

**EL ENCUENTRO ENTRE EL MONSTRUO Y EL MITO: EL GÓTICO
ANDINO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD EN *LAS VOLADORAS*
DE MÓNICA OJEDA**

ANDREA CARRETERO SANGUINO

ancarret@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El presente artículo pretende abordar la construcción del gótico andino como sustento para el relato de la realidad en los cuentos de *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda, desde las teorías acerca del mito. Para ello se toman como punto de partida los conceptos de heterogeneidad y transculturación que articulan las definiciones sobre la identidad y la cultura en Latinoamérica. En esta línea, la revisión de las funciones de los mitos permite vincular a las figuras que los representan con las teorías acerca del monstruo como elemento perturbador de los modelos y estrategias del poder.

Palabras Clave: Violencia, Mitología, Monstruos, Narrativa ecuatoriana, Mónica Ojeda.

Abstract: This article aims to approach the construction of the Andean Gothic as a support for the narration of the reality in *Las voladoras* (2020) by Mónica Ojeda, through the theories about myth. For this purpose, are taken as a starting point the concepts of heterogeneity and transculturation that articulate the definitions of identity and culture in Latin America. In this line, the review of the functions of myths allows linking the figures that represent them with the theories about the monster as a disturbing element of the models and strategies of power.

Keywords: Violence, Mythology, Monsters, Ecuadorian narrative, Mónica Ojeda.

«Amar y morir.

Avanzar sobre las grietas de los puentes que se quiebran

(Ojeda, 2020a: 95)

¿Cómo se cuenta el dolor? ¿Alcanza el lenguaje para narrar lo que puede sufrir un cuerpo? Estas son las preguntas a las que el lector de Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) se enfrenta al entrar en sus textos y para las cuales se intentará ofrecer una respuesta partiendo del análisis de los relatos que forman *Las voladoras* (Páginas de Espuma, 2020).

Para abordar esta tarea es esencial comprender la teoría que ofrece la propia autora acerca de su obra —ya que su rabiosa actualidad conlleva enfrentar un campo de crítica yermo a este respecto—; sin embargo, al trabajar con un sustrato cultural mítico, es preciso, por un lado, examinar las características que estos mitos poseen, para lo cual se recurrirá a la teoría que Mircea Eliade expone en *Aspectos del mito* (2000). Frente a las concepciones que se asumen sobre el mito en el siglo XIX y anteriores (es decir, como fábula, invención), los críticos actualmente lo entienden de acuerdo con su concepción en las sociedades arcaicas, según las cuales el mito designa «una historia verdadera [...], una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa» (2000: 13), pues precisamente se pretende rescatar el mito cuando se asume como un relato cuyo objetivo es «proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia» (2000: 15).

Por otro lado, la autora remite al origen andino de las figuras míticas que aparecen en los relatos, no obstante, la construcción de dichas figuras desvela los complejos fenómenos de transculturación, heterogeneidad y mestizaje a los que se refieren las teorías de Fernando Ortiz (1978), Ángel Rama (2008) y Antonio Cornejo Polar (1978) con respecto a la construcción identitaria, cultural y política de América Latina, cuyas huellas pueden leerse en la producción literaria del continente desde el siglo XVI.

Para concluir, valdrá la pena observar cómo la aproximación a la construcción de estos relatos permite abrir una línea acerca de la presencia de los monstruos de acuerdo con las ideas que expone Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra* (2017). Poner en relación estas ideas con los textos de Ojeda posibilita entender el monstruo como aquel que muestra una sociedad enferma, de la misma manera que advierte y desestabiliza dicha sociedad. Así pues, revelan un mundo asediado por todas las formas de la exclusión y de la violencia, de forma que, según los planteamientos que recoge también Francisca Noguero

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

(2020) a este respecto, el monstruo moderno se vincula con la anticatarsis, con la incomodidad y con la indomesticación.

En «La Ilíada o el poema de la fuerza», Simone Weil (1945) define la violencia como una abundancia de fuerza «before which man's flesh shrinks away» (1945: 321). Esta definición es la que recoge Mónica Ojeda para la construcción de sus textos, que comienza con una obsesión que obligatoriamente tiene que ver con esta violencia, abordada desde los límites de la crudeza y el dolor. La escritora ecuatoriana, al hablar de la abundancia de fuerza en su escritura, no solo se refiere a los hechos narrados en sus textos, sino que remite también a la existencia en la escritura de una fuerza que golpea y lleva las palabras a un plano de creación de la materia, es decir, pretende con su escritura generar experiencias y emociones sensibles que, inevitablemente, tienen que ver con la violencia, sobre y desde los cuerpos.

No obstante, el papel de la violencia en la narrativa de Ojeda, lejos de limitarse al intento de proyección de emociones físicas, tiene importancia también en tanto que ejercicio lingüístico. En “Sodomizar la escritura”, la autora ofrece una teoría para el acercamiento a sus obras partiendo de la experimentación con el lenguaje que implica el fondo de la idea de sodomizar la escritura, desarrollada también por autores como Enrique Verástegui y Angélica Liddell. Lo que propone este concepto es «la profanación; y para profanar hay que entrar con violencia en lo sagrado. Profanar, por lo tanto, implica una ética literaria: la de estar dispuesto a ensuciarse» (Ojeda, 2018b). A este respecto se puede decir que el poder del lenguaje para generar una emoción física parte de la pulsión poética que vertebra toda su escritura, pues es precisamente la presencia de un sustrato poético lo que permite alcanzar la belleza en el lenguaje y trabajar con «el instinto indomesticado de la palabra» (Ojeda, 2018b). En consecuencia, Ojeda propone la teoría —que lleva a la práctica en su ejercicio de escritura— según la cual,

la literatura es extrema solo cuando desde el principio del proceso creativo se ha asumido que el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje; que no basta con contar, sino que se necesita respirar, intuir y expandir lo que hay por debajo de lo que se cuenta (Ojeda, 2018b).

Tras sus dos novelas y el poemario *Historia de la leche* (2020), Mónica Ojeda aborda en *Las voladoras* (2020) un viaje hacia la exploración de la violencia cotidiana que tiene muchas similitudes con sus obras anteriores, pues la exploración del dolor y el miedo a través de temáticas como la violación, el incesto o el deseo entre mujeres son importantes aristas en la articulación de su obra. No obstante, en esta colección de cuentos publicada por la editorial

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

Páginas de espuma el pasado mes de octubre llama la atención porque incursiona en una geografía concreta en la que se gestan miedos y violencias determinados por el sustrato cultural que ofrece la cosmogonía andina.

La exploración de Ojeda está vinculada directamente a una búsqueda de las formas de narrar el dolor, el miedo y las diferentes violencias que nos rodean en lo cotidiano y por las cuales los lazos familiares se tornan una suerte de sogas. Para ello, en esta obra se vale de los mitos y las narraciones orales que vinculan la geografía, la cultura y la simbología andina, concretamente los mitos sobre los que orbitan cuentos como “Las voladoras”, que da título a la colección, pertenecen a la zona de la sierra ecuatoriana. No obstante, la reseña de Michelle Roche (2020) sobre la obra de Ojeda, publicada en la *Revista Colofón*, da cuenta de la presencia de figuras que no tienen su origen en la tradición andina, como el Dios-padre judeocristiano, el Gólem, el arquetipo de la bruja o las harpías, entre otros.

Como una aproximación a los aspectos del mito presentes en la obra de Ojeda y la vinculación de esta y aquel con lo sagrado, esta investigación parte de las ideas de Mircea Eliade sobre el mito, según las cuales los mitos

revelan pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la 'sobrenaturalidad') de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o lo 'sobrenatural') en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día (Eliade, 2000: 17).

El uso de la mitología local para abordar la violencia cultural y estructural del presente, partiendo del trabajo con el lenguaje para intentar contar la experiencia del dolor, permite a la autora definir su obra dentro del gótico andino. Esta característica responde a una variedad narrativa del gótico clásico que recoge particularidades del género de la novela gótica para ofrecer un relato donde lo ominoso¹ viene prefigurado por la cosmovisión andina.

Lejos de buscar únicamente el suspense o provocar el terror en el lector, pretende —mediante temas y formas vinculadas a la expresión del horror— la exploración de los mie-

¹ Esta investigación se vale de las ideas acerca de lo ominoso que plantea José Cabrera Sánchez (2020) en su artículo sobre la estética de lo ominoso en el contexto de la literatura gótica y comparado con los planteamientos procedentes del psicoanálisis. Según este autor, lo ominoso se erige como una variedad de la experiencia estética que alude «a una sensación de pérdida de familiaridad que aparece en el núcleo mismo de lo conocido» (2020:25) y refleja «un modo del vivenciar que nos expone a una suerte de subversión en la experiencia de lo cercano y conocido» (2020:26).

dos y violencias pertenecientes a un contexto social y cultural donde la geografía, la simbología y la mitología andinas ofrecen un sustrato de significación a partir del cual se construye la experiencia. Esta experiencia, marcada por la inscripción de la violencia en los cuerpos, permite ahondar en la experiencia del miedo que surge de la amenaza de lo que la violencia puede generar en los cuerpos. La mirada hacia el otro, marcada por lo violento, posibilita una reflexión sobre el daño que un cuerpo es capaz de dar y de recibir.

En primera instancia, Ojeda ofrece una definición personal y limitada a su obra, pero en la que el origen del concepto de ‘gótico andino’ remite a un artículo de Álvaro Alemán (2017) sobre la novela *Sangre en las manos* (1985), de la ecuatoriana Laura Pérez de Oleas, donde recoge «la experiencia real de la abortera clandestina quiteña Carmela Granja» (2017: 247), siendo esta la primera novela publicada en Ecuador sobre el tema del aborto. Este artículo interesa a la presente investigación en tanto que inaugura la caracterización del gótico andino y lo vincula con «una construcción narrativa que toma prestados elementos reconocibles del género literario gótico, de la novela gótica en particular, y que los incorpora dentro de un espacio institucional y discursivo comprometido críticamente con el realismo» (2017: 254). En este sentido, la construcción de los cuentos de Ojeda conecta con el esquema que ofrece Álvaro Alemán, pero lo excede; los cuentos de Ojeda, como los de Pérez de Oleas, plantean que las asociaciones —tradicionalmente positivas— vinculadas al espacio cotidiano «se trastocan y se vuelven macabras si pensamos en ese mismo significante como el lugar de la servidumbre y la crueldad privadas, como el sitio en que se ejerce el dominio y le fuerza, el estupro y la violación» (2017: 253-254); no obstante, la ‘andinidad’ en *Sangre en las manos* remite a un contexto social y cultural donde lo gótico se vincula a dos estructuras institucionales ecuatorianas como son el Penal García Moreno y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, lugares que, de un lado, están determinados como espacios hostiles y, de otro, retratan las acendrada misoginia presente en el contexto social de principios del siglo xx en Ecuador.

En tanto que góticos, los cuentos de Ojeda presentan también lugares hostiles, pero donde dicha característica viene marcada por las condiciones geográficas de la sierra andina. Asimismo, el terror y el miedo que definen el género gótico, en *Las voladoras* responden a un contexto donde las leyendas y los mitos —como el que da título a la colección— pertenecen a dicha zona geográfica y articulan en ella un sustrato cultural de significación que determina la concepción que se tiene acerca de las brujas, las aborteras, los chamanes y el poder de símbolos como el volcán o el cóndor.

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

No obstante, el gótico andino que define la obra de Ojeda también se acerca no tanto a las ideas planteadas para el género de narrativa gótica tradicional, como al modelo del subgénero del gótico sureño norteamericano —principalmente las obras producidas por mujeres²—, por plantear una vinculación mayor con los conflictos políticos y geo-culturales desde la construcción de atmósferas hostiles y tétricas que articulan el centro de un relato de terror donde la monstruosidad se presenta en formas muy variadas para arrojar luz sobre ciertos monstruos que determinan la experiencia de los sujetos en la sociedad.

En la misma línea, se puede señalar la importancia que el paisaje adquiere en esta obra —como en la novela *Mandíbula* (2018a)—, teniendo en cuenta la construcción de la atmósfera como un elemento fundamental de la novela gótica. Las ideas que Ojeda recoge en sus textos son las que el escritor H.P. Lovecraft presenta en *Horror y ficción* (2017), según las cuales «la atmósfera es lo más importante, pues el criterio último de autenticidad no es el ensamblado de la trama sino la creación de una cierta sensación» (2017: 25). Para ello, ambos escritores, rescatan la importancia de la poesía para articular un ambiente que evoque emociones como el miedo y el terror, aunque la diferencia entre ellos radique en la dirección que toma la emoción: en el caso de Lovecraft está proyectada en el personaje; en el de Ojeda, la experimentación con el lenguaje dispara la bala del horror directa a la mente de sus lectores.

En este sentido, la búsqueda de esa atmósfera turbadora permite hablar de escrituras de lo inquietante, donde la violencia —tanto la ejercida entre los personajes como la que apunta al lector— es el elemento protagonista, pues la liminalidad que define la poética de Ojeda se refiere a la narración de experiencias que se sitúan en la frontera de lo soportable, lo mirable o lo asumible. En tanto que busca la incomodidad en el lector, se relaciona con una suerte de escritura telúrica que está ligada a experiencias más atávicas y primigenias que, por tanto, permiten trabajar con espacios simbólicos y míticos.

Estos espacios simbólicos en *Las voladoras* hallan su centro en los paisajes de la sierra andina de Ecuador; el páramo, el volcán, la cabaña alejada del pueblo donde vive la abuela abortera de “Sangre coagulada” o los bosques son los lugares elegidos para la construcción

² A este respecto, el artículo de Marina Fe (2000) es relevante para esta investigación, pues apunta hacia la importancia que adquiere en los estados sureños la narrativa gótica escrita por mujeres debido a la presencia de una «relación conflictiva con el propio cuerpo y la propia sexualidad», y además revela como característica fundamental la «capacidad de dar una “forma visual” a sensaciones, sentimientos y temores. de hacer visible lo invisible y de decir lo que no debería ser dicho, contribuye a que aparezca el elemento grotesco» (Fe, 2000: 35).

del gótico andino. De la misma forma que estos espacios suponen particularidades reactualizando el género y sustituyendo a los castillos, las casas encantadas o los cementerios donde se ubicaba el relato gótico en autores como Edgar Allan Poe, las presencias sobrenaturales que otrora interpretasen fantasmas o vampiros, son ejercidas en estos relatos por figuras mitológicas que, en principio, pertenecen a un contexto andino y a partir de los cuales puede hablarse de una reformulación del concepto del monstruo.

No obstante, antes de entrar en el terreno de las figuraciones de lo monstruoso, cabe resaltar la analogía que se halla entre figuras como la voladora (“Las voladoras”), las Umas (“Cabeza voladora”), el licántropo (“Caninos”) o el chamán (“El mundo de arriba y el mundo de abajo”) y ciertos arquetipos pertenecientes a la tradición clásica y occidental, que permiten llevar a cabo una lectura desde los conceptos de heterogeneidad y mestizaje propuestos por Antonio Cornejo Polar (1978) y Ángel Rama (2008).

Para hablar de las teorías de Cornejo Polar cabe mencionar los aportes del cubano Fernando Ortiz (1978) y, más tarde, de Ángel Rama alrededor del concepto de transculturación, pues Rama aplica al terreno literario las propuestas que Ortiz dirige a un análisis de la sociedad y la cultura cubanas (aunque, de forma extensible, aplicables a toda América Latina). A este respecto, Ortiz ofrece una definición muy precisa sobre el concepto de transculturación:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (Ortiz, 1978: 86).

Este proceso que, según la idea de transculturación narrativa de Ángel Rama es articulado a través de las operaciones fundamentales de pérdida, selección, redescubrimiento e incorporación permite, gracias a la plasticidad cultural, «integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia» (Sobrevilla, 2001: 22).

Mediante la revisión y actualización de estos postulados, Cornejo Polar plantea el concepto de las literaturas heterogéneas, caracterizadas por «la duplicidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y de conflicto» (Cornejo, 1978: 12).

Al margen de estos conceptos teóricos, lo más relevante es tener en cuenta la imposición y la penetración de la cultura europea en el continente americano desde el siglo *XVI* y las formas que asume esa influencia en diferentes áreas culturales de la sociedad; así como la zona de conflicto que esto genera a la hora de producir elementos culturales que respondan a ciertas cuestiones sobre la identidad social y cultural de América Latina. Lejos de abordar una discusión teórica sobre estas cuestiones, importa a la presente investigación tener en cuenta los entrecruzamientos, aportaciones y disensiones que articulan una literatura mestiza, donde «la heterogeneidad subsiste, pues, sea que se acepte la existencia de dos estructuras distintas, sea que, aceptando solo una, se distinga dentro de ella un polo hegemónico y otro dependiente» (1978: 17).

Atravesados por la imagen del páramo y el volcán, los cuentos de *Las voladoras* reinterpretan mitos de origen clásico y/o pertenecientes a la tradición occidental; esa inserción de lo local en lo global responde al mencionado fenómeno de la heterogeneidad cultural al ser producto de una suerte de simbiosis entre la cultura occidental y las tradiciones orales pertenecientes a las poblaciones de la sierra andina de Ecuador. En este caso, la estructura del mito clásico y occidental está subsumida bajo las figuras pertenecientes a la tradición oral andina³.

En este sentido, cabe destacar la presencia del arquetipo de la bruja, que se halla en los cuentos de “Las voladoras” y “Sangre coagulada”, así como en “Cabeza voladora”, aunque existen notables diferencias entre ellos. En el primer cuento, la figura de la voladora adquiere los rasgos de una bruja con largos cabellos, un solo ojo y cuyas axilas exudan miel; su vinculación excede lo puramente mítico para representar el paso de la infancia a la adolescencia, es decir, el despertar de la sexualidad en las mujeres y revela en esta narración una violencia relacionada con el incesto entre padre e hija. Más allá de esta caracterización, cabe enlazar esta figura con el mito griego de las harpías: mujeres voladoras cuya significación —la que ha llegado hasta nuestros días— tiene que ver con la venida de la peste y el infortunio; de esta forma se explica que en la tradición oral andina exista un miedo a la aparición de la voladora por ser una mujer que vuela y se libera, en este sentido, se descubre a sí misma y se

³ A este respecto es preciso señalar que serán objeto de análisis los cuentos más representativos de la colección, aunque sin excluir ninguno de los presentes en la colección, pues todos ellos construyen una obra global que, precisamente como conjunto, ofrecen una visión panorámica de los modos de reproducción de la violencia en las sociedades actuales partiendo de figuras, espacios y lenguajes vinculados a lo mítico.

aleja del ambiente de violencia en el que vive, tal y como revela la voz narradora del cuento: «Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento» (Ojeda, 2020a: 15).

La voz infantil de “Sangre coagulada” desarrolla toda una reflexión acerca de la atracción por la sangre mediante un mural cromático formado por todas las tonalidades de rojo que esta adquiere. El relato se erige como un ejercicio de nombrar la realidad desde la experiencia de una niña a quien envían a vivir en el campo con su abuela, cuya casa apedrea la gente del pueblo como castigo social por practicar abortos a las jóvenes que quedan embarazadas. Su conocimiento de la vida animal y vegetal unido a las prácticas de curandería vinculan a este personaje con Circe, la bruja hechicera que según la mitología griega vive rodeada de aquellos que la ofendieron, convertidos en animales. En este contexto, Ojeda plantea una exploración acerca de la fuerza que ejerce la sangre respecto a los deseos, sobre qué placeres despierta la herida abierta, la visión del cuerpo herido.

A veces me corto y eso está mal, 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. Yo sé que ese líquido que brota de mí es sucio y transparente. Sé que me hace frotarme donde no debo y que crece cuando me hago cortes en las piernas y en los pies (Ojeda, 2020a: 21).

Articula alrededor de la experiencia de tener un cuerpo femenino y abyecto, las palabras con que en él se materializan el dolor y la muerte: «De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre» (2020a: 25).

En “Soroche” se configura toda una indagación acerca del papel, no de la mirada, sino del sujeto que mira. El cóndor, desde la altura que alcanza su vuelo sobre la cordillera andina, conecta como símbolo con la visión panorámica que también puede poseer —y, de hecho, posee— la población desde las redes sociales. La era de la vigilancia permite que toda una comunidad viva la experiencia de mirar la grotesca grabación de un cuerpo abyecto y ejercer la crueldad de exponerlo *ad infinitum* mediante su publicación en la red; de forma similar a la aparición de Acteón en los mitos griegos, la mirada del voyeur viola, ya no el cuerpo, sino la propia identidad de la víctima. A partir de la utilización de varias voces, ofrece el testimonio del sujeto que posee ese cuerpo y cuya experiencia es la de la vergüenza, el asco por la propia corporalidad bajo la mirada del otro:

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

¿En qué estaba pensando mientras subíamos la montaña, niño? [...] En que soy, sin lugar a dudas, la persona más vomitiva del planeta, en las caras de mis amigas viéndome, en las caras de mis hijos viéndome. En las caras de mis vecinos y conocidos viéndome. En las náuseas que seguro sintieron todos ellos al verme. En mi cuerpo infecto, indigesto, repelente, repulsivo, creyéndose sexy [...] En lo horrible que es ser tan espantosa y sin embargo estar tan viva y existir en medio de la belleza más absoluta, por siempre y para siempre esperando que alguien quiera mi cuerpo y con su amor lo haga bello (Ojeda, 2020a: 86-89).

Igual que el soroche, la mirada del otro puede mantenerse fija sobre nuestras cabezas sin manifestar su presencia, revelando «que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes», que ese «es el verdadero mal de altura» (2020a: 94); es lo que hace a la protagonista ver «lo imposible, lo que no importa si es real o no» (2020a: 94) y, como el cóndor, replegar las alas desde el cielo y lanzarse al vacío contra las rocas.

El relato que cierra la colección, “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, supone un acercamiento a las ideas de Roland Barthes sobre el mito, en tanto que habla, lenguaje, pues la escritura se convierte en conjuro constituyendo «un sistema de comunicación, un lenguaje» (Barthes, 1981: 199). Desde otro punto de vista se puede entender el mito de la reencarnación como el sustento de una comparativa con el mito del Gólem en tanto que el lector asiste al intento de un chamán de otorgar vida a su hija muerta a partir de materia inanimada, en este caso, el cadáver de su mujer. El narrador es el único padre que aparece en los textos de Ojeda bajo una mirada positiva, no como un agente en el incesto y el maltrato, sino asumiendo el rol del Dios-Padre judeocristiano (Roche, 2020) que vela por la vida de sus hijos y realiza un peregrinaje hasta la cima del volcán para devolverles el alma al cuerpo: «Un chamán no es Dios pero se le parece» (Ojeda, 2020a: 100).

No obstante, la importancia que adquiere este cuento no es tal por las figuras míticas presentes en él, sino por el sentido que adquiere el propio lenguaje. En este caso más que en los restantes se puede leer con claridad la pretensión de Mónica Ojeda en el ejercicio de narrar: «Un conjuro que hace revivir a un muerto requiere una escritura cardíaca: palabras que salgan del cuerpo para entrar en otro y transformarlo» (2020a: 101). De esta forma, la exploración del poder de la palabra para crear la experiencia de lo real a partir del conjuro conecta con las ideas de Mircea Eliade acerca del mito, pues este debe contarse en el tiempo sagrado, se reactualiza, es decir, se hace presente en la realidad. Según esto, cuando el mito se cuenta, se vive, es decir, la palabra transforma la materia, «se aprende, no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen» (Eliade, 2000: 23).

Para Ojeda la escritura es un ejercicio de conjurar en el cual, el acto de ponerle palabras a las emociones fuertes, que son las que enmudecen y desarticulan el discurso, permite que el trabajo con el lenguaje revele una transformación del texto en *otra cosa*, que no es solo una historia cruda, sino la palabra que refleja el dolor que conlleva «el deseo de proteger lo que es imposible de proteger: lo vulnerable» (Ojeda, 2020a: 114).

El último punto que cabría incluir en el análisis de esta obra es el nexo que une la filiación gótica del texto con la presencia de las figuras míticas. A este respecto, se observa que los personajes de Ojeda construyen su identidad en un ambiente donde la violencia desborda la experiencia física y psicológica, por tanto, no sólo se encuentran a merced de recibirla, sino que poseen la capacidad de darla en la misma medida. El miedo que genera la amenaza del dolor hace que los personajes se construyan como sujetos a partir del daño, de manera que su mirada hacia el otro y hacia el mundo queda atravesada por lo abyecto y lo cruel.

Es precisamente en este punto que conecta con las ideas de Mabel Moraña, pues las narrativas como la de Ojeda, cercanas al horror, sufren una especial vinculación con la presencia de lo monstruoso.

El monstruo se traslada desde las esferas de la mitología y del pensamiento judeocristiano hacia las áreas de la política, las artes visuales, la ficción y la tecnología, pero lo monstruoso retiene siempre en estos avatares elementos de las etapas anteriores y una relación tangencial con lo sublime, esfera esta a la que se accede a través del terror, que conecta con lo trascendente (Moraña, 2017: 34).

En este sentido, el monstruo excede la heterogeneidad al situarse como una figura de «naturaleza proteica y transgresora» (2017: 35) que puede adquirir diversas formas y cargarse de sentidos diferentes según la interpretación que se haga de los mismos, no obstante, siempre tienen que ver con una suerte de ejercicio de resistencia pues «su abyección está fuera del canon, lo rebasa, lo suprime, lo impugna desde el margen» (2017: 35).

El monstruo se sitúa en el terreno de lo liminal —cultural, corporal, simbólico, experiencial— ofreciendo una visión de lo real desde el margen de tal forma que transgrede los modos de percepción tradicionales. Esta mirada oblicua permite a Mónica Ojeda construir personajes que, en tanto que monstruos, adquieren un rol positivo, pues su interpretación tiene que ver más con una transgresión de los dictámenes sociales en favor de la construcción de identidades alternativas. En “Las voladoras”, “Sangre coagulada” y “Cabeza voladora” encontramos, como ya se ha dicho, el arquetipo de la bruja en diferentes versiones. Las voladoras revelan las «heridas en la psique» (Roche, 2020) que sufren madre e hija fruto del

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

maltrato por parte del padre, ofreciendo un modelo de conducta donde el rechazo que la sociedad tiene a estas figuras se convierte en el motivo principal de la atracción hacia ellas, pues suponen una vía de escape a la violencia. El devenir monstruo que se encuentra en “Cabeza voladora” viene prefigurado por la capacidad de un padre de besar la frente de su hija y al día siguiente degollar su cabeza y jugar con ella en el patio de su casa; no obstante, la verdadera presencia sobrenatural de este cuento la representan las Umas: las brujas que entran en la casa del asesino y celebran rituales que atraen a la narradora; en ellos se deshacen de sus cabezas porque es el cuerpo, y no la mente, el que otorga —desde el dolor y la experiencia física y contra los preceptos de la racionalidad y la lógica tradicional— un conocimiento verdadero del mundo.

En este cuento, al igual que en “Las voladoras”, puede llevarse a cabo una lectura del monstruo desde los planteamientos de David Roas (2019), que marca una diferencia en la monstruosidad, separando al monstruo de origen natural «como ocurre con los *freaks* de Tod Browning, el *serial killer* o los ataques de animales reales» (2019: 31), del monstruo fantástico. El autor se centra la categoría del monstruo posmoderno y da cuenta de una serie de rasgos esenciales que aparecen unidos a distintas variantes del monstruo en función del momento histórico y el horizonte cultural. A saber, este existe siempre en relación a lo constituido como normal y encarna la transgresión de dicha normalidad, es decir, implica el desorden, lo que explica su relación con el miedo y la presencia de una de las funciones esenciales del monstruo: «metaforizar nuestros atávicos miedos a la muerte [...], a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso» (2019: 30) al mismo tiempo que «nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano» (2019: 30). El monstruo fantástico encarna los rasgos mencionados con el objetivo de la transgresión, no solo para representar nuestros miedos, sino también «como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos» (2019: 31), pues el quiebre de los límites del mundo conocido a causa de un fenómeno cuya dimensión imposible altera la manera natural en que suceden los hechos supone una amenaza para nuestro conocimiento; en definitiva, el monstruo fantástico subvierte nuestra idea de realidad.

Para Roas, la coexistencia de lo imposible con lo posible, su irreductibilidad y su incapacidad para ser explicado es lo que genera el «miedo metafísico», exclusivo de lo fantástico. En este sentido, la ficción posmoderna potencia «la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor» (2019: 36). En los cuentos de Ojeda que pueden adscribirse a esta categoría fantástica, se observa que la

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

figura de la voladora tanto como las Umas suponen una anomalía que —cumpliendo con la caracterización de Roas— mantiene su dimensión imposible y terrorífica porque están más allá de la norma (*ibid.*). En consecuencia, responden a la figura del monstruo fantástico por encontrarse «más allá de lo real, más allá de lo humano y, por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro» (2019: 38).

Como ya se ha visto, la pérdida de ese valor de existencia imposible lleva aparejada la desvinculación del monstruo de las categorías de lo fantástico, no obstante, mediante la aparición de una monstruosidad real y posible, que no desarticula las nociones de realidad concebidas en el mundo moderno, no se pierde el elemento subversivo. Esto se debe a que las dinámicas que articulan la existencia de estos sujetos monstruosos siguen desafiando la norma, no ya desde el afuera en el que Roas sitúa al monstruo fantástico, sino mediante la fluctuación en el límite.

Tras esta revisión de la teoría sobre el monstruo fantástico, se evidencia que Ojeda se sirve de estos parámetros para construir los monstruos que aparecen en los dos primeros cuentos de la colección, no así en los restantes. Es por ello que se ha considerado pertinente prestar mayor atención a la teoría de Moraña (2017), que señala como «excéntrica, dispersa, intersticial, adyacente, fronteriza, reticular» la naturaleza del monstruo de acuerdo con los planteamientos deleuzianos: «Su atributo principal es la multiplicidad, su espacio es el entre-lugar, la zona de contacto, el borde, la dimensión microfísica que de pronto se expande y prolifera en una ilusoria búsqueda de universalidad» (2017: 211.).

A este respecto cabe atender a la multiplicidad de acoplamientos que supone diferentes dominios culturales y simbólicos: «los espacios mitológicos clásicos, la teratología medieval y la gran máquina de producción de subjetividad —y de exclusión— de la modernidad a las que la función maquínica del monstruo se acopla a su vez, como sugiere la teoría deleuziana» (*ibid.*). En la misma línea, el lector de “Soroche” advierte cómo en el texto se vuelve a poner en juego el papel de la mirada del otro, pues la monstruosidad corporal de Ana, la protagonista, se articula en base a exposición ante el ojo ajeno, que viola la concepción identitaria que Ana tenía de sí misma antes de que la mirada del voyeur lanzase la bala de la violencia exacerbada sobre esa concepción del sujeto. A este respecto, resulta llamativa la afirmación de Moraña sobre la actuación «sobre las formas de conciencia colectiva al representar una modalidad extremada, radicalmente *otra*, de ser social, como telón de fondo sobre el cual resaltan las figuras grotescas del proscenio» (2017: 41).

Llegados a este punto, es pertinente señalar que todos los cuentos de la colección podrían estar sujetos a una interpretación desde las teorías de la monstruosidad, no obstante, los casos que más llaman la atención —aparte de los ya mencionados— son “Slasher” y “Terremoto” que, pese a no sustentarse sobre mitos andinos propiamente, se erigen como ejemplos preclaros de la monstruosidad, pues

su naturaleza híbrida y fragmentaria tiene su correlato en el modo en que el monstruo ocupa los espacios geoculturales y simbólicos, habitando compartimentaciones descentradas —excéntricas— siempre como extranjero, como factor exógeno que deja al descubierto, sin pudor ni atenuantes, la distancia que lo separa de las formas de normalización de la experiencia social y de los valores que las rigen (2017: 41).

Aquí la normalización de la experiencia social es transgredida, primero, por la percepción, que en “Slasher” se articula desde el sonido, pues el cuento consiste en «un estudio del grito» (Ojeda, 2020a: 69) a partir de la experimentación musical de dos gemelas, de las cuales una es sordomuda, por tanto no puede comprender que «un sonido era capaz de hacer que los pulmones estallaran, provocar ansiedad, náuseas, tristeza, migrañas, percepción de movimientos fantasmagóricos del campo visual que muchos confundían con apariciones» (2020a: 68). Es precisamente esa sensación la que una quiere proyectar sobre la otra a través de la experiencia física del dolor. No obstante, el cuento va más allá del cuestionamiento de los modos de percepción del miedo desde lo sensorial —lo que también se halla en “Terremoto”— y se sumerge en la gestación del miedo psicológico y la capacidad del sonido para disparar en la imaginación una violencia que está aún por venir, pero que no puede evitarse: «El mundo estaba lleno de cosas terribles que podían dejar de verse si cerraban los ojos, pero los oídos no tenían párpados» (Ojeda, 2020a: 74).

Tras esta revisión de la presencia de lo monstruoso en *Las voladoras* queda claro cómo esta presencia impugna «paradigmas identitarios y nociones de orden y proceso lineal, fronteras culturales y protocolos disciplinarios que pretenden dejar al margen [...] elementos ajenos a la regulación y el disciplinamiento burgués» (Moraña, 2017: 40) como pueden ser los modos de experiencia de lo real que se plantean en estos relatos a partir de las figuras mitológicas. Asimismo, el carácter liminal, de ruptura de órdenes desde el margen, el que

explica el rechazo que inspira lo monstruoso, pero también el que permite comprender la fascinación que ejerce, ya que por esa vía se accede a la representatividad de lo sublime: a la línea que separa y que une lo humano y lo sobre-humano, lo natural y lo sobrenatural, es decir, la dualidad que nos constituye cultural y psicológicamente (2017: 41).

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

Tras esta revisión, se puede hablar de una aproximación en los planteamientos de Ojeda a la idea fundamental del estudio de Mabel Moraña, la cual parte de la noción de la máquina de guerra presente en Deleuze y Guattari (2002), según la que «la máquina de guerra apunta más allá del discurso del poder y el terror: más bien busca escapar de la violencia del aparato de Estado, de su orden de representación, aunque a veces ejerce ella misma la violencia como parte de su función de resistencia y reformulación del poder» (2017: 19). Por tanto, se confirma la articulación del monstruo en los textos de Ojeda como una máquina de guerra al suponer un mecanismo de oposición al Estado que revela la violencia que corporalidades disidentes pueden recibir sobre sí mismas y ejercer sobre los demás; en la misma medida está presente el amor como la otra cara del daño. A este respecto, la pulsión poética es el caudal por el que discurre la sangre «que contaba la verdad, la belleza» (Ojeda, 2020: 28).

La conclusión que se puede argüir tras este recorrido por la obra de Ojeda es que la ficcionalización de la realidad no fomenta en esta obra la construcción de nuevos mundos posibles, sino que desde la cosmovisión andina como un sustrato de significación que parte de las particularidades geográficas, simbólicas y mitológicas, articula un relato heterogéneo donde la experiencia de lo real golpea con toda su crudeza hasta los límites de lo narrable y lo asumible. La escritura de Ojeda es una escritura liminal en muchos sentidos, pero la realidad se articula asimismo en un límite entre el relato mítico y una narración profundamente realista, pues esos mitos están sustentados bajo una concepción del mundo comprobable y verosímil. En el límite se sitúa una escritura que, entre prosa y poesía, roza la frontera con el conjuro en la medida en que la palabra genera la realidad mítica.

En este sentido, la escritura conjura la experiencia y genera un espacio de significación donde las emociones permiten acceder a la experiencia extrema que tiene que ver con el miedo, tanto físico como psicológico, el miedo al daño que puede llegar a sostener un cuerpo mientras se encuentra en el límite con la muerte, cuánta violencia se puede verter sobre este sin cruzar el umbral.

Se busca explorar un terreno emocional desde el ejercicio escritural, donde la experiencia de tener un cuerpo conlleva sufrir el miedo y el dolor de la carne. Así, el cuerpo se vincula con la escritura en tanto que este se revela como espacio de apertura y cierre, de exploración; el cuerpo es el sustrato sobre el que se lee la huella de la violencia. Las escrituras de lo inquietante como la de Ojeda se gestan como formas de escribir desde la oscuridad, pues suponen situarse del lado del peligro y la amenaza, a la vez que permiten conocer (iluminar)

ciertas zonas que escapan a la percepción puramente sensible y tienen más que ver con experiencias emocionales intensas, que sitúan tanto los textos como la escritura en un terreno al borde de lo inefable.

Toda la colección revela una intención de conectar cielo y tierra construyendo una ficcionalización de la realidad que se sostiene en las experiencias corporales vinculadas al dolor, como el canibalismo, la autoflagelación y el incesto entre padres e hijos y entre hermanas. De esta forma, narrar lo real supone sumergirse en el lenguaje para contar la experiencia del horror y, consecuentemente, la vivencia emocional por la cual, ante la experiencia extrema —tanto del dolor como del placer—, el ser humano reacciona desde la repulsa a la vez que desde el deseo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Álvaro (2017): «Una muestra del gótico andino. *Sangre en las manos* de Laura Pérez de Oleas Zambrano», Quito, *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 27, pp. 247–265.
- BARTHES, Roland (1981): *Mitologías*, México D.F., Siglo veintiuno Editores.
- CABRERA SÁNCHEZ, José (2020): «Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis», Chile, *Atenea*, 521, pp. 25–40.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1978): «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4, pp. 7–21.
- DELEUZE y GUATTARI, Félix (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- ELIADE, Mircea (2000): *Aspectos del mito*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- FE, Marina (2000): «El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea». *Anuario de Letras Modernas*, 9, pp. 33–43.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2013): *Horror y ficción*, ed. M. G. Burello y R. H. Vilar, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- NOGUEROL, Francisca (2020): «El monstruo político», *III Congreso Internacional Figuras de lo Insólito. El monstruo en las ficciones española e hispanoamericana (1980-2020)*, Universidad de León, en [https://videos.unileon.es/video/5fae3a2b8f4208c6238b4590?track_id=5fae4ddb8f420840338b4567] (03/02/2021)
- OJEDA, Mónica (2018a): *Mandíbula*, Barcelona, Candaya.
- «Sodomizar la escritura». *El País Babelia*, 29 de junio de 2018, [https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html] (15/03/2021)

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

- (2020a): *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2020b): *Historia de la leche*, Barcelona, Candaya.
- (2021): «Escrituras extremas: hacia una poética del deseo», *Seminario de investigación Poéticas de lo Inquietante*, Universidad de Guanajuato, en [<https://www.facebook.com/CAEstudiosLiterarios/videos/459107191887990>] (20/02/2021)
- ORTIZ, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RAMA, Ángel (2008): *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
- ROAS, David (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de literatura*, 81 (161), pp. 29-56.
- ROCHE RODRÍGUEZ, Michelle. (2020): «"En Las voladoras, lo macabro de Mónica Ojeda vuelve en los motivos de la brujería y el incesto"», *Colofón Revista Literaria*, [<http://www.colofonrevistaliteraria.com/ojeda/>] (04/03/2021)
- SOBREVILLA, David (2001): «Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27, pp. 21–33.
- WEIL, Simone (1945): «The Iliad or, The poem of force», en [[https://libcom.org/files/politics%20\(November%201945\).pdf](https://libcom.org/files/politics%20(November%201945).pdf)] (25/03/2021).

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.