar entre éxtasis y terror (Santa-Cruz, 2015, p. 21).

Lo macabro, asociado a la idea de la muerte, viene a representar ese placer en la configuración de la ambientación gótica: los castillos o casas encantadas, el cementerio, las ruinas, la atmósfera lúgubre y siniestra, los tormentos interiores, extraños e irreconocibles del inconsciente, la deformidad, lo monstruoso, dan vida a una estética que parte desde el temor hacia un placer ante lo terrorífico.

En este orden de ideas, la estética del género gótico se manifiesta en lo macabro porque representa no solo una escenografía donde el miedo puede desenvolverse, sino que también provoca una emoción trasgresora en el lector, quien se debate ante la impresión de lo que repudia o teme y que, al mismo tiempo, lo incita a reflexionar acerca de las amenazas, temores y vivencias de su realidad, algo que le genera placer. Bien lo menciona Pérez de la Fuente:

La novela gótica es transgresión, inquietud, amenaza, miedo a lo que se escapa al control y la razón del hombre, es la representación de una sociedad en crisis y de unos individuos atormentados y atenazados por el miedo a lo que vendrá después, es decir, por el miedo a lo desconocido. No importa tanto qué objetos causen estos sentimientos, sino el origen y la naturaleza de éstos. (2012, p.100)

#### 3.1.2.4. Lo sobrenatural

Lo sobrenatural, entendido como la aparición de lo teratológico que rompe con la naturalidad de los hechos narrados o vividos, es un elemento muy recurrente en el género gótico que, si bien no se manifiesta en todos los textos del género, sí conserva una tradición importante y, cuando se presenta, puede conformarse en un aspecto sustancial dentro del relato.

Pero, más allá de ser una irrupción de lo que no es natural, lo sobrenatural también involucra una atmósfera, como bien lo menciona Lovecraft en su texto *El horror sobrenatural en la literatura*, donde habla precisamente sobre cómo lo sobrenatural se compone de un complejo de sensaciones generadas por el miedo a lo desconocido, lleno de emociones agudas y una excitación imaginativa:

debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; hasta de estar presentes unas fuerzas desconocidas, y tiene que existir una sugerencia, manifestada con toda la seriedad y la monstruosidad que le sientan al sujeto, de ese concepto más tremendo de la mente humana: la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes de la Naturaleza, que representa nuestra única salvaguardia en contra de los asaltos del caos y los demonios del espacio insondable. (1989, p.120)

Desde esta perspectiva, lo sobrenatural es el elemento que permite suscitar ese sentimiento de inquietud o temor frente a lo que no se comprende porque viola las leyes naturales, rompe la cotidianidad y hace emerger los terrores y exaltaciones más antiguas, relacionadas con el carácter *numinoso* que experimenta el ser humano, entendido este como ese complejo de emociones que el ser primitivo forjó como base para todas sus creencias mitológicas, que se proyectaron entonces en el animismo (Llopis, 1974, p.13).

De igual manera, lo sobrenatural, al romper las leyes de la naturaleza, también se conforma en un elemento transgresor que, como ya se ha mencionado, es una característica importante dentro del surgimiento del género gótico en el siglo XVIII, generando también reflexiones en el lector acerca de la concepción de lo que es natural o no, lo que emparenta al género gótico con el fantástico<sup>6</sup>.

#### 3.1.2.5. El cronotopo gótico

El cronotopo (en traducción literal «tiempo-espacio»), a partir de los postulados de Bajtín, se define como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, p.237), en donde se entiende que el tiempo y el espacio constituyen una misma categoría indisoluble que se relaciona con la composición del relato.

Para el caso del género gótico, el cronotopo está representado en el castillo, pues este presenta el espacio-tiempo más característico para que los relatos de este tipo puedan relucir todos los rasgos mencionados anteriormente.

---

<sup>6</sup> Al respecto se puede consultar el texto de David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, donde analiza la importancia de la transgresión y el miedo en los relatos de este género. En Roas, D. (2001). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

Por una parte, el castillo constituye un símbolo del pasado, sus imponentes muros, el paso del tiempo, la soledad monumental de su vasta construcción que, como hemos mencionado, dotan de ese aire melancólico al relato gótico. Por otra parte, también simboliza:

el poder y las luchas e intrigas que éste origina; la protección que proporcionan sus infranqueables murallas; la grandeza y belleza de sus elevadas construcciones; la fastuosidad de la vida de los nobles; representa también el oscuro pasado medieval con su rudeza, sus cruzadas, sus guerras territoriales y su mundo de caballeros y cortesanos. (Pérez de la Fuente, 2012, p. 97)

Sin embargo, lo anterior no significa que dentro del género solo deban admitirse obras donde cobre preponderancia esta construcción, sino las relaciones que implica esta, que bien podría ser reemplazada por una prisión, un convento, una casa antigua, un bosque oscuro, etc., en donde se debe esa majestuosidad en la contemplación que produzca a la vez placer y terror. De esta manera, Pérez de la Fuente considera que no solo es la configuración externa de la construcción lo que representa el cronotopo gótico, sino también los elementos presentes en su interior (2012, p. 98).

Así, a partir de la composición del espacio-tiempo del relato gótico se generan relaciones que van a propiciar la manifestación de aspectos trascendentales en el género, siendo uno de estos el miedo: “el protagonista de la novela gótica siente el espacio en el que se desarrolla la acción como una amenaza, una fuente de terror y angustia, pues es un aliado del tirano, quien conoce todos sus recovecos y los aprovecha en su beneficio” (Pérez de la Fuente, 2012, p.98). Otro factor a tener en cuenta también se evidencia en la percepción del tiempo y el espacio como algo subjetivo, pues el protagonista del relato gótico, debido a la sensación de amenaza y la irrupción de lo sobrenatural, se ve sometido a interpretar una nueva realidad desde unos nuevos parámetros, o bien desde la interiorización de los acontecimientos que le ocurren. Así, a partir de lo anterior, se entiende que el cronotopo gótico está configurado por la composición del espacio-tiempo como un lugar amenazador, símbolo de esa mirada hacia el pasado, pero también desde la percepción propia que se genere en los personajes o en el mismo lector.

### 3.2. Literatura gótica femenina

Ahora bien, adentrándonos cada vez más hacia un análisis específico del subgénero a tratar en el presente estudio (hemos avanzado desde los orígenes del gótico hacia la búsqueda del gótico andino), cabe destacar la importancia de conocer las escrituras góticas desde una perspectiva feminista que, más allá del debate de si debe o no llamarse gótico femenino, se ofrece aquí un breve panorama de los estudios que se han suscitado frente a este tema.

Fue Ellen Moers la primera en acuñar el término *Female Gotich* (*gótico femenino*), definiéndolo como: “the work that women writers have done in the literaly mode that, since the eighteenth century, we have talled the Gotich”<sup>7</sup> (1976, p. 90). Moers, ofrece una perspectiva de la literatura gótica escrita por mujeres a partir del análisis de la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, donde pone en juego argumentos relacionados con la experiencia de ser mujer. Esta concepción suscitó controversia, pero al mismo tiempo influyó para que prosperara el estudio de la literatura gótica dentro de la literatura escrita por mujeres.

De igual modo, Moers también entiende que existe una diferencia entre el gótico femenino y el gótico masculino cuando habla acerca del “travelling heroinism” (heroísmo viajero) de Ann Radcliffe, pues, en las novelas de esta autora, sus heroínas son quienes huyen de la tiranía masculina a través de paisajes fantásticos, en busca de madres perdidas (Wallace y Smith, 2009, p. 2). A partir de estos postulados se comienza a entender a este subgénero como subversivo, pues permite construir una crítica al sistema patriarcal desde la época en que surgió el mismo género gótico.

Adentrándonos un poco más en la postura dual del género gótico (femenino y masculino), se puede afirmar que en el siglo XVIII y XIX, las novelas escritas por autores hombres reflejan a los personajes femeninos como frágiles y sumisos, asociados a la categoría de “ángel del hogar” propia de la época. Lo anterior puede rastrearse, según Encarna Lorenzo, en novelas como *El monje* (1796) de Matthew Lewis, *Vathek* (1786) de William Beckford o *Melmoth el Errabundo* (1820) de Charles Maturin. Contrario a esto, en el gótico femenino, como ya se

---

<sup>7</sup> “la obra que han hecho las escritoras en la modalidad literaria que, desde el siglo XVIII, hemos denominado lo gótico”. La traducción es nuestra.

mencionó acerca de la novelística de Radcliffe, sus protagonistas son vistas como heroínas que contradicen estas características de sumisión, resaltando en ellas su espíritu de lucha y autonomía, o bien su carácter depravado, en busca de su verdadera personalidad (2020, s.p.).

Para esta misma autora, algunos rasgos del género, dentro del gótico femenino, pueden encontrar una nueva simbología. Por ejemplo, las construcciones monumentales y antiguas en donde la protagonista suele estar confinada, o la sujeción al ámbito doméstico que le ofrece la casa, pueden representar la imposición y represión de libertades a las cuales estaban sujetas las mujeres de dicha época. Asimismo, la sexualización de la mujer en novelas como *Drácula* (1897) de Bram Stoker, donde el personaje de Lucy se enfrenta a los peligros del flirteo o el carácter a la vez seductor y repulsivo de las novias del vampiro Drácula, expresan la inquietud de la sociedad victoriana frente al nuevo modelo de mujer emancipada (2020, s.p.).

Del mismo modo, para la década de los 70, los estudios alrededor del gótico femenino se orientaron más por una postura psicoanalítica, véase por ejemplo *The Madwoman in the Attic* (1979), donde Sandra Gilbert y Susan Gubar exploran las ansiedades femeninas sobre el espacio y la autoría en la escritura de las mujeres del siglo XIX, es decir, una búsqueda de autodefinición del escritor. Ya en la década de los 80, puede examinarse *The essays of The Female Gothic* (1983), editado por Juliann Fleenor, donde se empieza a discutir sobre el carácter conservador o radical del género, pues, por un lado la novela gótica podría considerarse como un medio por el cual las escritoras critican la sociedad patriarcal y opresora del momento o, por el contrario, se puede entender como reforzador de los roles sociales de la mujer (Wallace y Smith, 2009, pp. 2-3).

Para la década de los 90 comienzan a situarse estudios de enfoque sociocultural donde se indaga, por ejemplo, por las ideologías de género y lo doméstico en relación con el capitalismo. De igual manera continuarían estudios que complementan los análisis psicoanalíticos de obras propias de los siglos XVIII y XIX. Para 1998, Diane Long Hoeveler, en su escrito *Gothic Feminism: The Professionalisation of Gender from Charlotte Smith to the Brontës* (1998), propone una nueva postura del llamado “feminismo de la víctima”, mencionando que las heroínas de las novelas góticas usan la estrategia de hacerse pasar como víctima para oponerse o triunfar sobre una sociedad patriarcal (Wallace y Smith, 2009, pp. 3-4).

Es a partir de finales del siglo pasado cuando se comienza a poner atención en escritoras del siglo XX, donde se muestra cómo ciertas convenciones y temas góticos han sido reinventados continuamente por las escritoras, lo que implica que la definición misma del término *gótico femenino* deba continuamente revisarse y probarse. Al respecto, Suzanne Becker, en su escrito *Gothic Forms of Feminine Fiction* (1999), enfoca el término para señalar el género del sujeto que habla en el texto en lugar del género de la autora, o bien, Paulina Palmer en *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (1999), indaga cómo las escritoras se han apropiado y reelaborado las formas y motivos góticos para articular concepciones propias de las subjetividades lesbianas. Lo anterior implica que estas categorías góticas y feministas mantengan una constante evaluación autocrítica y que su propuesta investigativa sea un campo fértil para continuar indagando nuevas escrituras y lecturas de lo gótico.

### **3.2.1. Nuevo gótico latinoamericano**

Retomando el estudio acerca de la escritura gótica, una nueva tendencia narrativa la engloban escritoras nacidas en Latinoamérica, que, en palabras de Carlos Madrid, se ha denominado *nuevo gótico latinoamericano*, dado que retoman los tópicos tradicionales del terror pero asentados o transfigurados en el territorio americano contemporáneo (2021, s.p.).

Desde esta perspectiva, esta nueva literatura tiene sus bases en autores como Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Julio Cortázar, Rosario Ferré, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, Armonía Somers, entre otros, quienes, desde lo fantástico, tocaron temas como lo fantasmagórico, las casas embrujadas, o lo laberíntico (Madrid, 2021, s.p.). Ya en estos autores se atisbaba el predominio de tópicos góticos, pero es en la literatura contemporánea donde ha logrado tener un predominio a través de la readecuación a la ficción de escenarios, miedos sociales, mitologías y la violencia.

Es importante recalcar que, quienes se encuentran a la vanguardia de esta tendencia son escritoras que exploran desde distintas vertientes y estilos las nuevas formas del terror. Destacan así autoras como Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Michelle Roche Rodríguez, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Fernanda Melchor, María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez Pappe, Natalia García Freire o Giovanna Rivero, quienes desde lo fantástico, lo terrorífico e incluso desde la ciencia ficción, exploran una nueva mirada del género:

aunque herederas de una tradición, siguen resignificando y refrescando las posibilidades de lo gótico. Son escrituras rebeldes que transcurren en, y hablan sobre, un territorio enigmático que ya nada tiene que ver con pináculos y arcos ojivales, sino con montañas, pueblos, ciudades y naturaleza. Los Andes contrastados con las grandes y violentas metrópolis de América. Relatos que cuestionan los modos de habitar el presente y explorar el pasado, y que comprenden que la retrospectiva femenina es diferente de cualquier otra. (Cruz, 2021, s.p.)

De esta manera, estas autoras, expresan en su narrativa el interés por retratar una realidad violenta, propia de los países latinoamericanos, para representar la relación que se tiene con el territorio que se habita, con sus imaginarios, su tradición oral y mítica, donde lo macabro surge como estética propia y como denuncia ficcionada. Por esta razón, a continuación se ofrece una relación de la obra de algunas autoras que se enmarcan dentro de esta tendencia, para tener una idea de la multiplicidad de tópicos y estilos que ofrece la nueva literatura gótica escrita en la América hispanohablante.

### **3.2.2. Nuevas narradoras góticas hispanoamericanas**

De la tradición gótica en la narrativa escrita por mujeres de Hispanoamérica pueden rastrearse rasgos relacionados con su interés por lo sobrenatural, lo macabro o lo extraño desde autoras como Juana Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892), Guadalupe Dueñas (México, 1910), María Luisa Bombal (Chile, 1910), Inés Arredondo (México, 1928), Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936), o Adela Fernández (México, 1942). También destacan las figuras de Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903) o Amparo Dávila (México, 1928), quienes expresan dentro de su escritura uno de los rasgos más importantes del gótico, el miedo, manifestado en lo siniestro que se entrelaza a la cotidianidad de sus relatos. Pero, más allá de adentrarnos en una revisión de la tradición gótica de la cual se han nutrido las actuales escritoras del género, a continuación se pretende revisar algunas autoras contemporáneas que ofrecen una visión del tratamiento del género gótico en la actualidad y que nos permiten acercarnos geográficamente a los Andes, lugar de vital importancia para la presente investigación.

En un primer momento es importante hablar de escritoras nacidas al sur de la cordillera de los Andes, en Argentina. Destacan, en esta región, autoras como Mariana Enríquez y Samanta Schweblin.

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), ha escrito varias novelas, ensayos y dos colecciones de cuentos cortos que despuntan por su relación con lo que se ha denominado como “gótico urbano”: *Los peligros de fumar en cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Los relatos de esta autora, en su mayoría, se enmarcan dentro de la ciudad, revitalizando el cronotopo del castillo, tradicional en el género. Así, sus textos se centran en ansiedades cotidianas propias de la vida moderna de la urbe (Hodgson, 2019, p.34).

Dentro de los dos libros mencionados se puede evidenciar la presencia de lo gótico, pues el miedo, lo macabro y lo sobrenatural se expresan en textos donde lo extraño siempre acecha: la violencia, los actos grotescos, la monstruosidad, el ocultismo y la santería son hechos propios que se asimilan en la vida cotidiana y, como afirma Guadalupe Garione, “podemos leer al terror en sus cuentos como aquello que se activa al leer sucesos terroríficos en nuestra realidad, que desbaratan las leyes que la rigen y nos permiten cuestionarla” (2021, s.p.).

Es así como los cuentos de esta autora, aparte de ese sentimiento de lo terrorífico, también tienen un trasfondo político y de crítica social, en donde se tocan temas como: el abuso, el feminicidio, la violencia contra las mujeres, la marginalidad, la delincuencia, los desaparecidos, el abandono o las desigualdades sociales.

Un ejemplo claro se puede observar en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, en donde comienza a expandirse un “movimiento” de mujeres que prenden fuego a sus cuerpos como símbolo de liberación frente a los estereotipos sociales, el machismo y la misoginia: “Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez, 2016, p. 192).

Tras lo anterior, es importante mencionar que Enríquez trata estos temas en ocasiones de forma directa, como se vio en el anterior fragmento, o bien a partir de simbologías que se expresan en sus relatos. De esta manera, se revela en muchos de sus cuentos cómo la cultura popular y el folclore, sumado a las supersticiones y leyendas urbanas, están presentes como parte de un conjunto de elementos que permiten recoger ese lado oculto de la ciudad.

También lo sobrenatural se revela en su cuentística, aunque no sea un elemento siempre presente: seres que aparecen y desaparecen, casas embrujadas o monstruosas, monstruos ocultos bajo el agua o fantasmas del pasado se suman para llenar de desconcierto y terror el

universo ficcional tan cercano a la realidad de Mariana Enríquez. Pero, más allá de esto, es el mal que se presenta en la vida cotidiana, representado en asesinos seriales, delincuentes, militares violentos, la intolerancia y el mutismo de las personas que ven todo lo perverso a su alrededor y no hacen nada al respecto lo que mejor parece engendrar el terror.

Ahora bien, su novela *Nuestra parte de noche* (2019), retoma muchos de los aspectos del género gótico que ya hemos mencionado: su interés por los santos populares, por las desapariciones, por la presencia del mal, donde se “explora la oscuridad, la luz negra de Dios, como un manifiesto místico sobre la misma noche” (Lima, s.f.).

De ahí que los relatos de esta autora conservan rasgos muy marcados que la emparentan con el género gótico, pero reinventados y potenciados por la simbología que se asienta en la idea de la ciudad moderna y en la violencia humana. Así, como lo menciona Goicochea, “son las acciones humanas las que transforman el horror en terror y no es en los monstruos donde se halla lo siniestro sino en las monstruosidades” (2018, p.12).

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), también sobresale por su narrativa en donde la *extrañeza* es el punto clave para emparentarla con lo gótico. En su libro de cuentos *Pájaros en la boca* (2009), los hechos narrados están plagados de acontecimientos que producen extrañamiento en el lector, como el que uno de los personajes se alimente únicamente de pájaros, un artista que pinta cabezas estrelladas contra el asfalto, o el desconocimiento de lo que ocurre cuando se llega a una casa o un pueblo con personas que actúan de forma extraña y con las cuales no se puede comunicar acertadamente. De esta manera, además de los sucesos, muchos personajes parecen expresar una visión de lo monstruoso, quienes, por lo general, son seres marginados que se alejan del mundo o de los otros, incomprendidos que, a medida que avanza el relato, mantienen la tensión en juego muy cercano con lo macabro.

En suma a lo anterior, también es importante resaltar cómo la psicología extraña de los personajes ayuda a rastrear lo gótico en su escritura, al estilo de escritores como Edgar Allan Poe o Shirley Jackson: “Si bien es cierto que la literatura de Schweblin no es cercana a los elementos tradicionales del terror, la psicología extraña, así como las situaciones, conllevan una psicología perversa y un extrañamiento kafkiano que hace de sus relatos algo desconcertantes” (Lima, s.f.).

De igual manera, en la novela *Distancia de rescate* (2014), se aborda la intimidación de las relaciones maternofiliales que se van tornando en ese miedo recurrente de los padres hacia lo que pueda ocurrirle a sus hijos: “‘distancia de rescate’, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería” (Schweblin, 2014, p. 89). Y es este miedo el que genera el terror, debido a la angustia que produce la incapacidad del personaje para proteger esa otra vida:

Es precisamente esta exclusión representativa de una violencia (cometida o inminente) la que moviliza políticamente los imaginarios de la novela gótica. Puesto que las latencias que acechan e intranquilizan tienen por objetivo, en los registros del gótico, revelar un mal que funda su poder en la invisibilidad. (Forttes, 2018, pp. 151-152).

Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), es una narradora de cuentos fantásticos y de ciencia ficción que se hermanan con el cuento gótico, pues, en ellos, lo sobrenatural, lo grotesco, lo monstruoso y la sensación de lo macabro está muy presente, al igual que símbolos que representan “el mal”, la violencia, la superstición o lo apocalíptico, como una forma de crítica social implícita dentro de sus relatos que, como se ha visto, es muy recurrente en la propuesta de las narradoras hispanoamericanas de la actualidad.

Esta escritora, como lo menciona Raggio, experimenta con las convenciones de lo gótico a partir de visiones apocalípticas, aspectos religiosos y míticos que se involucran dentro de un entorno más contemporáneo o situaciones impredecibles, ofreciendo distintas posibilidades para el trabajo de estos tópicos (2015, s.p.).

Es el caso del libro *Nuestro mundo muerto* (2016), en donde cuentos como el “El ojo”, “Alfredito” o “Chaco” mantienen un ambiente de tensión ante el acecho de lo siniestro, ante lo que puede pasar y que se relaciona con el mal, con el regreso de la muerte o con lo mítico que se hace presente en la realidad. En el primer cuento, por ejemplo, el rasgo gótico podría rastrearse hasta encontrar una relación temática muy cercana a *Carrie* (1974), de Stephen King, pues muestra la relación opresiva que una madre ejerce sobre su hija, en la cual aspectos como la religión, la moral y el deseo de libertad dan origen a lo monstruoso.

Ahora bien, en su libro más reciente, *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), se ve representada su preocupación por el planeta y el medio ambiente, en donde la ciencia ficción, además de

manifestar las problemáticas relacionadas al uso de materiales radioactivos o la acción humana frente al daño ambiental, también presenta ese miedo hacia la extinción masiva o al deterioro del ser humano: “estamos viviendo una extinción masiva como la del meteorito que acabó con los dinosaurios, pero ahora somos nosotros el agente de extinción”, menciona Colanzi en una entrevista realizada por Leonor Ortega (2022, s.p.).

También, dentro de este libro aparece el rastro de lo gótico en cuentos como “La deuda”, “Los ojos más verdes” o “La cueva”, que se evidencia en el manejo de tópicos como el destino, los pactos demoníacos o la contemplación del mundo y el universo como algo más vasto que el ser humano, donde lo siniestro siempre está presente. De igual manera, el cuento “Ustedes brillan en lo oscuro”, bien podría acercarse a la idea del *terror cosmogónico*, trabajado por Lovecraft, donde lo incomprensible que provee lo antiguo, lo primigenio o el exterior cósmico, producen esa sensación de miedo hacia lo inabarcable, lo intangible o lo que sobrepasa la mente humana.

De esta manera, se puede observar cómo Colanzi explora en su escritura distintas formas de narrativa y del gótico, pero siempre manteniendo un interés por lo macabro y el miedo:

Me interesa cómo la cultura procesa sus fobias y cómo han cambiado los focos del horror. Lo que digo se puede ver en la obra de muchas autoras, para quienes el horror ya no es el cuerpo femenino, sino un sistema patriarcal violento que oprime o un capitalismo que conduce a la devastación medioambiental, a la contaminación y a la desigualdad social que genera violencia. (Roche, 2022, s.p.)

María Fernanda Ampuero (Ecuador, 1976), presenta en su narrativa una nueva forma de afrontar el terror. Sus cuentos, como se puede apreciar en *Pelea de gallos* (2018) y en *Sacrificios humanos* (2021), muestran una realidad “ultraviolenta”, como la llama Lima (s.f.), donde el machismo, la misoginia y los estereotipos de lo que “debe ser” una mujer expresan una opresión despiadada hacia la naturaleza de sus personajes.

De esta manera, el horror no se expresa en los tópicos comunes, sino que se manifiesta en la monstruosidad que revelan los seres humanos o la misma sociedad que ejerce su violencia contra los personajes y, en especial, contra las mujeres. Así, su narrativa se constituye también en una crítica social y cultural frente al patriarcado y el machismo tan presente y palpable en Latinoamérica:

Esto es así para mostrar una realidad mucho más terrible, donde esto no es un símbolo, sino apenas un atisbo de la tremenda verdad: el horror es lo que está allá afuera en la calle, y aquí adentro, en el corazón. (Lima, s.f.)

A partir de esto, Ampuero resignifica la versión de lo monstruoso, siendo que, en sus cuentos, los monstruos son humanos, muy cercanos a sus víctimas, muy familiares, que desatan un miedo más íntimo contra el que se revelan: “los miedos precolombinos y heredados se mezclan con la violencia machista de la gran ciudad, esa que impregna América Latina, creando una manera de habitar normalizada, el peor de los horrores. Y las mujeres luchan contra ello” (Cruz, 2021, s.p.).

Pero también aparecen otros tópicos de tradición gótica como lo folclórico, lo religioso, la brujería, que se manifiestan en la sociedad actual, a partir de lo cual también el miedo se revela con una esperanza de salvación o una tremenda resignación.

Solange Rodríguez Pappe (Ecuador, 1976), por su parte, expresa una narrativa donde lo monstruoso y lo siniestro no solo es exterior sino que también se revela en la interioridad de sus personajes. En su libro *La primera vez que vi un fantasma* (2018), los personajes muchas veces se enfrentan ante sus propios fantasmas, ante sus propios cuerpos mutilados o violentados, es así como, en el cuento “Paladar”, la protagonista se ve a ella misma como un monstruo: “Me habían extraído los ganglios de un pecho (...). En apariencia nada había cambiado y tenía la impresión de que para mí yo me había elevado a la categoría de rareza apreciada” (Rodríguez, 2018, p. 22). Esta idea de la rareza que atrae, se irá convirtiendo en una constante dentro de sus cuentos, pues en varios relatos se observa una atracción, un deseo carnal por lo grotesco, por los personajes misteriosos, lo exótico, la venganza o lo doloroso.

Pero lo gótico no solo se aprecia en la interioridad, también se revela en lo exterior, siendo así que sus relatos se ambientan en casas y hoteles antiguos, entre las ruinas y lugares exóticos de ciudades como Lima, en la ciudad nocturna y también en la violencia que se impone en estos lugares, violencia de género muy marcada que la autora parece denunciar y a la vez subvertir dentro de sus relatos, revelando unos personajes femeninos que encuentran en lo monstruoso su forma de contraponerse a lo que las oprime. Es el caso del cuento “Matadora”, donde una gata-monstruo, rescatada y criada por las protagonistas, es la encargada de

vengarse de aquellos hombres que agreden a mujeres, ante la impasibilidad y el prejuicio de la sociedad en la cual se desenvuelven.

Los cuentos de Solange Rodríguez, parecen ya adentrarnos dentro de lo que se conoce como “gótico andino”, pues sus relatos, como veremos más adelante, aparte de asentarse dentro del margen geográfico de los Andes (a excepción de cuentos que no parecen tener un espacio geográfico determinado o los que se localizan en ciudades norteamericanas), retoman aspectos propios de la cultura de esta región, relacionados con lo folclórico, los mitos, leyendas e historias populares propias de este contexto.

La mayor expresión de lo mencionado anteriormente se puede observar en el cuento “El Atanudos”, donde se narra la historia de un ser de otro mundo que acecha a una familia cuando se muda a su nueva casa. Lo siniestro se revela desde el mismo momento en que encuentran un atado grotesco que representa la maldad y definirá los acontecimientos de ahí en adelante. Aquí, la superstición y la realidad parecen fundirse para instaurar el miedo desde lo sobrenatural y lo violento. La oralidad también toma un papel importante, pues se presentan dos narradores, de los cuales uno es a la vez un personaje extraño que cuenta la historia a sus amigos, tal como se hace en cualquier reunión juvenil, cuando las luces se apagan.

Desde esta perspectiva, la narrativa de Solange Rodríguez se enmarca dentro de la propuesta genérica del “gótico andino”, lo que nos permite acercarnos hacia una acotación del género y hacia la autora que ocupa a esta investigación.

### 3.3. Mito y literatura.

El mito puede definirse como un relato oral que narra acontecimientos de carácter sagrado ocurridos en una época primitiva, que dan cuenta de la cosmogonía, antropología y origen de algo en el mundo (Taïpe, 2004, p.1).

Taïpe, retomando las ideas de Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1981), diferencia dos tipos: mitos cosmo-antropogónicos y mitos de origen. Los primeros dan cuenta de la creación del mundo y del ser humano, mientras que los segundos son una prolongación de los primeros, narrando cómo el mundo se ha transformado o enriquecido (2004, p.2).

De esta manera, el mito siempre se orientará hacia lo fundacional y, por tanto, se pueden mencionar algunos aspectos que lo caracterizan. En primer lugar, se puede decir que los mitos siempre relatan acontecimientos del pasado, incluso se remiten a un tiempo antes del tiempo, pero “forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (Lévi-Strauss, 1987, p. 232), esto, en la medida en que hacen parte de una tradición y una cultura que los revive, que los mantiene en su cosmovisión.

Por esta razón, otra de las características importantes del mito es su carácter oral, “desde las más antiguas edades el mito pasaba de boca en boca al extremo de no saberse ya dónde se originó, a ciencia cierta, ni en quién se asimila aún en nuestros días” (Feijóo, 2010, p. 18), lo que nos lleva a una tercera característica, el mito no tiene un autor individual, sino social, se inserta a una cultura, a un territorio.

Debido a su importancia desde tiempos remotos, el mito también adquiere un carácter sagrado, pues, a la par de ser una narración, “también se concibe como un complejo de creencias (mitocreencia), como una forma de captar y expresar un tipo específico de realidad” (Taípe, 2004, p.5), es decir, se erige como un símbolo que expresa sentires que confluyen entre el pasado, el presente y el futuro de una cultura.

Cabe también mencionar la relación entre mito y rito, donde se podría afirmar que ambos son codependientes, pues el ritual es la acción del mito, la expresión de lo sagrado, mientras que, por su parte, el mito necesita de la reactualización que el segundo le ofrece, la manifestación en la actualidad de esa tradición que guarda un mito (Taípe, 2004, p.15).

### **3.3.1. Puntos de encuentro**

El mito, como se ha mencionado, parte de la oralidad para perpetuarse en el tiempo, asimismo, el ritual es la expresión por excelencia de lo mítico, lo que permite que se conforme en un arte, una manifestación humana que intenta interpretar la realidad, recrearla o reconstruirla por medio de la imaginación. Esta idea se emparenta con la idea de literatura que también inicia en la oralidad, en el ritual, donde el lenguaje: los cantos, los signos, adquirirían un valor, un significado.

Para ambos (literatura y mito), el lenguaje es la esencia primordial de su composición, lo simbólico es lo que permite dotar un carácter sagrado al mito y, en el caso de la literatura, permite adquirir, entre sus variantes y combinaciones, la cualidad de literario.

Estos dos conceptos también encuentran puntos de contacto en su discurso, ambos tienden hacia la descripción de la complejidad humana y el cosmos. “La función es describir el tejido de los dinamismos organizadores del cosmos, mientras que la función de la literatura es crear un discurso que reinventa el discurso mítico, y que participa de los mismos procesos organizadores de imágenes” (Goicochea, 2009, p.2).

De igual manera, comparten en esencia la calidad de transformación. Blumenberg, sostiene que:

los mitos son historias que presentan un alto grado de constancia en su núcleo narrativo y, asimismo, unos acusados márgenes de capacidad de variación. Estas dos propiedades hacen de los mitos algo apto para la tradición: de su constancia resulta el aliciente de reconocerlos, una y otra vez, incluso bajo una forma de representación plástica o ritual, de su variabilidad el estímulo a probar a presentarlos por cuenta propia, sirviéndonos de nuevos medios. (1979, p. 41)

Asimismo, en la literatura, el lenguaje debe ser continuamente transformado para lograr un placer estético, una renovación poética constante que permita nuevas formas de expresión, creando una nueva construcción ficcional.

De esta manera, tomando los planteamientos de Goicochea, se podrían concretar tres premisas que emparentan al mito y la literatura: primero, la literatura y el mito son fuente de conocimiento de los imaginarios sociales y también productores de imaginarios. Segundo, la pretensión referencial de la ficción es productiva, en la medida en que podría actuar como parte de la transformación del mito, importante para que este perviva. Tercero, la lectura es una alternativa de transformación de la representación social de la realidad, pues se entiende que tanto mito como literatura influyen en las prácticas socioculturales de un pueblo o región (Goicochea, 2009, p.2).

Finalmente, es importante admitir que el mito (como la literatura) no es un producto terminado, entendiéndolo desde la concepción de Lévi-Strauss, quien propone que:

todo mito es por naturaleza una traducción, tiene su origen en otro mito procedente de la población vecina pero extraña, o en un mito anterior de la misma población, o bien contemporáneo pero perteneciente a otra subdivisión social -clan, subclán, línea, familia, hermandad-, que un oyente procura deslindar traduciéndolo a su lenguaje

personal o tribal, ya sea para apropiárselo, ya para desmentirlo, deformándolo siempre, pues. (1997, p. 582)

En esta misma medida, desde la perspectiva del intertexto, las nuevas creaciones literarias son producto de la lectura y reelaboración de producciones anteriores, nuevas versiones acerca de un mismo relato o relatos. Tanto el mito, como las producciones literarias se continúan recreando, por tanto, la revisión y elaboración de nuevas narraciones a partir del rescate de mitos, sobre todo, como se vio anteriormente en escritoras latinoamericanas, ha cobrado gran importancia dentro de la narrativa contemporánea y se ha adaptado para nutrir el género gótico en la actualidad.

### 3.4. Cosmovisión andina

#### 3.4.1. Los Andes

La región de Andina se ubica al occidente del continente Sudamericano y está compuesta por los países en donde se presenta la cordillera de Los Andes, cadena montañosa comprendida entre los 11° de latitud N y los 55° de latitud S, que pasa por Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y parte de Venezuela. Esta es la cordillera más larga de la Tierra, con cerca de 7.500 km de longitud y cuya altura media es de 4.000 metros (Mendoza, 2014, p. 10). Esta zona comparte rasgos culturales de herencia prehispánica, pues fue en este territorio donde se asentó la mayor parte del imperio Incaico, conocido como Tahuantinsuyo (o *Tawaintin Suyu*), *tahua*, que significa “cuatro”, y *suyo*, que significa “región”. De esta manera, se hacía referencia a las cuatro regiones en las que se encontraba dividido el imperio: al noroeste se encontraba el Chinchaysuyo, que llegaba hasta el Río Ancasmayo en Pasto (Colombia); al noreste el Antisuyo, ocupando la Selva Baja del Amazonas; al suroeste el Contisuyo, de la costa peruana hasta el río Maule (Chile) y al sudeste el Collasuyo, de Bolivia hasta Tucumán (Argentina) (Cajal, 2017, s.p.).

Sin embargo, cuando se habla de lo andino, no solo se refiere a una zona geográfica con prevalencia de la cultura incaica, sino también a una forma de vivir y habitar dicho territorio que se heredó desde culturas mucho más antiguas y de otras que conforman el panorama andino, como la *tiwanacota* y *aimara*. De este modo, se entiende que en dicha región, vivieron y aún conviven distintas culturas que comparten modos de relacionarse con su entorno y una

cosmovisión que, aunque puede variar de un sector a otro, encuentra muchos puntos de contacto.

Desde esta perspectiva, lo andino puede comprenderse como un fenómeno multicultural que asocia las distintas visiones de vida, modos de vivir y de relacionarse con el entorno, integrando aspectos geográficos, culturales, sociales y “subjetivos” propios de las comunidades que habitaron y habitan la región de los Andes (Orrego, 2018, p.85).

Ahora bien, el nombre de los Andes proviene del quechua *Anti*, en relación a la organización espacial anteriormente descrita. Sol en quechua es *Ti*, la primera posición del astro cuando emerge del horizonte se denomina *An-ti*, y da origen a la región del *Antisuyo*, que significa, literalmente: “Región donde el sol nace” y comprende las manifestaciones del cosmos que ocupan el Oriente. De esta forma, por una variación fonética, al pasar del quechua al castellano, se le conoce como Andes (García y Roca, 2017, p. 11).

#### **3.4.2. La Pacha**

Se le conoce como la *Pacha* al universo, al cosmos, que comprende el tiempo y el espacio como una unidad. Esta está conformada por cuatro mundos que se relacionan entre sí: “el *Hawa Pacha* (mundo de afuera), el *Hanan Pacha* (mundo de arriba), el *Kay Pacha* (este mundo), y el *Ukhu Pacha* (mundo de abajo)” (García y Roca, 2017, p.23).

A partir de esta concepción se deriva La *Pachamama*, (la Madre Tierra), la cual es concebida como originaria de la vida, la hembra poderosa, inicio y fin de todo lo que existe. Está conformada, a su vez, por dos mundos: El *Ukhu Pacha*, lo que está debajo de la superficie, y el *Kay Pacha*, región donde habitamos los seres humanos (*runas*), los seres vivos y demás seres visibles e invisibles. Así, según la cosmovisión andina, al principio la Tierra no tenía vida, solo era una roca extraviada en el espacio, luego despertó y, a su debido tiempo, sintió deseos de procrear, por lo cual *Ti Ti* el doble Sol que habitaba el *Hanan Pacha*, le envió el *kamaqen*, su simiente, a través del *Aqo Chinchay*, cometa que penetró su matriz y la fecundó. De esta manera, cuando se habla de *Pacha Mama*, se hace referencia a la fecundidad, a la vida, al origen (García y Roca, 2017, p.29).

#### **3.4.3. Tiempo y espacio**

Desde la cosmovisión andina, no se pueden desligar las concepciones de tiempo y espacio por separado, pues estas se vinculan muy estrechamente al concepto de *Pacha*, que se expresa

en la realidad. En este sentido, estos términos van más allá de una abstracción conceptual, sino que “la noción del tiempo se da como relacionalidad cósmica, es decir, no es ‘algo’ exterior a lo que existe y vive, pero tampoco un fenómeno netamente existencial o trascendental” (Orrego, 2018, p. 131).

A pesar de esto, se pueden mencionar aquí algunas características por separado, de cada uno, que permitan entender mejor cómo se concibe la naturaleza de los mismos dentro de las culturas andinas.

El tiempo, por un lado, se podría admitir que es cíclico y “elástico”, puesto que no se presenta de forma lineal como en la concepción occidental: pasado-presente-futuro, sino que se invierte esta relación poniendo el pasado frente al presente y el futuro atrás, en la medida en que el pasado es lo conocido, por lo tanto puede “verse”, mientras que el futuro aún no se conoce, por tanto debe ir atrás. Pero, más allá de esta idea, los tiempos confluyen en el presente:

ello no significa que el tiempo no transcurra, pues en efecto hay una noción de un ‘antes’ y un ‘después’, solo que estos son a la vez un ‘ahora’ presente; los acontecimientos del pasado-futuro, ocurren en el ‘ahora presente’ sobre el que concluyen y colapsan los ‘tiempos posibles’. (Orrego, 2018, p.133)

Es importante mencionar aquí, que esto se corresponde con el funcionamiento del tiempo en los relatos míticos, o también llamado tiempo mítico, el cual se presenta en formas distintas a la lineal, siendo la más representativa la forma circular expresada en la espiral, que implica un carácter gradual y creciente del tiempo, pero que al mismo tiempo da vuelta en sí:

La reversibilidad es una característica del tiempo mítico. Por esta característica, el tiempo mítico resulta indefinidamente recuperable y repetible. Es un tiempo ontológico que no cambia ni se agota, es una especie de «mito de eterno retorno», de eterno presente mítico, parmenídeo: siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota; pero que se reintegra al presente periódicamente mediante los ritos y las narraciones, mediante la inmersión en el tiempo litúrgico y la participación en las fiestas religiosas. (Taípe, 2004, p. 8)

Ahora bien, con relación al espacio, Orrego retoma el dibujo cosmogónico del Altar Mayor de Coricancha realizado por Juan de Santa Cruz Pachacuti, donde representa la idea del espacio

en “la sencilla imagen de una casa al interior de la cual toda la realidad, lo que es-está, es ubicado y relacionado a través de unas coordenadas espaciales que evidencian la dualidad-complementaria entre el arriba/abajo, derecha/izquierda” (Orrego, 2018, p. 106). Lo anterior lo logra mediante la figura de la *chakana*, en donde las distintas direcciones o direcciones espaciales se conectan. Para explicar esta idea del espacio, se traza una línea horizontal y una vertical:

se encuentra en la parte superior de la línea trazada de manera horizontal, representa la región denominada *hanaq/alax pacha* o espacio superior, espacio de arriba. Por debajo de esta, está el *kay/aca pacha* o región de ‘aquí’. Por otra parte, la espacialidad que queda diferenciada por la línea trazada verticalmente, entre el lado derecho/masculino, denominado *paña/kupi* e izquierdo/femenino o *lloq’/ch’iqa* permite observar la *chakana* como el ‘espacio’ transicional entre los cuatro cuadrantes. (Orrego, 2018, p. 109)

De esta manera, la idea del tiempo y del espacio trascienden las características conceptuales del pensamiento occidental. Dentro de la cosmovisión andina, tiempo-espacio implica una posibilidad existencial, al mismo tiempo que es existencia en sí misma, *pacha*, e implica también un ordenamiento del cosmos.

#### **3.4.4. Símbolos en la mitología andina.**

Dentro de esta cosmovisión propia de la región andina, se pueden encontrar algunos símbolos relevantes que se relacionan con el presente trabajo, pues muchos de estos se revelan dentro de la escritura de Mónica Ojeda y permiten configurar la idea del gótico andino. Cabe mencionar que, dichos elementos, son tomados bien como parte de la geografía o espacio donde se desarrollan los acontecimientos, bien como actores o personajes y también como una sugerencia frente a lo que estos representan dentro de la cosmovisión andina, que permiten añadir una carga de significado referencial, mítico y, si se quiere, histórico, a la narración.

En lo referente al espacio, cabe añadir que dentro de la cosmovisión andina, por su relación profunda con el entorno, se puede entender que se habla de espacio-seres, pues el territorio está conectado con la *Pacha*, es, a fin de cuentas, un ser vivo. Poseen su propia energía y capacidad de comunicación con el cosmos:

Estos seres [*Ruwales* y *Apus (montañas)*] —para el hombre andino son entidades vivas, comparten un concierto infinito con otras formas evolucionadas y sensibles como los *Orqos* o cerros, las *Qochas* o lagunas, los *T'oqos* o cavernas, que expresan igualmente la energía de la *Pacha*. Son por tanto necesarias y poderosas y administran la *Kallpa* o energía del cosmos en el lugar donde existen y son, por consiguiente, igualmente sagradas y admirables. (García y Roca, 2017, p. 31)

#### 3.4.4.1. Montañas, cerros, volcanes

Dado que en el paisaje de los Andes predomina lo montañoso: cerros, volcanes, nevados, este aspecto de la geografía marcará un gran referente dentro de su cultura. Es así como estos lugares “fueron y son todavía lugares de origen, puntos de orientación direccional, destino de peregrinaciones, espacios económicos, escenarios para rituales y sacrificios, morada de alteridades más o menos extremas, entornos de aprendizaje ceremonial para los especialistas rituales” (Gil, 2012, p. 40).

No se puede olvidar que la región andina se encuentra en la zona que atraviesa el “Cinturón de fuego del Pacífico”, que se caracteriza por su actividad sísmica y volcánica, lo que proveen de un carácter telúrico a la cultura de los habitantes de la región, pues su contacto con la tierra implica una relación más allá de la idea de asentamiento o fertilidad, sino también de la inminencia de lo potencialmente peligroso, de esa naturaleza colosal que convive con la gente de este territorio y que ha llevado a dotarla de un carácter misterioso y sagrado.

Es por esto que las montañas, dentro de la tradición cultural andina, se consideraban como *huacas* (lugares sagrados), pues eran la manifestación física de los dioses. Así pues, las deidades residen en los lugares montañosos: cerros, nevados, colinas, cuevas y lagunas de montaña, conocidos como *apus*, *wamanis* o *awkillu*, o bien como *machula*, *achachila* o *mallku*, según la región donde se presentan, las cuales influyen en el entorno y el imaginario de las comunidades de la región, pues se conoce que estas controlan los fenómenos meteorológicos, se relacionan con la fertilidad y el origen del agua, además de ser las poseedoras de animales y plantas que habitan en el lugar (Leoni, 2005, p. 152).

Estos dioses pueden ser benéficos o malévolos, es por esto que se les rinde culto, y anteriormente se celebraban distintas clases de rituales, de los cuales, algunos incluían sacrificios humanos y animales (a razón de ello se encontraban gran cantidad de santuarios

de altura). Un aspecto a resaltar es, como se mencionó anteriormente, su carácter de seres más que de objetos del paisaje, pues se considera que las deidades, representadas en cerros o montañas, pueden ofenderse según el proceder de los seres humanos en su territorio. Así, pueden desplegar castigos en forma de enfermedades, accidentes o infertilidad del campo si no se las ha tratado adecuadamente:

De este modo, Martínez resuelve que los cerros, o mejor dicho las entidades tutelares que en ellos se localizan, pueden ser a la vez buenas o malas, y se comportarán con mesura o exceso en correspondencia al trato que reciban de los humanos. (Gil, 2012, p. 41)

A partir de lo anterior, también se puede decir, que la concepción que se guarda, dentro de los imaginarios de los pueblos andinos con respecto a las montañas, ha generado un “foco común para una integración regional más amplia, promoviendo identidades sociales que se reproducen a través de la participación en ceremonias dedicadas a honrar a estas deidades principales (Leoni, 2005, p. 152).

#### 3.4.4.1.1 Volcanes

Con respecto a los volcanes, como se vio anteriormente, guardan la misma relación sagrada de los demás cerros, pero es importante observar cómo, aparte de su carácter telúrico, dentro de la mitología andina siempre se suele personificarlos, puesto que estos tienen la capacidad de enamorarse, enfurecerse, rebuznar y hasta viajar de un lugar a otro. Además hay una tendencia a dotar de género a los volcanes, enamorarse entre ellos y parir nuevos cerros.

También es frecuente relacionarlos con la protección de tesoros que se encuentran en sus cumbres o al interior de los mismos, por esta razón pueden mostrarse benévolos o mezquinos según la intención que posea quien los transite. De igual modo, se conoce que representaban protección frente a los conquistadores europeos.

Precisamente la cultura europea, representada por la iglesia católica en América, también ofreció otra característica simbólica a los volcanes: estos eran conocidos como las puertas hacia el Infierno: “tenemos que a lo largo del siglo XVI se trató de establecer paralelismos coherentes entre el Infierno europeo y sus entradas por algunos puntos del paisaje andino; y entre sus habitantes, también europeos, y las *huacas*” (Gentile, 2018, p. 576).

#### 3.4.4.1.2 El páramo

Dentro de la geografía andina predomina el ecosistema del páramo, propio de la alta montaña, ubicado entre el límite del bosque cerrado y las nieves perpetuas, entre los 3.000 m.s.n.m. y los 4.300 m.s.n.m. Cabe aclarar que este concepto es de origen europeo, pues la denominación local que se tenía para esta zona era *urku* (montaña) o *jalca*, usado en la zona del Perú para referirse a la región alta de la cordillera.

Sin embargo, actualmente, la zona del páramo guarda gran importancia dentro de la cultura andina y dentro de su oralidad y narrativa. El páramo representa ese entorno hostil, pero, a la vez, bondadoso, y también es visto con hálito de misterio representado en la neblina tan característica de esta zona. En los relatos orales de la región, es usual escuchar historias donde la neblina del páramo “se traga” a los hombres: “persistente neblina húmeda que extravía a los montañistas” (Baptiste, 2009, p. 27), menciona Luis Baptiste, en su relato “Otra vez... el páramo”.

Otra característica importante de este ecosistema es su relación con el silencio, que adquiere una dimensión sagrada con el entorno: “cumbres (...) suficientes para sentir la cercanía del mundo de arriba, el mundo donde ser es volar, donde necesariamente uno se pregunta por el espíritu, cualquier cosa que ello signifique” (Baptiste, 2009, p. 28).

#### 3.4.4.1.3 Lagunas

Se conoce a las lagunas como *cochas*, término que proviene del quechua *kocha*, que sirve para designar “laguna” o “charco” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Los lagos o lagunas, dentro de la cosmovisión andina, se podría decir que son extensiones de la Tierra de *Milli Cucha* o *Mama Cucha*, que se trata de una gran laguna ancestral que bordea la *Pachamama*, el gran océano. De esta manera, esta gran laguna se configura en el líquido amniótico y matriz donde se engendra la Madre Tierra. Por esta razón, las cochas se relacionan con la generación de vida y también se las reconoce por su encantamiento mágico (Torres, 2000, p.13).

Las lagunas y lagos poseen, por su conexión con *Mama Cucha*, esa capacidad engendradora, “afecto encantado, devenir matriz y líquido amniótico de la Tierra, propiciando a su vez en el cuerpo vivo de la Tierra sus potencialidades para producir y transformar la vida” (Torres, 2000, p.13).

#### 3.4.4.1.4 Wiraqocha (Viracocha)

Se conoce como el dios creador del cielo, la tierra y de los primeros seres que habitaban en la oscuridad. Estos seres pecan contra el dios, por lo cual, Viracocha emerge del lago Titicaca para destruir a esta primera generación y los convierte en piedra, para luego tomarlos como modelos para la nueva humanidad, la cual emergió del subsuelo y de las aguas. Al mismo tiempo, este dios puso en orden el sol, la luna y las estrellas en la bóveda celeste. Tras su creación, se dirigió hacia el Cuzco, donde estableció su primer reinado, dando a sus creaciones el mando de lo que sería el imperio Inca (Pease, 2014, pp. 15-16).

Este mito de creación ha sido bastante difundido, siendo este dios uno de los más conocidos de la cultura andina, sin embargo, debido a la influencia de la cultura europea, la imagen de este dios se ha ido tergiversando, pues se lo ha asociado mucho más con una deidad solar: “al parecer éste, con Pachacuti, la divinidad tradicional cuzqueña pasó a un segundo plano, quedando oficialmente el sol como cabeza de un nuevo mundo [orden] sagrado” (Pease, 2014, p. 20).

Sin embargo, más allá de su relación genérica con el sol (masculino), el dios creador andino, es *andrógino*, crea de por sí, por medio de la palabra. Esto se puede evidenciar en el dualismo que posee esta divinidad: benéfica y terrible; bondadosa y destructiva (Pease, 2014, p.23).

#### 3.4.4.1.5 El cóndor

El cóndor es el ser más relevante dentro de la cosmovisión andina, quien bien ha sido llamado el “Señor de los Nevados” y se configura en el elemento de transición hacia el culto solar, pues es sabido que los primeros seres que habitaban la región eran adoradores de la diosa nocturna. Es el Cóndor, según la mitología, quien trae la luz en forma de una bolita de oro (Palma, 1982, p. 21).

De esta manera, el cóndor es un ser sagrado que representa al mundo superior o *Hanan pacha*, también considerado como el mensajero de los *Apus* (espíritus de las montañas), protector de tesoros escondidos en los cerros y símbolo de la libertad en los cielos (Qhapaq, 2012, p. 37).

#### 3.4.4.1.6 El jaguar o puma

El jaguar, *runasimi* en quechua, es un ser al cual se le ha rendido culto por su relación con la noche, reconocido como el depredador por excelencia en su medio natural. Es por esta razón que su imagen representa atributos del guerrero, guardián, gobernante o progenitor. Este ser también está relacionado con el trueno, por su rugido felino, símbolo de la aproximación de las lluvias y, por tanto, de la fertilidad, además de representar, por su carácter depredador, el control del equilibrio de su entorno natural (Gómez y Payán, 2017, p. 135).

Dentro de la mitología andina también puede encontrarse la imagen del puma, que guarda una estrecha relación con la imagen del jaguar:

El rostro de Wiraqucha adquiere una apariencia felina en algunas representaciones como en el lanzón monolítico de la cultura Chavín, con colmillos y ojos felinos, incluso las cabezas clavadas de Chavín tienen apariencia felina de un hombre puma es decir un “pumaruna” (Qhapaq, 2012, p. 40).

El puma, representa el *Kay Pacha* o mundo presente, aquel donde viven los humanos y, según la mitología andina, se cuenta que antes existían brujos que se transformaban en *runapumas* (puma negro), los cuales se alimentaban de carne humana. Asimismo, otro mito cuenta acerca de la figura del jaguar, en donde se dice que este antes era un ser humano que gustaba de salir a cazar muchos animales en las noches, adornado de una camisa de colores, por lo tanto, fue transformado en jaguar.

Estos dos mitos encuentran relación entre el origen de la figura del jaguar y el puma, y se puede interpretar que dichas narraciones servían para regular el comportamiento de las personas, entendiendo la relación con el entorno en el cual se habita, siendo este ser un protector, pero a la vez un cazador fuerte, que debe ser temido y respetado (Leiva, 2019, s.p.).

#### 3.4.4.1.7 Serpiente

La serpiente, junto con el puma y el cóndor, conforman lo que actualmente se conoce como la trilogía inca, dando a entender que, si bien la *Pachamama* es un todo armónico, esta puede entenderse en tres planos a los que hacen referencia, a su vez, los seres que ya se han mencionado: el *Hanan Pacha* (cóndor), el *Kay Pacha* (puma) y el *Ukhu Pacha* (serpiente).

El *Amaru* o serpiente cósmica, representaría entonces ese mundo inferior, subterráneo interno, que se relaciona con lo infinito. Simboliza “el principio de la vida, el alma, la libido y la

fecundidad, también las fuerzas opuestas complementarias de la naturaleza, la sabiduría y el conocimiento” (Qhapaq, 2012, p. 43).

### 3.5. Rastreado el gótico andino.

Ahora bien, tras realizar un recorrido por la evolución del género gótico, desde su raíz europea, e indagar sobre las relaciones que se presentan entre el mito, la literatura y la cosmovisión andina, podemos iniciar el camino hacia un análisis de la obra de Mónica Ojeda y del subgénero del gótico andino, rastreando precisamente esos elementos que emparentan su narrativa con el género gótico y con la cosmovisión andina, también algunas técnicas y procedimientos en la elaboración de sus relatos con el fin de proponer unas características distintivas que permitan abordar nuevas lecturas y estudios sobre el subgénero propuesto por la autora.

#### 3.5.1. Mónica Ojeda: la autora de los Andes.

Mónica Ojeda, escritora ecuatoriana nacida en Guayaquil en 1988, es Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. También posee los títulos de posgrado: Master en creación literaria en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, Máster en Creación Literaria y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura. Ha sido docente en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y actualmente cursa un Doctorado en Humanidades sobre literatura pornoerótica latinoamericana.

Ha incursionado en los géneros del cuento, novela y poesía. Es autora de las novelas *La desfiguración Silva* (2014), *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018); de los libros de poesía *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2019) y del libro de cuentos *Las voladoras* (2020). Además, ha publicado en la antología *Emergencias. Doce cuentos iberoamericanos* y el relato «Canino» en 2017. Con su primera novela *La desfiguración Silva*, obtuvo el Premio Alba Narrativa en 2014 y con su primer libro de poesía *El ciclo de las piedras*, el Premio Nacional de Poesía Desembarco en 2015.

Por su obra, fue incluida como parte de la lista de los 39 mejores escritores latinoamericanos de ficción, menores de 40 años, selección llevada a cabo por el Programa Bogotá 39-2017 y es

considerada como una de las novelistas más relevantes de la literatura latinoamericana contemporánea.

Mónica Ojeda explora en su narrativa lo extraño y lo violento, como una tendencia que se presenta en escritoras latinoamericanas como Colanzi, Enríquez, Rodríguez Pappe o Ampuero, por citar algunas, de las cuales hemos hablado anteriormente, y que se vinculan con el género gótico. De esta manera, dicha escritora presenta dentro de sus obras una preferencia por lo marginal, por tocar temas tabúes o fijarse en las subculturas urbanas. Pero es en *La voladoras*, su primer libro de cuentos, donde expresa una literatura con marcado arraigamiento cultural, como ella misma menciona: “estoy vinculada emocionalmente a su geografía [de Ecuador] (...). Esa tensión entre la belleza y el horror constante, construye toda mi narrativa” (Ojeda, s.f.).

También cabe destacar el carácter metaliterario que se observa en sus obras narrativas. En sus primeras novelas siempre se presenta una reflexión en torno a la escritura, o existen personajes que se preguntan por este oficio. Por ejemplo, en *Nefando* (2016), “hace patente es una larga investigación metaliteraria sobre las posibilidades de la escritura del mal” (Pezzè, 2020, p.54). Esto genera que su escritura sea una búsqueda de nuevas posibilidades narrativas en cuanto a estructura y forma, caracterizada por la polifonía y lo referencial.

Asimismo, este carácter metaliterario también incide en una constante reflexión personal de sus personajes, quienes se ven inmersos en contextos sociales en los cuales no se sienten seguros, parece que no hicieran parte de estos, que no pertenecieran:

Esta es una obsesión en los personajes de la escritora ecuatoriana. Son protagonistas de una indagación infinita cuyo objetivo no es alcanzar dicha expresión sino perturbar en la medida en que avanzan en su imposibilidad. La búsqueda del horror es una constante y, de hecho, una aporía. (Pezzè, 2020, p. 49)

### **3.5.2. Nefando y Mandíbula: anidando el gótico andino.**

En las novelas *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), la autora ya muestra interés por lo oscuro y lo siniestro. La primera nos sumerge por el desconcertante mundo de la *Deep Web*, con los testimonios de jóvenes que van desentramando la experiencia desagradable vivida por los hermanos Terán, mientras que la segunda narra, por un lado, los miedos más profundos de una profesora quien ha sufrido un suceso abominable por parte de estudiantes de su pasado,

para ahora encontrarse con un grupo de chicas quienes se reúnen para realizar retos, en donde pueden arriesgar sus propias vidas, soñando con un dios Blanco que conforma el éxtasis en el caos que parecen pretender. Estas dos obras de Mónica Ojeda conforman un antecedente importante para observar cómo se va figurando la idea del tratamiento del terror y otros elementos de su narrativa que, posteriormente, recaerán en su libro de cuentos *Las voladoras*.

Ahondando un poco más en las obras mencionadas anteriormente, se puede observar desde el punto de vista formal cómo la autora estructura las obras a partir de voces polifónicas que conforman un entramado global de sucesos y percepciones de los personajes, que las dotan de cierto carácter testimonial, lo que para Andrea Pezzè configura una sistema literario que se repite en las primeras obras de Mónica Ojeda, caracterizado por la narración polifónica y fragmentaria que le “pide al lector cierta labor en la resolución de un misterio (o en la revelación de un secreto) que la novela plantea” (Pezzè, 2020, p. 48).

Ahora bien, en *Nefando* se pueden observar, desde el punto de vista temático, aspectos que se van emparentando con lo gótico como lo abyecto, lo *underground*, enmarcado en el espacio oculto que ofrece la *Deep Web* y lo grotesco. *Nefando* es el nombre de un vídeo juego perturbante subido por los hermanos Terán, que permite percibir la violencia física y sexual que los hermanos padecieron por parte de sus padres. La novela recopila, precisamente, los testimonios de dichos hermanos de origen ecuatoriano, del Cuco Martínez, un hacker español, y de los mexicanos Kiki Ortega, quien se plantea la escritura de una novela porno gore, e Iván Herrera, estudiante de un Máster de escritura creativa, los cuales comparten piso en la ciudad de Barcelona, lo que muestra desde ya su carácter marginal, pues son jóvenes que tratan de sobresalir en un país que no es el suyo, “tú[Iván Herrera] y personas como Kiki, o los hermanos Terán, o incluso El Cuco, personas que vivían en la incomodidad, en la fatiga” (Ojeda, 2016, p. 17-18), que, además, son becarios de la universidad pero rechazan ese conocimiento academicista y optan por lo alterno, lo no oficial.

Es así como, en dicha obra, todo gira en torno a una labor intelectual que se ve traspasada por lo violento y la exploración de lo oculto, pues cada uno de los personajes, a su manera, producen unos residuos intelectuales que los definen: “No deberían estar, pero están. Y desde ese tránsito, ese constante cruzar fronteras, mezclan sus experiencias, reflexionan sobre una

labor intelectual: la escritura de una novela violenta, la programación de un videojuego [también violento]" (Pezzè, 2020, p. 48).

Otro aspecto importante de la obra lo componen las múltiples referencias literarias que van apareciendo a lo largo de la narración, muchas de ellas relacionadas con autores del género del terror, que nos lleva a pensar en su apego por la construcción de ambientes donde lo siniestro, traído a la actualidad, está muy presente. Aparecen así referencias a Borges y a Onetti, pero también a Alina Reyes y Curtis Garland, quienes han incursionado en sus obras con temas propios del horror (Pezzè, 2020, p. 52). Sin embargo, es de particular interés para nuestro examen, la referencia al mito de la huida de Quetzalcóatl de la ciudad de las deidades, pues aquí se puede observar cómo Ojeda aprovecha su conocimiento sobre la mitología para inscribir el mito en la realidad actual, así, aprovecha la idea del sueño para resimbolizar la vergüenza, retratada en el deseo reprimido de Iván Herrera por su homosexualidad:

Tu pene erguido se movía como una serpiente entre tus piernas, pero eso no te extrañaba: eras Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, dios y vida de todos los hombres. (...) Te reconociste en él, el abominable tú y miraste al espejo sin imagen que llevaba entre las manos, un espejo que emanaba nubes. Dejaste que tu dualidad, tu némesis, Tezcatlipoca, se te acercara. (...) Soltaste un gemido cuando la boca del abominable tú envolvió tu miembro con lengua y saliva. El cielo es un cíclope y el sol era su ojo, pensaste cuando Tezcatlipoca te arrancó el pene de un solo mordisco y lo escupió al río. Mientras la sangre invadía el agua de rojo y la purificaba, tú sonreías: ahora eras sólo plumas, ahora podías volar. Y entonces el sueño se acababa, siempre. (2016, p. 15)

De esta manera, se configura el miedo emparentado a la idea del terror cosmogónico desarrollado por Lovecraft, del cual ya hemos hablado anteriormente, pues, entendiendo la procedencia de Iván y Kiki, quienes son mexicanos, su imaginario está permeado por lo ancestral, un poder primigenio y superior que conforma un universo anterior y más poderoso que el nuestro y que podría presentarse en nuestra realidad, transfigurado. Así, el mito permite abordar una concepción siniestra del personaje, potenciado a partir de la simbología representado por el dios mesoamericano:

[El] horror pasa a través de la agnición con el cuerpo y la captación de su fragilidad, Kiki trae a colación también el mito de la huida de Quetzalcóatl de la ciudad de las

deidades. Siendo mexicana, su idea de siniestro remonta al origen de una cultura ancestral que de alguna forma la habita. El espejo que trae Tezcatlipoca (literalmente, ‘espejo humeante’ ya que se representa con un espejo de obsidiana), sirve para que Quetzalcóatl tenga conciencia de su carne, de su mortalidad y, pavorido frente al mundo de los hombres, decida huir del reino de las deidades. (Pezzè, 2020, p. 53)

Ahora bien, *Mandíbula* presenta un tipo de “terror natural”, como lo llama Lima (s.f.), pues expresa los miedos que pueden generarse en personas del común como una maestra de primaria o sus mismas alumnas, abrumadas por problemas familiares, la imposición de estereotipos sociales, sucesos violentos, trastornos mentales, pero también por la búsqueda de identidad que, dentro de la novela, parece avenirse hacia la adopción del *mal* o la realización de actos que atentan contra otros.

La novela nos ofrece la perspectiva de Miss Clara, una docente quien vivió un acontecimiento desagradable con estudiantes del colegio en el cual trabajaba, lo que desató sus miedos más profundos, miedo a socializar, a los otros, a su madre y, sobre todo, a ella misma, por lo cual decidió buscar un nuevo empleo. Sufre un trastorno de ansiedad que se va acrecentando a medida que avanza el relato, pues siente la presión que comienzan a ejercer un grupo de jóvenes que le restan autoridad dentro del aula de clases. Este es el foco del segundo punto de vista que propone la obra, pues paralelamente se cuentan las peripecias de las alumnas de un colegio privado, al comando de Annelise y Fernanda, quienes son la expresión de la rebeldía, pero también de la ironía de pretender formar personas con moldes de buena conducta. Se trata de seis jóvenes a quienes les gusta juntarse para contar historias macabras y también realizar retos en donde pueden arriesgar sus propias vidas, soñando con un Dios Blanco que conforma el éxtasis en el caos que parecen pretender, lo que para Pezzè se puede relacionar estéticamente con las deidades creadas por Lovecraft, pero más allá de manifestarse como un ser sobrenatural, representa ese proceso misterioso del paso de la niñez a la adultez:

En estas clases adicionales ella [Annelise] y su profesora están a solas. Ahí, exhibe de forma contundente su teoría del Dios Blanco que, a parte las semejanzas con las criaturas horribles de H.P. Lovecraft, es un signo de lo terrible que puede ser la adolescencia y la familia. (...) El Dios Blanco, y esto lo explica la misma Annelise en su texto, es la versión sublime de la adolescencia. (2020, p. 58)

Todo esto, permite, finalmente, que el ambiente siniestro que se percibe en la historia a partir de los sentimientos de la docente y los peligrosos juegos de las jóvenes, generen la consecución de actos de verdadero horror, “la actitud siniestra y perversa de Annelise logra atrapar a Miss Clara en sus pesadillas y hacer que esta, al finalizar la novela, secuestre y supuestamente mate a Fernanda” (Pezzè, 2014, p. 56).

Al igual que en *Nefando*, también es común encontrar referencias que giran en torno a autores del género del terror como Poe, Herman Melville, Stephen King o el mismo Lovecraft. Es precisamente Annelise un personaje que está lleno de lecturas que desea poner en práctica en el ejercicio de su vida, asumiendo también un carácter místico; desea escribir y contar historias verdaderamente terroríficas, pero también poner su vida en riesgo, enfrentándose a animales salvajes o situaciones peligrosas. De esta manera, se puede afirmar, en palabras de Pezzè, que Ojeda plantea “un inventario de la literatura sobre el mal: los signos lingüísticos para representarlo pueden encontrarse en la acumulación de una biblioteca (o en la biblioteca en sí misma)” (Pezzè, 2014, p. 49), refiriéndose a una biblioteca terrorífica que sustenta el mundo de sus narraciones.

## 4. Desarrollo y análisis

Entrando en materia, se puede analizar la obra de Mónica Ojeda con base en los rasgos característicos del género gótico que la emparentan con la escritura oscura y de terror, sin dejar a un lado la relación que guarda con el entorno donde se desarrolla su escritura, que se emparenta con la cosmovisión presente en la cultura andina, produciendo este fenómeno genérico denominado gótico andino. Por esta razón, primero se intentará desglosar un sumario de características presentes en la obra que permitan proponer una caracterización de este subgénero narrativo.

### 4.1. Tradición y configuración de lo gótico en *Las voladoras*

*Las voladoras* (2020), es un libro de la escritora Mónica Ojeda compuesto por ocho relatos: "Las voladoras", "Sangre coagulada", "Cabeza voladora", "Caninos", "Slasher", "Soroche", "Terremoto" y "El mundo de arriba y el mundo de abajo", publicado por la editorial Páginas de Espuma. En el año 2020, el manuscrito participó en la edición del Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero y posteriormente en el Premio Finestres de Narrativa (2021), en los cuales fue finalista.

Los cuentos que componen el libro se desarrollan en la zona geográfica de los Andes, caracterizada por el relieve montañoso, con la presencia de páramos, volcanes, ciudades que se ubican dentro de la cordillera y, además, se nutre de la cosmovisión propia de esta región, de sus mitos y leyendas, pero también de la violencia que se presenta dentro y fuera de las urbes.

De esta manera, se conciben textos que muestran un apego muy arraigado a la tradición gótica, donde el miedo, lo sobrenatural, la mirada hacia el pasado representada en la revisión mítica, la violencia y lo extraño, están presentes para fundar un nuevo subgénero que la misma autora reconoce como gótico andino, "lo identifica con "un tipo de literatura que aborda el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos"" (Agencia EFE, 2020, s.p.), y luego agrega: "es un miedo muy particular de esa zona de los Andes, que proviene de "convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también el desamparo que hay en esas zonas"" (Agencia EFE, 2020, s.p.).

Es así como cada cuento aborda lo que podríamos llamar distintas experiencias del miedo, unos más emparentados con el género fantásticos y lo sobrenatural, otros cercanos a un tipo de horror folklórico, algunos ligados a la violencia y el gore, no por nada uno de sus cuentos se titula “*slasher*”, que, en definitiva, exploran nuevas formas de abordar lo gótico, enmarcado en paisajes telúricos y ancestrales que conforman los Andes.

Un aspecto muy importante respecto a la composición de los relatos es su lenguaje, muy cercano a una prosa poética que, en algunos casos, rompe la estructura tradicional de la narrativa introduciendo lo que parecen ser versos a los costados, o frases que se asemejan a un conjuro o hasta cánticos:

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.

Agua pura de jardín.

Agua tibia de amapola.

Recuerdo que de niña me caía a propósito. Me quitaba las costras y las dejaba sobre las sábanas, la bañera, el plato frío de Firualis.

Tocaba mi sangre. Olía mi sangre. (2021, p. 17)

A partir de lo anterior, conviene ahora detenernos a examinar cada uno de los rasgos góticos que se presentan en la obra, con base a lo planteado en el capítulo 3.1.2. “Características del género gótico”, añadiendo a estos un estudio acerca de la importancia del lenguaje y estilo usado por la autora para la construcción de sus relatos, pues consideramos, en contraposición a Gerardo Lima (s.f.), quien afirma no encontrar el llamado gótico andino, que sus narraciones sí conjugan una nueva forma de abordar el género gótico, pues presentan los rasgos más distintivos del género y a ello le suma la carga simbólica, geográfica y mítica de la región andina:

Quiero incidir en el asunto del paisaje porque, como dijo Lovecraft, el horror es la atmósfera; y en los cuentos de 'Las voladoras' las montañas, los volcanes y los cóndores lo significan todo: de ellos emerge lo atávico, lo visceral, lo que inquieta por antiguo y perverso. (Agencia EFE, 2020, s.p.)

#### 4.1.1. Rasgos góticos

##### 4.1.1.1. La palabra como conjuro o el conjuro de la palabra.

Mónica Ojeda, debido a su marcada influencia por la poesía, cabe recordar que ha escrito dos libros de poemas *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2020), explora un estilo que bien podría denominarse como prosa lírica o, a modo retórico, Lima lo llama “poento”, por su cualidad de contar una historia buscando “la experimentación de sensaciones, de lo que se manifiesta en el yo lírico” (s.f.).

Es usual encontrar, en la narrativa actual, la experimentación estructural y formal, donde las distancias entre los géneros se rebasan o se fusionan, pero, más allá de esto, es indispensable recalcar que, dentro de la obra, este proceso de hibridación funciona a modo de conjuro, de ritual. Es una conexión profunda con el lenguaje que permite reconocer ese carácter sagrado que se le brinda al territorio y a la concepción de la vida dentro de la cosmovisión andina.

Ojeda lo expresa claramente al inicio de su relato “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, cuando escribe: “Esta escritura es un conjuro” (2021, p. 99), y esta afirmación puede aplicarse a todas sus narraciones, el lenguaje escrito y hablado, más que un código para contar, se convierte, en *Las voladoras*, en un ritual, en la expresión de lo sagrado, lo que le da vida a un suceso más que lo que permite contar.

Así, más adelante en el relato se afirma: “Un conjuro que hacer revivir un muerto exige una escritura cardíaca: palabras que salgan del cuerpo para entrar en otro y transformarlo” (Ojeda, 2021, p. 100). Y eso es lo que precisamente busca cada relato, penetrar en el otro, en el lector, para llevarlo a vivir una experiencia con el lenguaje, con la sonoridad de las repeticiones, con la aparición de versos y pensamientos de los personajes, para transformar la concepción del lector, para transgredirlo, en un léxico más cercano a la tradición gótica.

La oralidad aquí también toma mucha preponderancia, la forma en la que se expresan los personajes de cada relato llevan a entender que están permeados por el aliento de su territorio, de su pasado. De ahí la importancia que toman las referencias a mitos y símbolos propios de la cultura andina, pues estos son la expresión de la supervivencia de la oralidad.

Recordemos así que, dentro de la cosmovisión andina, el paisaje toma dimensiones más relevantes, por ejemplo, los cerros se consideran seres sagrados, muchos de ellos, dentro de la mitología, se personifican o esconden tesoros en sus entrañas. Es por esto que los personajes

de cada cuento adquieren, mediante la contemplación de su territorio y de los sucesos que les acontecen, un carácter solemne: “Con el lenguaje elástico de los conjuros, la autora sugiere que otra forma de relación con el mundo es posible y se pregunta qué voces suenan cuando nos atrevemos a escuchar” (Zapata, 2020, p. 159).

De este modo, es el lenguaje, por medio de las palabras, de su adecuada organización y escogencia, el que permite conectar las distintas relaciones que se presentan dentro del proceso comunicativo y trascender a un ámbito semiótico más complejo, que se caracteriza por el símbolo, pues a partir del conjuro de la palabra se logra traer al presente esa marcada tradición mítica propia de la cosmovisión andina, hacerla real dentro de la historia, pero también permite conectar al lector con esa realidad, alumbrarlo, permitirle creer.

La palabra, de este modo, adquiere una cualidad mágica, une mundos: dentro de la narrativa de la obra, atendiendo a la cosmovisión andina y también al género gótico, la posibilidad de trasgredir mundos es posible, la aparición de lo sobrenatural es solo un rasgo de esto en la tradición gótica, o bien la superposición de tiempos y espacios. Aún más allá, la palabra logra unir el mundo del lector con el mundo ficcional. Es, por estas razones, que la palabra es un conjuro, pero, para su aparición también es necesario conjurarla, acto que Ojeda parece entender bien al momento de escribir.

#### 4.1.1.2. El miedo y su tratamiento.

Como ya hemos visto, la narrativa de *Las voladoras* busca desde el lenguaje y su temática, una experiencia con el acto creativo y con el lector(a), que se manifiesta en el miedo. Los textos, cada uno a su manera, logran generar un sentimiento de extrañeza, angustia o repulsión, como veremos a detalle más adelante.

Primero, es importante mencionar de dónde parte el sentimiento del miedo para entender cómo se engendra desde distintas variantes. Para Mónica Ojeda, esta sensación guarda una estrecha relación con dos aspectos importantes: la violencia y la geografía, entendiendo esta última, más allá del aspecto superficial, como el territorio donde converge la cosmovisión andina, “esos son mis miedos; los horrores de la violencia que no siempre están ligados a fantasmas o monstruos sino a cosas más concretas que producen miedo y generan este ambiente de horror” (s.f.). Y más adelante menciona:

Ecuador está en toda mi literatura y va a seguir estándolo, sin duda. No creo que vaya a escribir un libro donde no esté presente. No porque le rinda un culto nacionalista sino porque estoy vinculada emocionalmente a su geografía. Sobre todo con el contraste que me genera haber vivido la mayor parte de mi vida allí. Esa tensión, entre la belleza y el horror constante, construye toda mi narrativa. (s.f.)

De esta manera, el vínculo que genera la autora con el entorno sobre el cual escribe, se puede rastrear dentro de sus personajes, quienes sienten la violencia que representa su territorio (geográfico y simbólico).

Desde esta perspectiva, se puede entender que el miedo dentro de la obra se presenta principalmente desde tres enfoques: lo violento, lo mítico y lo grotesco. Desde la perspectiva de la violencia, Ojeda presenta situaciones donde los personajes se encuentran acorralados por una sociedad que ejerce una presión sobre ellos y cuya alternativa para hacerle frente resulta siendo también un acto violento o, bien, una búsqueda de evasión. Esto puede observarse en textos como “Las voladoras” o “Sangre coagulada”, donde las protagonistas se encuentran en un entorno donde la pubertad y los procesos biológicos, como la menstruación, son vistos como un tabú, algo que debe callarse o combatirse, pero, frente a esa violencia ideológica, ocurre la resistencia:

¿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 quiere es ir arriba, ¿sabe?, como una nube. (2021, p. 11)

Ligada a esta violencia simbólica, también se presenta una violencia sexual, los personajes femeninos parecen estar siempre en peligro, acosadas, atacadas físicamente. En el cuento “Las voladoras”, se puede observar esto en el actuar del padre, representado en el deseo sexual hacia su propia hija: “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” (Ojeda, 2021, p. 14); por su parte, en “Cabeza voladora” el miedo es más físico, un miedo real al feminicidio, a la misoginia:

Y en la esquina la abordaron tres hombres con laca en el pelo que le preguntaron cosas absurdas, cosas que le parecieron de mal gusto y al borde del grito. Se pegaron a su

cuerpo. Soltaron saliva. Angustiada, caminó rápido para escapar de la humedad de las voces, de las grabadoras, de los zapatos desgastados, y tropezó con su propio pie. Ninguno la ayudó, sino que continuaron lanzándole preguntas sin sentido, algunas incluso crueles, acercándole agresivamente los dientes a la cara. (2021, p. 31)

También se puede observar, en el anterior fragmento, cómo la indiferencia forma parte del efecto angustiante del relato, los personajes femeninos son marginados por su género o por su forma de vida, y aunque se sobrepongan y cuestionen los estereotipos que les imponen, el entorno se sigue volcando violento hacia ellas.

Ahora bien, lo que llamamos aquí miedo mítico está relacionado con el territorio donde se suscribe la obra (los Andes) y su carga cultural y simbólica. Por una parte, se produce un estremecimiento ante la geografía imponente y potencialmente peligrosa representada por la presencia de volcanes y peñascos, pero, más allá de esto, también su carácter de antiguo, encantado, "el verdadero protagonista de esta y todas estas historias es el paisaje y el terror que provoca un enigma tan abismal como una montaña" (Cruz, 2021, s.p.). Así, existe un miedo hacia lo que sobrepasa los límites de lo observable, para encontrarse con algo primitivo, oculto, que podría relacionarse con la idea lovecraftiana de *terror cosmogónico*. En el caso de Ojeda, este miedo proviene de indagar "la relación que existe entre la violencia y la hostilidad de lo terrenal con ese plano mítico, ritual y simbólico que se encuentra en las partes más altas, que obliga a las personas a mirar hacia arriba buscando una especie de alivio frente al horror y la violencia" (Agencia EFE, 2020, s.p.), y esta misma mirada hacia lo superior, lo que está por fuera de los límites, genera ese miedo hacia lo colosal, hacia ese universo mítico que parece aún ejercer su fuerza y dominio en el territorio.

Por último, cabe detenernos en el tratamiento de lo grotesco, pues Ojeda presenta imágenes muy crudas y potentes dentro de sus relatos que generan un tipo de miedo relacionado con la repulsión, como el regreso a la vida de una pequeña niña en "El mundo de arriba y el mundo de abajo", quien vuelve como un muerto-vivo, una suerte de cadáver que respira, recordando un poco la obra de Stephen King, *Cementerio de animales* (1984), o la visión de una cabeza gigante con dos alas de cóndor a los costados en "Cabeza voladora", expresión de lo monstruoso, o la descripción, en ocasiones morbosa, de la sangre en "Sangre coagulada", que generan aversión en el lector, lo estremecen. Pero, a partir de estas imágenes repulsivas,

paradójicamente es como se llega a otro rasgo gótico, relacionado al placer estético del miedo, lo macabro.

#### 4.1.1.3. Lo macabro

En el capítulo 3 de la presente investigación mencionábamos cómo lo macabro se presenta en el relato gótico como una estética basada en las distintas emociones que se manifiestan en relación a la muerte y ambientes decrepitos relacionados con el tópico del cementerio y sus connotaciones. Dichas sensaciones son paradójicas y complementarias, pues resultan de una mezcla entre el éxtasis y el terror, es decir, el placer estético que produce el miedo.

Dentro de la obra de Ojeda, lo macabro es uno de los rasgos más distintivos, en donde, como habíamos visto antes, el lenguaje toma un papel preponderante, pero también las imágenes grotescas y el paisaje, con toda su carga simbólica, permiten generar este efecto.

Para analizar mejor este aspecto, conviene detenernos en el relato "*Slasher*", pues presenta de forma clara esta característica, que luego puede extenderse a la comprensión de la obra a totalidad. Esta historia se centra en dos gemelas, tópico gótico que se ha ido popularizando por la idea siniestra del alter ego o del espejo, sumergidas en el mundo de lo *underground*, a la par que viven su adolescencia. Bárbara siente una gran fascinación por las emociones, así lo manifiestan sus pensamientos dentro del relato, mientras que Paula es la expresión de lo oculto, lo misterioso:

Bárbara quería cortarle la lengua a su hermana gemela, con un estilete. (...) Había momentos en los que sentía placer imaginando el corte, la hoja fina, la cara violeta de Paula, y le crecía en el pecho una cierta inquietud, aunque nunca hasta el punto de hacerla sentirse culpable o avergonzada de lo que llevaba adentro:

una curiosidad infinita por las mutilaciones,

una admiración y una envidia inquebrantable hacia su hermana-mala. (2021, pp. 59-60)

Como lo expresa este fragmento, la autora explora sin prejuicios algunos temas tabú relacionados con la manifestación de deseos interiores, lo marginal y, también, temas relacionados con la sexualidad, los arquetipos de feminidad y la violencia. Lo hace a partir de una comunión con un lenguaje que más que describir busca generar una experiencia interior:

Lo había imaginado así: un estilete ardiendo bajo la llama del fogón de la cocina, su ñaña Paula sacando la babosa carnívora de su boca y colocándola sobre la mesa para un corte lento, profundo, hasta que la punta rasgara la madera bajo su carne inútil, y luego hacia adentro, con fuerza, abriéndose paso entre la textura elástica de los músculos, la sangre y el eterno silencio de Paula que no gritaba nunca, que no sabía lo que era romperse la garganta con un sonido grande y caliente, como el parto de una ballena de tráquea. (2021, p. 59)

Pero lo macabro también se manifiesta en ese culto al pasado (“lo muerto”), que se presenta contantemente dentro de su narrativa. La aparición de lo mítico (seres sobrenaturales, paisajes encantados) generan esa distorsión de la realidad, la trasgresión necesaria para generar angustia o extrañeza, aunque también existe un carácter sagrado que, a su vez, infunde una carga mística, un éxtasis ante la contemplación:

He llevado el cuerpo de mi mujer hacia la cama de Gabriela. Un cadáver encogido, a medio transformar, que tiene el tamaño de una niña. Observé su rostro de ocelote y le dije al viento: «Es todavía el rostro de mi mujer».

El viento me respondió:

«Sí, pero mira sus manos: dos orejas de venado».

Y yo miré, enternecido hasta las lágrimas, las manos de mi hija en el cuerpo de su madre.

Sus pequeños pies, su pecho plano.

Cuando escribo le doy agua a la muerte para que calme su sed.

Cumplo con el presagio. (2021, p. 105)

De esta manera, con la presencia constante de imágenes y descripciones grotescas, de apariciones “anormales” que rescatan la tradición mítica de la región de los Andes, se puede entender que lo macabro atraviesa la obra de Ojeda, es uno de los rasgos que conecta a todos los relatos, ese sentimiento estético que llega directo al lector por su riqueza lingüística, sonora y visual.

#### 4.1.1.4. Mirada hacia el pasado

Los relatos que componen *Las voladoras* están dotados de ese carácter del tiempo visto desde la cosmovisión andina, en la medida en que el pasado y el futuro se conectan con el presente de la narración. Destaca así esa mirada hacia lo ancestral, hacia los mitos que componen la geografía andina, que son otro rasgo de la permanencia de un tiempo anterior, de esa nostalgia y a la vez sublimación por lo primigenio y también una sensación de riesgo, de constante angustia por lo que pueda venir.

Esta característica, como se había mencionado en el capítulo 3, se compone en un elemento trasgresor de la realidad, la idea de traer un mundo ancestral al tiempo presente implica que la realidad sea afectada por las leyes que impone este otro mundo, de modo que se compone una nueva realidad narrativa en la cual no hay límites claros entre el mundo convencional y el mítico. Un ejemplo de esto se puede observar en “Las voladoras”, donde la narradora-protagonista cuenta con cierta normalidad la aparición de unos seres que bien podrían catalogarse como monstruosos: “Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que le falte uno, sino que solo tiene un ojo, como los cíclopes” (Ojeda, 2021, p. 12). En esta realidad narrativa, la aparición de estos seres no afecta por su carácter sobrenatural, de hecho, se describen como si fueran un ser más que convive en el entorno, sino por lo que provocan en las personas que sienten su presencia.

También, a partir de esta vuelta hacia atrás, se puede generar una atmósfera propicia para que surja lo macabro, pues implica un anhelo por volver al origen. Ese tiempo-espacio muerto que aún permanece es propicio para generar el ambiente melancólico y lúgubre tan característico del relato gótico. Es así como en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, la figura del chamán representa la sabiduría ancestral y la conexión con un universo sagrado, antiguo, mágico, que constituye la única posibilidad para regresar a la vida a su hija muerta.

#### 4.1.1.5. Lo sobrenatural

Dentro de la narrativa de *Las voladoras*, la aparición de lo sobrenatural es un elemento relevante para la composición de los relatos por su carácter funcional y simbólico, pero, cabe admitir que su aparición no compone una ruptura total con las leyes naturales de la realidad de la historia, sino que las criaturas míticas hacen parte del entorno, se reconoce, dentro de la composición de la historia, la posibilidad de su existencia.

Los seres sobrenaturales que aparecen dentro de los relatos son variados y se relacionan estrechamente con las leyendas propias de la región andina, desde las mujeres-ave con un solo ojo, brujas, la cabeza a la cual le crecen alas de cóndor, las *Umas*, un hombre que puede transformarse en lobo y dioses antiguos. Estos seres permiten entender la relación entre el mundo real y el mundo mítico, son protectores del territorio, en la mayoría de los casos están ahí para mantener ese contacto con lo ancestral.

De igual manera, lo mágico se inserta en la realidad, así, es posible que se presenten situaciones que se consideran imposibles como revivir un muerto o transmutar en otros seres. Pero la relevancia de lo sobrenatural no se compone ya por su carácter transgresivo sino que es importante en la medida que es la expresión de otras realidades que dotan de una carga estética y simbólica a los relatos.

#### 4.1.1.6. El cronotopo: tiempo-espacio gótico.

Como se sabe, el cronotopo por excelencia del género gótico lo constituye el castillo, pero, este se ha ido transfigurando hacia otras representaciones a medida que ha evolucionado el género. Para el caso que nos ocupa, se debe entender que el cronotopo presente en los relatos de *Las voladoras* se vuelca hacia el paisaje andino, a la altura de las montañas propias de esta región.

Son los cerros el símbolo de ese pasado que aún permanece, que se mantiene, así, las montañas encarnan lo ancestral, el mito vivo en la actualidad, escondido en las alturas, en las lagunas, en los páramos, en las cavernas. También representan la soledad monumental que antes representaba el castillo y se suma a esto el silencio y el frío que recuerdan la noche, llena de aire helado y solitario.

De esta manera, la montaña andina se compone en el tiempo-espacio símbolo de lo antiguo, amenazador por su carácter sagrado e imponente (volcanes, nevados, peñascos), que se componen en el espacio preciso para perderse, evadir la realidad o conjurar ritos sagrados que conecten con el mundo de arriba:

La vida es joven y yo estoy por fuera de ella.

Abajo queda el verdor del páramo andino. Un mar de nubes blancas se confunde con la nieve y se extiende hasta el horizonte.

«Estamos en el cielo, mi *Hanan Pacha*». (Ojeda, 2021, p. 120)

Pero, a pesar de que la montaña se presente como el cronotopo que permite la expresión de lo macabro, también se puede observar en la narrativa de Mónica Ojeda, cómo este tiempo-espacio se trasmuta hacia el cuerpo, como si el paisaje andino se conectara irremediabilmente con la materia humana, como si fuera un reflejo de la tierra:

Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de huesos y arterias se parece al mío.

«Adentro tenemos la espesura de la muerte como un árbol», decía la abuela cuando estaba fuerte y gorda y afilaba su machete frente a los lechones. (2021, p. 21)

Aquí se puede observar la relación entre el interior de los seres pertenecientes a la naturaleza, al paisaje, y el interior del cuerpo humano, siendo así que, el interior de la tierra, desde la cosmovisión andina, también tiene vida. Recordemos, por ejemplo, la usual personificación y animismo de las montañas en la mitología, siendo así que los volcanes podían enamorarse y también movilizarse hacia otros lugares. De igual modo, en *Las voladoras*, estos seres son capaces de sentir como los humanos:

«Amar es temblar», dijo Luciana.

«Entonces la tierra nos ama demasiado», le respondí cuando el cielo se hizo gris y oval y succionó toda la luz. La lava incendió el océano. (...) «Esto es vivir entre volcanes», decía ella dejándome escuchar su corazón de rebaño. «Esto es respirar en la boca de la muerte». (2021, p. 95)

Pero no se trata solo de dotar de vida a un ambiente, de hecho, el territorio también infringe males al cuerpo, “lo llaman mal de aire, mal de altura, mal de montaña, mal de páramo, apunamiento, soroche (...). Mira se siente como si tuvieras un fantasma adentro tuyo, como si te llenaras de un aire pesado y maligno, por eso cuesta tanto respirar” (Ojeda, 2021, pp. 77-78).

Precisamente, es la idea de vida interior lo que viene a generar esa sensación de lo telúrico, pues el movimiento es vida, es corriente sanguínea, es palpar. Siguiendo esta idea, podemos observar la relación entre el territorio y el cuerpo si comparamos dos fragmentos en donde lo telúrico representa la vida, pero también el dolor, la violencia. “El terremoto destruyó la

ciudad y la pobló de zapatos solitarios y de carroña. (...) Se tragaron a los niños y a los ancianos eructando un vaho polvoriento” (2021, p. 97), aquí, la fuerza de la naturaleza es quien arrasa con todo y se traga la vida, dejando solo escombros, mientras que en el siguiente fragmento se puede observar un terremoto interior, un temblor que también arrasa con la sensación de vida: “Entonces sus manos empezaron a temblar y los temblores le recordaron que el mundo era un sitio horrible donde abandonar el cuerpo” (2021, p. 32).

De este modo, el cuerpo también se convierte en un espacio-tiempo que propicia ese ambiente gótico, es símbolo de las ruinas y el dolor que ha dejado la violencia, es un cuerpo que muere y desea reivindicación, sea abandonándolo o transformándose en algo más: “se preguntó si ese no era un estado superior al que aspirar: aprender a ser una cabeza cuando el cuerpo pesaba demasiado, liberarse de la extensión sensible en donde respiraba el frío y el ardor, la pena y el abandono” (2021, p. 40).

#### **4.1.2. Rescate y adecuación mítica**

Dentro de la obra *Las voladoras*, la relación con la cosmovisión andina y su mitología es crucial para componer el llamado gótico andino. A continuación examinamos algunos símbolos y mitos que se abordan en la obra y se adecuan al contexto propio de cada relato y a la realidad contemporánea.

##### **4.1.2.1. El cóndor**

El cóndor es el símbolo por excelencia de los Andes, pues es propio de esta región y habita en las zonas elevadas de las montañas. Dentro de la obra, la alusión a este ser es constante, bien en “Cabeza voladora”, a dicha cabeza le brotan alas de cóndor, o en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, es, como se conoce desde la cosmovisión andina, quien conecta con el mundo superior, el *Hanan Pacha*: “Cuando mi mujer vivía pronunciaba al sol: «A Dios no le importa que los pájaros canten el futuro». No le molesta que un cóndor planee sobre los volcanes y traiga con él la noche de las plumas” (2021, p. 99).

De igual manera, en el cuento “Soroche”, se recuerda la leyenda sobre el cóndor que escoge el momento de su muerte: “cuando se siente viejo, acabado y sin pareja, se lanza de la montaña más alta hacia las rocas. Un cóndor con soroche” (2021, p. 94), donde refleja también la pérdida del sentido de la vida, pero, a la vez, la libertad aún para escoger su misma muerte. Es así como la protagonista del cuento, Ana, también desea cumplir su voluntad en relación a

lo que ve, pues logra una conexión con su entorno y busca tomar su última bocanada de libertad: “Y yo supe, mientras veía la metamorfosis del indio, que morir después de orinar sobre el futuro podía ser mi último acto de dignidad. Así que lo hice, niño. Replegué las alas y fracasé” (2021, p. 94).

El cóndor representa también una suerte de purificación, su conexión con el *Hanan Pacha* permite “limpiar” el mundo donde habitan los seres, el *Kay Pacha*, pues se alimentan de la carroña: “Los cóndores eran el único soplido de Dios estrellándose contra el fuego incesante de los volcanes. Juntas los mirábamos limpiar los cuerpos que la tierra no alcanzaba a masticar y nos abrazábamos para darnos calor” (2021, p 97).

#### 4.1.2.2. Umas

En el relato “Cabeza voladora”, aparecen estos seres conocidos como *Uma*, “cabeza voladora” o *uman taqtaq*: “persona que “bota” su propia cabeza, que se quita la cabeza. Es pues una cabeza que ha dejado su cuerpo en algún sitio” (Ansión, 1982, p. 238). Se relaciona a estos seres con brujas que se desprenden del cuerpo de una mujer y salen en las noches adoptando la forma de cabezas voladoras.

Según las leyendas propias de la región andina, se cuenta que las *umas* buscan otro cuerpo a quién prenderse, puede ser animal o humano, para vivir de ellos. Esto significa que este ser es visto como un parásito o, bien, como una bruja que desea hacer el mal: “El objetivo de la *uma* es posarse sobre el hombro de su víctima. De manera similar, “toma posición” en el venado. Aunque no se diga aquí explícitamente, está claro que resulta así una carga para quien ha sido agarrado” (Ansión, 1982, p. 238).

De esta forma, se puede interpretar que en el cuento “Cabeza voladora” la leyenda de las *umas* se retoma, pero subvirtiéndolo su significado simbólico, sobre todo, respecto a la imagen de las mujeres dentro de relato. Las *umas*, generalmente, son la representación del mal, se las asocia a brujas y, por tanto, encarnan lo oscuro, lo dañino. Sin embargo, Ojeda aprovecha la leyenda para representar la violencia de género que se ejerce contra las mujeres, donde se referencia un suceso terrible de decapitación: “no encontraron el cuerpo de Guadalupe, solo su cabeza. Pero la cabeza la encontré yo, pensó rabiosa. La policía no había hecho nada” (2021, p. 33).

La *umas* aquí ya no representan la maldad sino la reivindicación de la memoria y del cuerpo, la capacidad para hacerle frente a la violencia mediante la unión: “Entonces una fuerza la impulsaba a imitar sus movimientos espasmódicos, sus retorcimientos, su forma de desdibujar los límites del espacio con una danza festiva y delirante” (2021, p. 38).

De esta manera, dentro del relato se rompe con el estigma maléfico de las brujas y se retoma la idea de sabiduría y unión, siendo así que, la carga que pueda representar en la leyenda típica una cabeza voladora que se posa sobre otro ser, en el cuento de Ojeda puede significar la carga de la opresión que ejerce la sociedad hacia las mujeres y el recuerdo de tantos actos violentos basados en género.

#### 4.1.2.3. El mundo mítico andino

En *Las voladoras*, la cosmovisión andina es evidente al observar la ambientación y la atmósfera que se percibe dentro de cada relato. En primer lugar, como ya habíamos visto al hablar del cronotopo gótico, se integra la concepción del tiempo y el espacio, adquiriendo las dimensiones propias de la cultura andina. El tiempo-espacio, por un lado, presenta la característica de tiempo mítico, cíclico, gradual y creciente como una espiral, donde lo atávico y el porvenir hacen parte del presente. En “*Slasher*”, por ejemplo, hay un constante apego por volver al origen, por recordar:

Sin embargo, a Bárbara y a Paula no les interesaba lo inusual, sino lo extremo: el grado más alto de intensidad auditiva. Un descubrimiento de lo telúrico de la mente a través de lo que resuena, vibra y retumba. Un regreso a la vida previa del lenguaje. Un recuerdo. (2021, p. 64)

Es así como las historias, en ocasiones, aunque siguen una secuencia estructural, parecen presentarse en un estado atemporal, como es el caso de “Terremoto”, donde lo que importa más parece ser la percepción subjetiva de los hechos, y el tiempo que dura esta sensación es el tiempo del relato: “Así fue como empecé a medir el tiempo según los latidos de Luciana”, menciona la narradora, porque el tiempo convencional no es relevante para la narración, sino ese tiempo subjetivo, que puede ser tan fugaz para aplastar a los personajes de una vez por todas o tan lento como el éxtasis de un encuentro amoroso.

El espacio-tiempo, por su parte, está constituido por esa idea de la multiplicidad de mundos interconectados, propios de la concepción de la *Pacha* andina. De esta manera, en “El mundo

de arriba y el mundo de abajo”, se hace referencia a la conexión entre estos dos mundos: el *Hanan Pacha* o mundo de arriba y el *Kay Pacha* (este mundo): “La magia es una encarnación: un canto que une el mundo de arriba y el mundo de abajo para renacer a Gabriela” (2021, p. 100). Pero, más aún, esta magia que proviene de la relación mítica que guarda la cultura andina con su territorio, permite que converjan no solo estos sino todos los mundos, así, la proeza de un padre por revivir a su hija, lo conecta con el mundo de afuera, *Hawa Pacha*, por su carácter mágico (“cósmico”) y el mundo interior, el *Ukhu Pacha*, donde culminan los seres vivos y, al traer de nuevo a este mundo a un ser que pertenece a ese lugar, es la representación de lo decrepito, del caos.

#### 4.1.2.4. El chamán

Continuando con la idea de conexión entre mundos, es el chamán el ser que logra conectar, a partir de su sabiduría ancestral, el *Akay Pacha* con los demás mundos. Es un ser que encarna la magia a partir de su relación con el entorno y con el lenguaje:

Por eso un chamán deshuesa las palabras dormidas a la sombra de las montañas. Conoce la musculatura del verbo, la descripción del universo como una enmarañada selva interior. Es un padre y habla con la naturaleza. Pronuncia el idioma de los animales. Les perdona la vida y se las quita con igual respeto.

Un chamán no es Dios pero se le parece. (2021, p. 100)

El chamán es como un dios porque representa el rito, la capacidad para recrear el mito a través del conjuro, de sus acciones, de las palabras que pronuncia, pero no deja de ser humano, está atado a su mundo por sus pasiones:

Yo soy el hombre-puma. El hombre-lobo. Escribo en las blancas piedras que recubren el cuerpo de mi hija. Rompo la ley natural: impido que su espíritu alcance el mundo de los muertos. Me rebelo contra los dioses porque he sido despojado y no hay nada más miserable que un hombre despojado.

Los animales me lo recuerdan: un chamán debe respetar el ciclo de la vida, honrar la muerte. Pero renacer a Gabriela era el deseo de mi mujer y el mío propio. (2021, p. 102)

#### 4.1.3. Arquetipos de feminidad

Dentro de la obra *Las voladoras*, de Mónica Ojeda, se trabajan algunos arquetipos relacionados con lo femenino, que constituye también una forma de abordar la narrativa de terror en la actualidad: “Hay una línea de tradición de terror que muchas/os escritoras/es estamos trabajando bastante y tiene que ver con los arquetipos de la feminidad” (Ojeda, s.f.).

Cuando se habla de arquetipos, hay que remitirse al concepto propuesto por Jung, quien nos dice que estos son imágenes que se transmiten de generación en generación y pertenecen al pensamiento colectivo, que determinan formas de pensar y actuar (Saiz, Fernández y Álvaro, 2007, p. 132).

De esta manera, a partir de los arquetipos también se puede entender cómo estos ejercen influencia dentro de una cultura o, para el caso, dentro de la literatura, pues se configura una forma específica de abordar el gótico a partir del tratamiento de estas imágenes colectivas que se relacionan con el elemento transgresor, deconstruyendo las formas tradicionales de abordar el miedo. Así, la forma más peculiar que se presenta en la obra es la adecuación mítica, es decir, la reinterpretación y reescritura de los mitos, que permiten exponer de forma crítica nuevas visiones de los arquetipos, sobre todo los relacionados con la idea de feminidad, para propiciar nuevas reflexiones y lecturas frente a este tema.

A continuación, se referirán algunos arquetipos, entendiéndolos como una categoría de análisis que se puede profundizar en estudios posteriores.

##### 4.1.3.1. La maternidad

La idea de la mujer como símbolo de procreación proviene desde tiempos remotos y está inserta en las distintas culturas, en la mitología y la religión. Un ejemplo claro de esto se puede ver en la imagen de la Virgen María, propia del cristianismo, la “madre de dios”.

Ojeda, en su obra, retoma este arquetipo desde una postura crítica, a partir de su contraparte: el aborto. En el cuento “Sangre coagulada”, una niña-adolescente (protagonista) y su abuela, son conocidas por practicar abortos, lo cual provoca el rechazo de la sociedad porque esta es una práctica mal vista, razón por la cual, viven apartadas en el páramo.

El rechazo que se impone frente a estos dos personajes femeninos nace de la buena imagen que ostenta la maternidad dentro de la sociedad, que implica la creencia de que las mujeres

deben servir para la reproducción, lo que acarrea una opresión ideológica hacia las mujeres que no quieren ser madres: “De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre” (2021, p. 25).

También hay una relación de la maternidad con el crecimiento, la protagonista es una mujer que entra en la pubertad, lo que implica cambios biológicos y fisiológicos propios de esta etapa, una relación con su cuerpo y su sexualidad, y la capacidad de procrear, que conlleva una nueva “amenaza ideológica”, la creencia de que una mujer es mujer solamente cuando puede procrear, es decir, que la pubertad dota de la capacidad de ser mujer por medio de la maternidad.

Este arquetipo permite acercarnos a otro que denominaremos el arquetipo de la sexualidad, pues en la obra de Ojeda se puede analizar esa oposición ideológica presente en la sociedad entre el sexo por placer y el sexo con un fin reproductivo.

#### 4.1.3.2. La sexualidad

La reflexión en torno a la sexualidad en *Las voladoras* es constante, por eso se ha optado por tomarlo como un arquetipo, en la medida en que ha sido un tema tabú dentro de las culturas y sociedades, que ha determinado una forma escrupulosa de tratarla.

Retomando el análisis anterior, en relación a la maternidad, la cual es bien vista por la sociedad, la exploración sexual, por el contrario, continúa siendo una práctica mal vista, por eso se instaure como algo oculto y vil. Así, en “Sangre coagulada”, la protagonista refleja este estereotipo en la imagen que los demás tienen de la sangre y la menstruación: “Yo sé que ese líquido que brota de mí es sucio y transparente. Sé que me hace frotarme donde no debo (...)” (2021, p. 20).

De igual modo, el deseo sexual es algo mal visto e implica una violencia simbólica frente a la idea de que el sexo no debe ser por placer sino con fines reproductivos, por esta razón en el relato “Las voladoras”, la presencia de estas mujeres que vuelan, en palabras de Ojeda:

representan el deseo, vienen a turbar una casa. La entrada de una voladora implica que al papá se le tense el pantalón, que la mamá riegue leche al suelo y que la lama, que a la hija le broten y se le hinchen los pezones y empiece a sangrar. Es como si la sexualidad entrara a la casa de una forma turbadora y no amable. (s.f.)

El miedo se configura aquí a partir de la irrupción de lo prohibido y de su deseo, ese sentimiento ambiguo que se emparenta muy bien con la estética de lo macabro. Pero también se plantea a partir de la violencia y lo grotesco. La perturbación de un ser sobrenatural que arremete sobre una casa, en “Las voladoras”, o la segregación de la protagonista, en “Sangre coagulada”, implican una violencia que podríamos llamar de tipo social, que recaerá luego en una violencia sexual.

Por otra parte la presencia de la sangre y las cortaduras en “Sangre coagulada”, plantean el miedo desde la repulsión, desde lo que genera asco pero a la vez placer: “A veces me corto y eso está mal. Eso está enfermo. La primera vez que lo hice se me hincharon las mejillas y mojé mis calzones. Cortarse es difícil, caerse duele mucho, pero cuando mi carne se abre veo agua de corazón y tiemblo” (2021, p. 20).

#### 4.1.3.3. El cuerpo

A partir de los anteriores arquetipos, se puede entender que también existe uno relacionado con el cuerpo. Este, en *Las voladoras*, es la representación de un territorio propio que es violentado.

Las alusiones al cuerpo violado son múltiples dentro de la obra. En “Sangre coagulada”, el desarrollo corporal que se da a partir de la pubertad genera una reacción en los demás personajes que rodean a la protagonista: “Reptil jugó conmigo el primer día que me vio manchar la naturaleza” (2021, p. 23); en “Cabeza voladora” existe una violencia física que se manifiesta en el homicidio de mujeres; en “Caninos”, el cuerpo es dominado por la “sexualidad roja”; en “*Slasher*”, hay un marcado deseo por las mutilaciones; en “Soroche”, la violencia sexual se expresa en la publicación de un video íntimo y también se ejerce una violencia de tipo social, a partir de la estigmatización de lo que debe ser una “buena figura”; en “Terremoto”, existe una analogía entre el deseo y lo telúrico, pero también la destrucción y, finalmente, en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, el cuerpo se convierte en símbolo de la muerte y lo decrepito.

#### 4.1.3.4. La bruja

La bruja también guarda relación con la “representación del cuerpo femenino no-normal, que no responde al deber ser” (Ojeda, s.f.). El concepto de bruja ha sido estigmatizado, relacionando el término con lo oculto, lo dañino. También se relaciona con la libertad sexual

que representan estos personajes, la capacidad para realizar abortos, para hablar de lo que “no deben” y disfrutar del sexo por placer se ha relacionado con lo maligno, es por esto que Ojeda retoma la imagen de la bruja y la encarna, por ejemplo, en una niña y en la adolescencia, reflexionando en torno al carácter marginal que se le ha dotado a la pubertad femenina.

De esta manera, dentro de su obra contrapone características que no responden a la idea del mal, por el contrario, la bruja es símbolo de sabiduría ancestral, contacto con la naturaleza y libertad, sin dejar de mostrar dentro de su narrativa la marginalización frente a las supersticiones o ideologías de la sociedad en la cual estas conviven.

#### 4.1.3.5. El amor

Las manifestaciones del amor dentro de la obra, expresan ese deseo por romper los catálogos de lo que debe ser una relación amorosa y el sexo, según los preceptos sociales arraigados a una cultura tradicional.

De esta manera, el amor, en algunos casos, se conforma en una suerte de espectralidad, de fantasma, en la medida que hay una tendencia hacia amar lo muerto. En “Caninos”, la obsesión de una hija con la dentadura de su padre es un símbolo de amor que expresa la estética de lo macabro: “Hija guardaba la dentadura de Papi como si fuera un cadáver, es decir, con amor sucio de ultratumba” (2021, p. 45). También en “El mundo de arriba y el mundo de abajo” se puede observar ese deseo de un padre por revivir el cuerpo de su hija muerta. Ese aferrarse a la materia muerta que guarda recuerdos (o fantasmas) expresa muy bien la sensación gótica del amor por lo oscuro, por lo sepulcral.

Una perspectiva parecida se da en “Terremoto”, en donde el amor es símbolo de las ruinas, a partir de lo telúrico, de lo subterráneo que quiere salir a la luz con una fuerza colosal capaz de destrozarse todo. El amor representa un temblor y también lo prohibido, indagar en esas fauces de la sexualidad que no son bien vistas por la sociedad.

#### 4.1.3.6. La vuelta al origen

Una característica esencial en *Las voladoras*, que se manifiesta mucho más en los personajes (la mayoría mujeres) de cada relato, es la búsqueda de identidad. Las protagonistas presentan un carácter transgresor frente a lo que la sociedad les ha dicho que deben ser, siendo así que se rebelan contra estas estructuras y las cuestionan, pero, al mismo tiempo, están forjando su carácter para transformarse, bien sea interna o externamente.

Esta búsqueda las insta a escudriñar en su interior, que es la representación de algo oculto y, por su relación con el entorno, se traduce en buscar también debajo de la tierra, en lo ancestral, en lo mítico: “Un descubrimiento de lo telúrico de la mente a través de lo que resuena y retumba. Un regreso a la vida previa del lenguaje. Un recuerdo” (2021, p. 64). Así, la conexión con el territorio que encarna su cuerpo, es la representación de su búsqueda de identidad como mujeres, de nuevas representaciones y formas de vivir a partir de su naturaleza originaria no contaminada de convenciones sociales.

## 4.2. El gótico andino

*Las voladoras*, de Mónica Ojeda, ofrece una nueva experiencia de lo gótico, que particulariza el género a una región específica de Latinoamérica, retomando mitos y leyendas propias de la región Andina y asumiendo la violencia propia de este entorno geográfico y sociocultural para desarrollar una narrativa de terror que experimenta con el lenguaje y readequa los mitos en un proceso de transculturación. A partir de esta obra, se puede proponer un esbozo para la definición del género gótico andino, que permita prosperar nuevas investigaciones en torno a este tema y también nuevas posibilidades para la escritura creativa.

### 4.2.1. Hacia una definición del gótico andino

Atendiendo al estudio de Rodrigo-Mendizábal, el término “gótico andino” viene a mencionarse por primera vez en el año 1992, por el crítico y dramaturgo peruano Julio Ortega y posteriormente por el crítico ecuatoriano Álvaro Alemán en el 2017, en una ponencia titulada “Una muestra del gótico andino: *Sangre en las manos* de Laura Pérez de Oleas Zambrano”, siendo, esta última, un análisis de los elementos de la tradición gótica que se insertan dentro de la obra en mención y permiten proponer formas discursivas con el contexto en el cual se desarrolla. Se entiende que Mónica Ojeda acoge este término para escribir su libro *Las voladoras*, atendiendo a lo que ella concebía sobre esta categoría (2022, p. 61).

Ojeda ha mencionado algunas definiciones respecto al género estudiado en el presente trabajo, con las cuales concordamos, y cuya síntesis se encuentra en la siguiente frase: “el gótico andino es un tipo de literatura que aborda el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos” (Agencia EFE, 2020, s.p.).

La denominación anterior, connota los rasgos más particulares del reciente género que se pueden rastrear dentro de su obra, como bien lo hicimos en el anterior capítulo, relacionándolo así con una marcada tradición gótica que retoma los mitos, la cosmovisión andina y la violencia presente en esta región para generar miedo.

El término “gótico andino” cumple cabalmente con dos aspectos importantes 1) se circunscribe al género gótico y, a su vez, al neogótico propio de Latinoamérica, siendo así una particularización del género. Y 2) se posiciona en el entorno andino, entendiendo, eso sí, que no se refiere únicamente al paisaje, a la altura de sus montañas y sus accidentes geográficos, sino también a la cosmovisión propia de los habitantes que históricamente han convivido en ese territorio, lo que comprende formas de entender y relacionarse con el entorno.

Así, pertenecen al gótico andino aquellos textos narrativos que heredan elementos propios del género gótico, pero que se transfiguran y adaptan a la realidad contemporánea de la región de los Andes.

#### **4.2.2. Características del gótico andino**

##### **4.2.2.1. Lenguaje híbrido y sagrado**

Anteriormente ya se indagó acerca del carácter sagrado que guarda el lenguaje en relación con lo mítico y cómo esto se manifiesta en la obra de Mónica Ojeda, relacionándolo también con el proceso semiótico que se presenta entre la autora, el narrador y el lector. De esta manera, se entiende que es la palabra la que permite realizar un ritual, que es la manifestación del mito.

En el gótico andino, la preponderancia del lenguaje debe ser uno de sus rasgos característicos, pues este debe permitir experimentar una sensación de extrañeza y solemnidad a la vez. Mónica Ojeda lo trabaja muy bien a partir de esa “prosa lírica”, donde inserta frases en forma de verso bastante sonoras, que implican, desde la tradición mítica y cultural, una forma de relacionarse con los dioses, con lo sagrado. De esta manera, cobra mucha importancia la oralidad, la inserción de frases populares, de cánticos y conjuros, que parecen imbricarse con el lenguaje del narrador, generando un lenguaje híbrido, experimental, con anhelos de trascendencia.

En la entrevista realizada por Roche Rodríguez a Liliana Colanzi, de quien ya hemos hablado anteriormente encontrando algunos puntos de contacto con el gótico andino, ella realiza una reflexión en torno a este tema, que resulta interesante reproducir a continuación:

Así como me gusta resbalar en diferentes géneros populares, también me gusta que el lenguaje esté contaminado por varias realidades y que el texto mismo no establezca una diferencia con respecto a esos términos. Por eso muchas veces me han sugerido marcar esas palabras en itálicas o incluir un glosario, pero eso es establecer una distancia que no se produce en el habla. (...) Si hay algo que me atrae de la escritura es la posibilidad de intervenir en el lenguaje, manchándolo de diferentes formas. (en Roche, 2022)

Este lenguaje contaminado del que habla Colanzi, también se puede encontrar en Ojeda, pero estas inserciones de otras voces o tonos narrativos, conllevan siempre una carga simbólica, son expresiones de una tradición lingüística ancestral o, bien, se presentan para lograr que el lector sienta la experiencia del lenguaje, de lo sagrado.

#### 4.2.2.2. La adecuación mítica

Resulta indispensable para la configuración del gótico andino que se retomen las leyendas y mitos, pues estos constituyen una representación de la tradición y cosmovisión andina. Sin la alusión explícita o implícita de ese mundo anterior que aún se inserta en la realidad de las montañas y urbes de altura, no es posible generar esa estética de lo gótico que oscila entre el terror de la contemplación a lo que sobrepasa la naturaleza humana y el placer de acceder a lo místico, a ese conocimiento y poder antiguo.

Pero, aún más allá de esto, la tendencia a retomar lo mítico también implica una búsqueda de identidad que se manifiesta en la transculturación del mito, pues este se renueva, se adecua a la realidad contemporánea: “Se trataría de hacer literatura de un universo que reflejaría el Ser de lo andino, así como lo metafísico que teje su vida, la condición humana, su complejidad, sus saberes y conocimientos” (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 64).

#### 4.2.2.3. El territorio andino

El paisaje andino es preponderante dentro de la construcción de cada relato, pero no es absolutamente necesario que la historia se ubique dentro de estos márgenes. Por esta razón, se optó por denominar esta característica como “territorio”, entendiendo que este implica,

más que una zona geográfica, la relación de los habitantes con su entorno, con los demás seres de la naturaleza, con sus imaginarios colectivos, en fin, con su cosmovisión. Es así que, podría presentarse la existencia de un relato que no se desarrolle en un lugar específico de los Andes, sino que se movilice a otro lugar, pero que aun así guarde relación con el territorio andino, con sus miedos, con sus dioses y creencias propias de la región.

Cabe aclarar aquí que esto no demerita el carácter sagrado y simbólico que toma el entorno montañoso y de páramo propio de la región andina. Este puede ser uno de los recursos más potentes para recalcar esa relación entre el ser andino y la encarnación de lo mítico en los cerros y los seres sobrenaturales o naturales que conviven en este lugar.

#### 4.2.2.4. La violencia generadora del miedo

Esta última característica se relaciona con la tendencia temática y crítica de escritoras contemporáneas de Latinoamérica, quienes se han interesado por “retratar” la violencia que perdura en esta región y que se expresa en distintos ámbitos de lo social, lo familiar y lo íntimo. Es así como se trabaja el miedo desde esta violencia social y física que se metaforiza: “esos son mis miedos; los horrores de la violencia que no siempre están ligados a fantasmas o monstruos sino a cosas más concretas que producen miedo y generan este ambiente de horror” (Ojeda, s.f.).

De esta manera, lo violento se configura en el miedo contemporáneo por excelencia, sobre todo en la región andina y latinoamericana, pues son fruto de una cotidianidad perturbada por actos de feminicidio, acoso sexual, rechazo o desigualdad social, que componen una realidad cruda y amenazadora, propia para anidar una nueva forma de lo gótico que, más allá de plasmar una realidad, propicia una reflexión en torno a ella, rompe estereotipos y paradigmas, la trasgrede.

#### 4.2.3. Problemas alrededor de la denominación del género

Para la caracterización del gótico andino nos hemos basado, implícitamente, en los tres aspectos distintivos de una obra que menciona Todorov: verbal (estilos y puntos de vista), sintáctico (3 tipos: lógicas temporales o espaciales), semántico (temas)” (1999, pp. 19-20), a los cuales cabría añadirles un aspecto más, el pragmático, debido a la relación que guarda la obra con el contexto andino.

Se entiende que la propuesta aquí abordada parte del examen de una sola obra: *Las voladoras*, que sirve para enlazar, por medio de la deducción y el análisis comparativo, a otros textos que orientan, dialogan o complementan a este, para entender cómo la unión de términos como “gótico” y “andino”, sirven para forjar la idea de un nuevo género, entendiendo que “los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” (Todorov, 1999, pp. 11-13).

Sin embargo, alrededor de la denominación del gótico andino surgen inconvenientes que vale citar y que han sido bien advertidos por otros investigadores. Para Rodrigo-Mendizábal, alrededor de dicha terminología se esconde una artimaña publicitaria que las editoriales han adoptado para llamar la atención de nuevos lectores: “«Gótico andino» es una designación publicitada por la prensa internacional como si fuera parte de una campaña mediática para ubicar en el mercado obras de mujeres escritoras latinoamericanas” (2022, p. 59), es decir, que se basa en un fin publicitario, más que en un nuevo modo de afrontar la escritura.

Otro aspecto importante lo marca la escasez de análisis de una tradición gótica que se emparente con lo andino en la región sudamericana, y que permita desentrañar la naturaleza del término aquí estudiado, porque, como menciona Aitor Arjol, “sin embargo, no ya el gótico andino, sino el significado que se le preste, ha habido mucho y diverso desde el principio de los tiempos en Ecuador, o incluso si nos atreviéramos a desglosar cualquiera de sus elementos de corte fantástico o ciencia ficción presentes en su definición” (2021, s.p.).

Los debates anteriores, también sirven a Rodrigo-Mendizábal (2022) para proponer una categorización de la obra de Mónica Ojeda y otras autoras ecuatorianas contemporáneas que, a su modo de ver, resultaría más adecuada, enmarcándolas dentro del “neogótico ecuatoriano” que no excluye, como bien lo haría el término “andino”, otras zonas que conforman el territorio ecuatoriano y sudamericano, como la costa o la selva, además de que así podría integrarse la obra a una tradición narrativa de lo gótico que puede rastrearse en dicho país.

Aunque consideramos válida la disertación anterior, diferimos con la categoría propuesta por Rodrigo-Mendizábal, debido a que el gótico andino va más allá de los límites de la geografía ecuatoriana, pues amplía su margen simbólico y mítico a toda la región andina, es decir, tiene un carácter integrador porque se aleja de los nacionalismos para abordar un conjunto de obras que se asientan dentro de la cosmovisión andina.

Para finalizar, es menester recordar que el presente estudio tiene como objetivo caracterizar los rasgos más relevantes de la obra *Las voladoras* en relación con el término gótico andino. No se busca aquí fundar un género, sino componer un corpus categórico que permita abordar nuevas lecturas y análisis en torno a la obra de Mónica Ojeda y de otros autores/as que se puedan cotejar con dicha idea.

## 5. Conclusiones

El género gótico ha sufrido múltiples transformaciones con el pasar de los años debido a transiciones sociales y culturales a nivel mundial, pero también al contexto donde se ha desarrollado. Por esta razón, es importante desligar el concepto “gótico” de los recursos meramente tradicionales que lo conforman, como los castillos, los fantasmas y la atmósfera oscura, pues, más que un compendio de elementos, se constituye en una forma de abordar dichos temas, ya que, aunque una obra no gire en torno a ellos, el modo cómo se trata la historia será capaz de generar una estética y ambientación propia de lo gótico.

De esta manera, al estudiar la evolución del género, se encontró que existen algunos aspectos que se mantienen a lo largo de las generaciones. Una de las características más importantes es la intención de generar miedo, en cualquiera de sus formas. También se caracteriza por la mirada hacia el pasado, por generar una estética propia relacionada con lo macabro, la recurrencia por lo sobrenatural y el manejo del cronotopo gótico, relativo al castillo.

Cabe entender que dicho género, en la actualidad, está permeado por las nuevas tendencias narrativas que se están presentando y por el paradigma que dicta la sociedad posmoderna, por esto, se debe entender que en más de cuatro centenas el miedo (los miedos) y su tratamiento se ha transformado, por lo cual, la forma de trabajarlo dentro de la literatura también lo ha hecho, generando nuevas vertientes del gótico que, aunque se nutren de la tradición, también buscan romper con la misma, encontrar nuevas perspectivas y formas.

Así pues, se entiende que el término “gótico andino” sirve para particularizar una forma de literatura que se inserta dentro de la tradición gótica, pero que se adecua al contexto andino contemporáneo, a su cosmovisión, a sus miedos. El gótico andino se puede entender como un nuevo tipo de literatura, al menos en su denominación, que indaga las nuevas formas de abordar lo gótico en un entorno y cultura propia de la cordillera de los Andes, que se basa en la experimentación con el lenguaje, la adecuación mítica y la búsqueda de nuevos terrores propios del ambiente violento que se presenta en este territorio.

El carácter mítico y transcultural que se presenta en *Las voladoras*, plantea un rumbo en cuanto al tratamiento del género, donde también toma preponderancia el trabajo de la violencia como un miedo contemporáneo propio de Latinoamérica y los Andes, convirtiéndose así en un género trasgresor que, además de criticar, denunciar y resimbolizar los tópicos de lo

violento que se presentan en la actualidad, también logra crear una experiencia con el entorno y con el lector a través del lenguaje, pues dialoga con tradiciones culturales, imaginarios colectivos e individuales y con la misma literatura.

Es claro que, al tratarse de una nueva tendencia narrativa, existe una carencia en torno a los estudios críticos frente al tema que logren dar claridad sobre la pertinencia y tradición histórica que puede ofrecer esta nueva categoría. El presente estudio, ofrece una caracterización en torno a la obra de Ojeda que permite continuar indagando sobre los aspectos relacionados con el gótico andino, dando por entendido que los principales rasgos del género lo componen 1) el lenguaje sagrado e híbrido, que es lo que genera una conexión con lo atávico y una experiencia estética propia; 2) la adecuación mítica como forma de simbolizar los miedos y la cultura andina, además de concretarse la tendencia del gótico de mirar hacia el pasado; 3) el territorio andino, entendido más allá de su aspecto geográfico como un cosmos que comprende también la cultura de los Andes y los seres que allí habitan y 4) el miedo, que se configura a través lo violento y esa relación con lo ancestral-mágico que propicia la estética de lo macabro.

Por último, cabe mencionar que *Las voladoras* y su relación con el gótico andino, permite abrir un panorama para explorar la literatura contemporánea escrita por mujeres en Latinoamérica, de la cual, una de sus vertientes se ha ido decantando hacia lo extraño y el terror. De esta manera, este género se conforma en una práctica escritural que se conecta con el territorio andino y con la realidad de las mujeres latinoamericanas, explora sus miedos y también cuestiona el contexto sociocultural en el cual conviven.

## 6. Limitaciones y prospectiva

El presente estudio cumple con los objetivos que se había planteado, pues provee nuevas fuentes de análisis categórico para la obra *Las voladoras*, de Mónica Ojeda, y también para el género gótico. Sin embargo, se debe entender que esto constituye un análisis general de la obra, basados en una comparación de esta con el contexto donde se desarrolla y la tradición gótica, pero hace falta detenerse en cada ámbito de lo que concierne a su composición.

Podemos mencionar algunos puntos clave en los cuales se pueden centrar posteriores análisis, referidos, por ejemplo, a un estudio comparativo más exhaustivo entre la obra de Ojeda y la cultura andina, también se puede incurrir en un estudio particular de los arquetipos presentes en la obra desde una perspectiva analítica más precisa, relacionada con los estudios culturales. De igual modo, tampoco se ahonda en el análisis estructural de la obra, pues el carácter de nuestra investigación se centra en las relaciones categóricas que el texto guarda con el género gótico (recursos, elementos, tópicos).

Debido a la actualidad de la obra, recordemos que se publica hace apenas dos años, la falta de referencias o bibliografía sobre el tema se hizo patente, se optó por centrarnos en lo inmanente de su composición y de otras obras de Mónica Ojeda anteriores a esta, también a reseñas y entrevistas realizadas a la autora donde se plantean las primeras precisiones del término gótico andino. Así, este análisis también se convierte en un punto de partida para investigaciones posteriores que permitan asentar las bases, bien para la definición del género o para su refutación.

Con respecto a la inserción de obras que se adhieran al gótico andino, hace falta indagar sobre la existencia de obras que conformen un antecedente y un presente del gótico andino para conformar un corpus. Las posibilidades de investigación quedan abiertas, con muchos aspectos por tratar, siendo este uno relevante, que puede propiciar el conocimiento de una tradición gótica en Latinoamérica, la cual ha sido poco estudiada.

También es importante mencionar que el presente trabajo no analiza la pertinencia de la denominación gótico andino, pues la asumimos como adecuada para afrontar los objetivos planteados y así proponer algunos rasgos que permitan delimitarlo. Al respecto, autores como Rodrigo-Mendizábal ya han puesto su enfoque en la naturaleza de dicho catálogo y habrán de sumarse muchas más investigaciones.

## Referencias bibliográficas

### Referencias de la autora

- Ojeda, M. (s.f.). *La dama del gótico andino / Entrevistada por Pablo Díaz Marengi*. Whr. <https://cuadernowhr.com/2021/03/12/la-dama-del-gotico-andino/>
- Ojeda, M. (2015). *El ciclo de las piedras*. UArtes Ediciones.
- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Candaya.
- Ojeda M. (2017). *La desfiguración Silva*. Cadáver Exquisito Ediciones.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Candaya.
- Ojeda, M. (2020). *Historia de la leche*. Candaya
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Ojeda, M. (2021). *Las voladoras*. Bogotá: Páginas de Espuma.

### Referencias bibliográficas consultadas

- Agencia EFE. (24 de octubre de 2020). *El "gótico andino" inunda los primeros cuentos de la ecuatoriana Mónica Ojeda*. EFE. <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-gotico-andino-inunda-los-primeros-cuentos-de-la-ecuatoriana-monica-ojeda/20000009-4376589>
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? en Roas, D. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Ansión, J. (1982). Verdad y engaño en mitos ayacuchanos. *Allpanchis*, (20), 237-252. <https://dialnet.unirioja.es › descarga › articulo>
- Ardila, M. (2009). *El horror cósmico de H.P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional. <https://repository.javeriana.edu.co/>
- Arjol, A. (25 de enero de 2021). *El falso mito del gótico andino*. Letras Nómadas. <https://revistaletrasnomadas.wordpress.com/2021/11/25/el-falso-mito-del-gotico-andino-ii/>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

- Balcells, J. (2003). El mito del origen en la poesía de Juana de Castro. *Estudios humanísticos. Filología*, (25), 175-183. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=738696>
- Baptiste, L. (2009). Otra vez... el páramo en Mena, P., Arreaza, H., Calle, T., Llambí, L., López, G., Rugiero, M. y Vásquez, A. (Eds.), *Entre nieblas. Mitos, historias y leyendas del páramo*. Quito: Proyecto Páramo Andino y Editorial Abya – Yala.
- Blumenberg, H. (1979). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Cajal, A. (15 de junio de 2017). *¿Qué significa Tahuantinsuyo?* Liferder. <https://www.liferder.com/tahuantinsuyo/>
- Calderón, C. (2009). Lo gótico y lo neo-gótico. (Lo gótico y lo neo – gótico en la literatura peruana). En Honores, E. y Portals, G. (Eds.). (2009). *Actas Coloquio internacional “Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica”* (pp. 59–72). Lima: El lamparero alucinado.
- Cruz, P. (16 de octubre de 2021). *Gótico latinoamericano*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/gotico-latinoamericano.html>
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Punto Omega.
- Enríquez, M. (2005). La Literatura Comparada en proceso de renovación. Algunas notas sobre su relación con la recepción del texto literario y la traducción. *Interlingüística*, 16(1), 363-370. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2514229>
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Feijóo, S. (Ed.). (2010). *Mitología Americana. Mitos y leyendas del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Fortes, C. (2018). El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en Distancia de rescate de Samanta Schweblin. *Revell*, 3 (20), 147-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862915>
- Garione, G. (11 de abril de 2021). *Terror en la casa: el efecto de lo siniestro en lo cotidiano en cuentos de terror de Silvina Ocampo y Mariana Enríquez*. Crítica universitaria. <https://criticauniversitaria112630403.wordpress.com/2021/04/11/terror-en-la-casa-el-efecto-de-lo-siniestro-en-lo-cotidiano-en-cuentos-de-terror-de-silvina-ocampo-y-mariana-enriquez/>

- García, F. y Roca, P. (2017). *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina* [digital]. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Gentile, M. (2018). Vulcanismo y terremotos andinos. Alcance sociopolítico y religioso de algunas creencias en el siglo XVI. *Anuario jurídico y económico escurialense*, 51, 569-588. <https://publicaciones.rcumariacristina.net/AJEE/issue/view/12>
- Gil, F. (2012). La comunión de los cerros. Ritualidad y ordenamiento simbólico del paisaje en una comunidad del Altiplano Sur Andino. *Diálogo andino*, (39), 39-55. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-40-2012-2/>
- Goicochea, A. (18, 19 y 20 de mayo de 2009). *Mito y literatura: Reflexiones sobre una tradición en crisis*. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica.
- Goicochea, A. (2018). Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez. *Revista Lindes*, (15), pp. 1-13. <https://www.revistalindes.com.ar/revista15.html>
- Gómez, C. y Payán, E. (2017). Iconografías y representaciones del jaguar en Colombia: de la permanencia simbólica a la conservación biológica. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (28), 131-152. <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/antipoda/28>
- González, H. (2019). La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11 (21), 1-53. [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Iconografia\\_de\\_lo\\_macabro.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Iconografia_de_lo_macabro.pdf)
- Guerrero, L. (2021). El horror literario en Stephen King [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN.
- Hodgson, E. (2019). *Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina*. [Tesis de pregrado, University of Colorado]. [https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate\\_honors\\_theses/pc289k00t](https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t)
- King, S. (2006). *Danza macabre*. [EPUB] Edición conmemorativa. 2do aniversario. Epulibre.
- Leiva, P. (2019). Representaciones prehispánicas del jaguar en los mitos y otras costumbres. *En el Volcán Insurgente*, 8 (56), 6-19. <http://www.enelvolcan.com/ediciones/2019>

- Leoni, J. (2005). La veneración de montañas en los Andes Preincaicos: el caso de Nawinpukyo (Ayacucho, Perú) en el período Intermedio Temprano. *Chungara*, 37 (2), 151-164. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/150167>
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *Mitológicas IV: El hombre desnudo*. México: Siglo XXI Editores.
- Lima, G. (s.f.). *Mater tenebrarum: voces femeninas en el terror contemporáneo*. Tierraadentro. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-voce-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/>
- Lorenzo, E. (29 de septiembre de 2020). *La mujer gótica. Un recorrido por la literatura, el cine y la escena*. Ateneas. <http://mujeresparalahistoria.blogspot.com/2017/09/la-mujer-gotica-un-recorrido-por-la.html>
- Lovecraft, H. P. (1989). *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Premia.
- Llopis, R. (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Madrid, C. (04 de julio de 2021). *Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano*. El salto. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano>
- Mendoza, F. (2014). *Cordillera de los Andes, una oportunidad para la integración y desarrollo de América del Sur*. Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura [FAO]. <https://www.fao.org/publications/card/es/c/3af9996d-f716-4a1d-8096-7a78247fc930/>
- Moers, E. (1976). *Literary Women*. New York: Doubleday y Company, Inc., Garden City.
- Néspolo, J. (27 de abril de 2022). *Amparo Dávila: el gótico femenino en Hispanoamérica o cómo llevarse puesto todo el orden conocido*. Leamos. <https://www.infobae.com/leamos/2022/04/26/amparo-davila-las-madrazas-de-lo-insolito-y-el-gotico-femenino-en-hispanoamerica/>
- Obando, M. (2021). *La construcción del sujeto femenino en las obras Zulai de María Fernández y El fornicador de Victoria Urbano* [Tesis de Maestría, Universidad Internacional de la Rioja]. Re-Unir. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/11853>

- Oliva, J. (24 de Octubre de 2020). *Mónica Ojeda se adentra en su primer libro de cuentos en el gótico andino*. Agencia EFE. <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/monica-ovejeda-se-adentra-en-su-primer-libro-de-cuentos-el-gotico-andino/10005-4376588>
- Orrego, I. (2018). *Ontología relacional del tiempo-espacio andino: Diálogos con Martin Heidegger*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Ortega, J. (1992). Pishtaco, *Socialismo y participación*, núm. 59, pp. 71-78.
- Ortega, L. (30 de mayo de 2022). *La sorprendente mezcla de la cultura aimara con la alta tecnología*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220530/8299054/sorprendente-mezcla-cultura-aimara-alta-tecnologia.html>
- Ostriker, A. (1982). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Autumn*, 8 (1), pp. 68-90. <http://www.jstor.org/stable/3173482> .
- Palma, M. (1982). *El Cóndor: dimensión mítica del Ave Sagrada*. Bogotá: Caja de Crédito Agrario, Industrial y Minero.
- Pease, F. (2014). *El dios creador andino*. Cusco: Ministerio de Cultura / Dirección Desconcertada de Cultura del Cusco.
- Pérez de la Fuente, M. (2012). *Gustav Meyrink y la novela gótica* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. UVadoc. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/2791>
- Pezzè, A. (2020). El sistema literario de Mónica Ojeda. *Orillas*, 9,45-63. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/orillas-n-9-2020/>
- Qhapaq, J. (2012). *Cosmovisión andina*. Lima: PACHAYACHACHIQ – Investigación y Estudios Inkásicos.
- Raggio, S. (21 de febrero de 2015). «Y luego no hubo más...»: *La ola de Liliana Colanzi*. Suburbano. <https://suburbano.net/y-luego-no-hubo-mas-la-ola-de-liliana-colanzi/>
- Real Academia Española. (s.f.). Cocha. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de febrero de 2019, de <https://dle.rae.es/cocha>
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

- Roas, D. (2012). El cuerpo grotesco en el siglo XIX: entre el horror y la risa. *Vitória da Conquista*, 1 (2), 24-32. <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2661/2208>
- Roche, M. (2022). *Liliana Colanzi: «Ya estoy reconciliada con la idea de nuestra insignificancia como especie»*. Zenda. <https://www.zendalibros.com/liliana-colanzi-ya-estoy-reconciliada-con-la-idea-de-nuestra-insignificancia-como-especie/>
- Rodríguez, S. (2018). *La primera vez que vi un fantasma*. Guayaquil: Candaya.
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2022). Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. *Brumal*, 10 (1), 53-75. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.844>
- Rosales, A. (4 de abril de 2020). *El gótico doméstico de Shirley Jackson*. El cráneo de Olanna. Recuperado el 16 de junio de 2022 de <https://ktharsis11.wordpress.com/2020/04/04/el-gotico-domestico-de-shirley-jackson/>
- Saiz, J., Fernández, B. y Álvaro, J. (2007). De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. *Athenea Digital*, (11), 132-148. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n11.385>
- Santa-Cruz, V. (2015). *Transculturaciones del género gótico: El gótico al sol* [Tesis de doctorado, Universidad de León]. Buleria.
- Sánchez-Verdejo, F. (s.f.). Fundamentos teóricos-formales del gótico literario. *Polifonía*, 2, 3-22. <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Spector, D. (Ed.). (1963). *Seven Masterpieces of Gothic horror*. Nueva York: Bantam Books.
- Strengell, H. (2006). *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. Popular Press 3.
- Taipe, N. (2004). Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos. *Gazeta de Antropología*, (20). <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/106169>
- Tapia, I. (2014). *Posmodernidad y literatura neogótica chilena: El horror de Berkoff, de Francisco Ortega* [Tesis de maestría, Universidad de Concepción]. Repositorio Bibliotecas UdeC.
- Todorov, T. (1999). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán.

- Torres, W. (2000). Cochabamba: hidrogonías andinas. *Boletín Museo del Oro*, (47).  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/issue/view/183>
- Unceta, L. (2009). Breve historia del género cosmogónico: de la Antigüedad al relato de ficción. *Nova tellus*, 27(1), 207-227.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30582009000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582009000100007&lng=es&tlng=es).
- Varma, D. (2016). *The Gothic Flame. Being a history of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. Nueva York: Russell & Russell.
- Walpole, H. (2015). *El castillo de Otranto*. Instituto Distrital de las Artes – I.  
[https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros\\_pdf/113.%20El%20Castillo%20de%20Otranto.pdf](https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/113.%20El%20Castillo%20de%20Otranto.pdf)
- Wallace, D. y Smith, A. (Ed.). (2009). *The Female Gothic. New Directions*. Palgrave Macmillan.
- Zapata, I. (2020). El conjuro del lenguaje. *Revista de la Universidad de México*, (11), 158-161.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7902037>