

## LA BRUJA ANDINA COMO MOTOR DE LA SEXUALIDAD Y FEMINIDAD EN EL CUENTO «LAS VOLADORAS» (2020) DE MÓNICA OJEDA

SARA BOLOGNESI Y ALENA BUKHALOVSKAYA

[sabolo01@ucm.es](mailto:sabolo01@ucm.es)/[alenbukh@ucm.es](mailto:alenbukh@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Resumen:** El presente artículo propone un acercamiento al relato «Las voladoras», que abre la homónima colección de cuentos (Páginas de Espuma, 2020) de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), atendiendo a los paisajes enmarcados dentro del género del gótico andino y a la configuración del relato desde el punto de vista de lo fantástico. En concreto, se pretende analizar la figura de la voladora, célebre bruja que puebla los mitos de la Cordillera de los Andes, la cual establece un vínculo profundo con la protagonista del cuento, quien realiza su tránsito a la adultez a través del contacto con el cuerpo de esta criatura. La expresión de la feminidad y sexualidad de ambas se configura como disidente y transgresora, de manera que escapa de la inteligibilidad heteropatriarcal, encarnada en la figura ambivalente de los padres de la joven.

**Palabras clave:** *Las voladoras*, Mónica Ojeda, Gótico andino, Fantástico, Bruja.

**Abstract:** This article proposes an approach to the story «Las voladoras», which opens the homonymous collection of short stories (Páginas de Espuma, 2020) by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), focusing on the landscapes framed within the Andean Gothic genre and the configuration of the story from the point of view of the fantastic one. Specifically, this work analyses the figure of the «voladora», the famous witch that populates the myths of the Andes Mountains, which establishes a deep bond with the protagonist of the story, who makes her transition to adulthood through contact with the body of this creature. The expression of femininity and sexuality of both is configured as dissident and transgressive, so that it escapes the heteropatriarchal intelligibility, embodied in the ambivalent figure of the girl's parents.

**Keywords:** *Las voladoras*, Mónica Ojeda, Andean Gothic, Fantastic, Witch.

## 1. Introducción

La presente investigación propone un análisis del cuento «Las voladoras», el relato que encabeza la homónima colección de cuentos (Páginas de Espuma, 2020), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). Su construcción se fundamenta sobre los rasgos temáticos y estilísticos del gótico andino, un subgénero del gótico latinoamericano que busca reivindicar lo local, concretamente el paisaje, la cosmogonía y el misticismo de la zona de la Cordillera de los Andes. A través de la fauna y la flora de este territorio, así como de las creencias ancestrales que subyacen en las tramas de los cuentos, se abre un universo híbrido, donde lo humano se funde con lo animal y lo mágico se confunde con lo real. La atmósfera de este escenario, plagado de las violencias, los temores y los horrores que las mujeres latinoamericanas se ven obligadas a experimentar diariamente, constituye una de las muestras más representativas de esta subcategoría genérica.

Así pues, con el propósito de llevar a cabo un aporte a dichas investigaciones, en este trabajo se considera oportuno retomar las características de dos géneros que se manifiestan con frecuencia dentro de la literatura contemporánea escrita a manos de mujeres, lo fantástico y el gótico, los cuales no solo vertebran la colección de relatos ojediana, sino también una amplia lista de textos latinoamericanos. Por consiguiente, se ha realizado un recorrido a través de renombrados teóricos del tema, como Howard Philips Lovecraft, Tzvetan Todorov y David Roas, entre otros, con el fin de vislumbrar los rasgos principales de lo fantástico y cómo la incertidumbre constituye su eje central.

Al contrario de este género, el cual ha sido ampliamente estudiado y sigue llamando la atención de múltiples investigadores, se abre un panorama bien distinto con respecto al gótico latinoamericano. Tradicionalmente considerado como un género marginal dentro del continente, en efecto, el gótico cuenta con un escaso número de trabajos y, en el caso específico del gótico andino, apenas se ha teorizado en torno a sus aspectos, si bien hoy en día se encuentra en el punto de mira de la crítica literaria y el mercado editorial. Por consiguiente, se han retomado las hipótesis de Elton Honores, Álvaro Alemán y la propia Mónica Ojeda en torno a este fenómeno literario que acoge las características geográficas y los personajes del folclore andino, con el objetivo de subrayar que el mito prehispánico deviene el motor de las obras del gótico contemporáneo. Finalmente, se ahondará en los rasgos de una de las figuras que pueblan dichos mitos, en concreto, la bruja, encarnada en la

voladora, quien se convierte en el núcleo duro del relato ojediano. Este ser, en efecto, propicia el paso de la infancia a la adultez de la protagonista mediante el contacto con su cuerpo, sumergiéndola en una realidad alternativa, cargada de un inquietante misticismo.

## 2. Breve acercamiento a la trayectoria literaria de Mónica Ojeda

Galardonada con el Premio ALBA Narrativa (2014) y el Premio Nacional de Poesía Desembarco (2015), Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) forma parte de la lista Bogotá 39-2017, donde se selecciona a los 39 autores latinoamericanos menores de 40 años más talentosos de la década, así como de la lista Granta del año 2021, en la que se incluye a los 25 escritores menores de 35 años más prometedores en lengua española. Tras el éxito que recibieron las novelas *La desfiguración Silva* (Fondo Cultural del ALBA, 2014), reeditada en 2017 por la editorial Cadáver Exquisito, y, en particular, *Nefando* (Candaya, 2016) y *Mandíbula* (Candaya, 2018), así como el poemario *El ciclo de las piedras* (Rastro de la Iguana, 2015), Ojeda publicó su primera colección de cuentos, *Las voladoras*, en el año 2020, editada por Páginas de Espuma. El mismo año, salió a la luz el segundo poemario de la autora, *Historia de la leche*, publicado por Severo Editorial en Ecuador y nuevamente por Candaya en España.

Los textos de la ecuatoriana se vertebran sobre la violencia, la cual impregna todos los ámbitos de la vida de sus personajes, especialmente el familiar y doméstico, y permea las relaciones interpersonales que, de acuerdo con el imaginario colectivo, se sustentan sobre el cariño, la confianza y el cuidado, como las entre progenitores e hijos, hermanos y amigos. Asimismo, la violencia establece estrechos vínculos con la esfera sexual y corporal, las pulsiones más íntimas y los deseos perversos de un individuo, donde el llanto se mezcla con el orgasmo, el espanto con el instinto, así como con el mal, los traumas infantiles y las consecuencias físicas y psicológicas que se expanden hasta la adultez. Cabe aquí señalar que las obras de Mónica Ojeda suelen ser protagonizadas por niñas, adolescentes y mujeres, cuyos roles oscilan entre el de víctimas y victimarias, de manera que sus tramas se desarrollan dentro de un universo femenino, salvaje y horriblemente humano, que consigue subrayar que los antitéticos binomios vida-muerte, amor-odio y placer-dolor no solo se alimentan el uno del otro, sino que representan el espejo de su contrapartida.

Todos estos elementos se configuran como los ejes temáticos de los ocho relatos que constituyen *Las voladoras*, cuyas historias están protagonizadas por seres femeninos

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

animalizados y caracterizados por un erotismo desbordante («Las voladoras»); una adolescente apasionada de la sangre que auxilia a su abuela en la realización de abortos clandestinos («Sangre coagulada»); un infanticidio-femicidio que afecta a una mujer que pasará de recoger la cabeza de su vecina a perder la suya propia («Cabeza voladora»); una joven obsesionada con la dentadura de su padre enfermo («Caninos»); dos gemelas, de las que una es sordomuda, que abrazan la violencia del sonido y destapan un pasado familiar traumático («*Slasher*»); una mujer que se suicida tirándose de una montaña durante una excursión con sus presuntas amigas («Soroche»); dos hermanas incestuosas que descubren el placer sexual en el medio de un paisaje andino apocalíptico («Terremoto»); y un chamán que intenta revivir a su hija a través de un conjuro («El mundo de arriba y el mundo de abajo»).

A diferencia de las novelas y los poemarios publicados por la escritora, la presente colección de relatos se configura como una obra híbrida, en la que conviven lo fantástico y el gótico, géneros que beben del folclore andino, tanto de sus personajes como de sus paisajes, con el fin de crear una atmósfera inquietante, evidenciando la existencia de un orden alternativo que escapa al dominio de la razón. Por ello, en *Las voladoras* lo real se confunde con lo irreal, lo celeste con lo terrenal, lo animal con lo humano y lo familiar con lo extraño, de modo que las fronteras que separan estos binomios son eliminadas, abriendo la puerta al mestizaje tanto genérico como temático.

### **3. El mito primigenio como motor del miedo contemporáneo: lo fantástico y el gótico**

De acuerdo con Howard Phillips Lovecraft, el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, porque se encuentra relacionado con lo desconocido y los sustentos primitivos de la vida, que alimentan el folclore popular y los rituales religiosos (1999: 6-7). En ese terreno de lo ignoto es donde surge un temor primigenio y genuino, dado que insinúa la existencia de una fuerza desconocida, capaz de derrotar las leyes presuntamente inmutables de la razón, lo cual genera una atmósfera de ansiedad, que Lovecraft considera definitoria para la literatura de terror cósmico (1999: 12). Por su parte, Sigmund Freud trata de definir la literatura fantástica mediante el término *unheimlich*, situando su efecto aterrador en la irrupción de lo extraño dentro de un entorno familiar (1919: 6).

En la misma línea, Louis Vax afirma que el arte de lo fantástico debe introducir terrores imaginarios, ya sea de monstruos populares o modernos, en el seno del mundo real, ubicándose así en un contexto verídico para el lector, porque el miedo procede de la

incertidumbre que cuestiona la estabilidad de la realidad, lo cual resulta inaceptable para la razón (1965: 6). Por todo ello, Roger Caillois concluye que lo sobrenatural encarna una ruptura de la coherencia universal, dado que más allá de la razón, habita lo desconocido e incomprensible y es ahí donde el género fantástico hunde sus raíces, causando una sensación de inestabilidad e incertidumbre en el lector (1970: 11). Por último, Tzvetan Todorov define lo fantástico como una ambigüedad entre la explicación real y la imaginaria de un fenómeno sobrenatural que irrumpe en un contexto de lo más familiar y ordinario (1981: 23).

Así pues, los estudios clásicos sobre lo fantástico sitúan la definición del género en la irrupción de lo desconocido, lo extraño y lo irracional en un mundo reconocible, sistematizado por la ciencia o las creencias religiosas canónicas, lo cual causa inquietud y miedo en el lector. Sin embargo, esta caracterización deposita el sentido del género en la interpretación del receptor y en su capacidad de sufrir temor o extrañeza ante el texto, lo que la vuelve inestable. Ante esta incertidumbre tradicional, Teodosio Fernández apunta que puede solucionarse si la definición de lo fantástico se fundamenta sobre la causa de la ambigüedad y no sobre el efecto que esta produce en el personaje o el lector, en consecuencia, propone relacionarla «con la irrupción en el relato de cualquier elemento que se resiste a una interpretación razonable» (2001: 285). En suma, para que el efecto de lo fantástico pueda darse es necesaria «una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo» (Fernández, 2001: 296-297).

En la misma línea, David Roas afirma que lo fantástico establece un diálogo entre la realidad y un orden alternativo, con el fin de subvertir y transgredir la «razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos» (2016: 7), de forma que actualiza el género y lo relaciona con las corrientes filosóficas contemporáneas. En consecuencia, lo fantástico actual trata de establecer una antítesis entre el otro frente al sujeto, el monstruo frente a la norma, lo marginal frente a lo hegemónico, abandonando el binomio tradicional que distinguía lo natural de lo sobrenatural. Estas antítesis modernas —al igual que los fantasmas, los vampiros y otras criaturas de antaño— encarnan la expresión de los miedos y los deseos más profundos del ser humano, relegados a un plano de lo ininteligible y lo abyecto. En suma, lo fantástico se convierte en un prisma para observar más allá de la realidad cotidiana y vislumbrar lo siniestro que se esconde tras ella, así la familiaridad es transgredida, dejando solo los posos de lo extraño y un sentimiento

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

de inquietud. Asimismo, el monstruo fantástico se despoja de su carga moral de portador del mal, para adquirir un poder político de subversión del límite racionalista de la sociedad circundante, de modo que comienza a explorar, de acuerdo con Rosalba Campra, «las posibilidades de lo no dicho» (*apud* Snauwaert, 2020: 153).

En última instancia, lo fantástico establece un diálogo problemático entre dos sistemas de representación extratextuales: el concepto de *realidad* y el de *literatura*, por lo que debe representar los códigos culturales de un momento histórico concreto, aunque sea para cuestionarlos (Campra, 2001: 154). Así pues, dichos órdenes no luchan por ocupar un lugar, sino que lo subrepticio se superpone al mundo dado, eliminando toda posibilidad de regresar a la normalidad, causando así incertidumbre e incomodidad en el lector (Campra, 2001: 160). Por lo tanto, no se trata de crear una historia realista, que refleje el mundo extratextual, sino una atmósfera verídica donde lo extraño no puede tener cabida natural y, por ello, su aparición transgrede los códigos de lo que el propio texto establece como real.

Si bien es cierto que muchos teóricos literarios y escritores sitúan el origen de lo fantástico en la novela gótica del siglo XIX, entre ellos, el propio Lovecraft (1999), junto con Todorov (1981) y Caillois (1970), fueron los mismos quienes, además, se empeñaron en establecer diferencias irreconciliables entre el género fantástico y el gótico, las cuales, en líneas generales, se pueden resumir en el afán por la verosimilitud en el primero, frente al imperio de la imaginación en el segundo. Sin embargo, hoy en día, este límite se difumina, ya que lo fantástico deja de estar necesariamente ligado a la realidad extratextual, sino que remite a una representación concreta de un orden reconocible como cotidiano, pero que, al mismo tiempo, se constituye como artificial, real tan solo dentro del propio texto, recurriendo así a la imaginación.

Por su parte, tradicionalmente, el gótico se vincula más bien a las atmósferas y los paisajes, los cuales constituyen el «núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca» (Lovecraft, 1999: 17) de las obras que se inscriben en dicho género, de manera que se encuentran protagonizadas por antiguos castillos, catacumbas recónditas y rincones oscuros atravesados por espectros y sombras amenazantes. Al recurrir a estos espacios manidos de la literatura europea y norteamericana, se ha considerado un género menor en el continente suramericano, por lo que Borges, Bioy Casares y Ocampo, en su *Antología de la literatura fantástica*, definen sus rasgos esenciales como una representación de «la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas,

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

en mal gusto» (1977: 4). En definitiva, el gótico se interpreta como un producto colonialista que huye de la realidad, por lo que se denomina frívolo y exhibicionista (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 129).

Sin embargo, Inés Ordiz Alonso-Collado reivindica precisamente la necesidad de superar el eurocentrismo atribuido al gótico, con el fin de llevar a cabo una apropiación de este género, fuera de sus orígenes, de forma que se hace urgente que los autores defiendan la existencia de una cultura latinoamericana, distinta de los moldes europeos, que encuentre su razón de ser en el mestizaje y la narración autóctona, la cual había sido silenciada por la imposición del discurso hegemónico occidental (2014: 130). Así pues, hoy en día, los lugares inquietantes y fantasmagóricos, que formaban el andamiaje de dichos textos, se ven sustituidos por pueblos, metrópolis y valles típicos de América Latina, los cuales se erigen como el medio para reflexionar sobre los miedos contemporáneos mediante tópicos del terror y distopías (Madrid, 2021), esto es, adquieren un sentido político, en tanto que pretenden mostrar la inestabilidad y la extrañeza que se esconde tras lo cotidiano.

A pesar de la necesaria reivindicación de lo primigenio y autóctono, la literatura contemporánea se comprende solo desde un proceso de hibridación cultural y genérica, así el gótico evoluciona hacia una expresión en la cual el uso del terror se convierte en una vía para reflejar las distintas realidades sociales conflictivas y violentas: «de esta manera, las narraciones góticas latinoamericanas pasan a ser locales y globales al mismo tiempo, ya que se proyectan hacia la propia nación y sus rasgos definitorios a la vez que son resultado de una era de movimientos internacionales e influencias cruzadas» (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 134). En definitiva, en la narrativa contemporánea, la tradicional distinción entre el gótico y lo fantástico pierde su sentido hermenéutico y taxológico, ya que pueden convivir en un mismo texto, porque ambos pretenden cuestionar una interpretación unívoca de la realidad, con el propósito de evidenciar la violencia de la unilateralidad de la norma.

Así pues, la hibridez entre estos dos géneros que exploran lo desconocido, lo siniestro, lo monstruoso y lo abyecto hace que sus relatos se pueblen de entes exocanónicos, terroríficos y perturbadores, provenientes no solo de la imaginación, sino también del folclore, la leyenda y la mitología. Estos monstruos primitivos adquieren un doble carácter, aterrador y político, en tanto que se erigen como seres procedentes del más allá del velo de la razón y, además, devienen criaturas sacrílegas. En esta línea, Elton Honores señala que al miedo del mundo prehispánico se le impuso una creencia religiosa y fanática procedente del

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.



continente europeo, que trató de aniquilar su cultura, incluyendo los temores y monstruos originarios de los territorios andinos, quienes se vieron sustituidos por demonios e infiernos cristianos (*apud* Snauwaert, 2020: 154). De esta forma, las creencias y costumbres originarias de los grupos indígenas andinos fueron relegadas al terreno de lo sacrílego, cargándose de un valor simbólico aún más terrorífico, ya que se vincularon a lo bárbaro y salvaje y, por tanto, se convirtieron en una amenaza para el orden del poder (Snauwaert, 2020: 155).

Las figuras mitológicas andinas, aún hoy, refuerzan el miedo histórico a lo otro, a lo reprimido, dando lugar a un terror concreto que Elton Honores denomina «fantástico andinizado» (*apud* Snauwaert, 2020: 154). A su vez, es Álvaro Alemán quien crea el término «gótico andino» para referirse a una literatura que acoge al monstruo, procedente de la historia o el folclore de la zona andina, no solo como personaje, sino como parte de un estilo textual en sí mismo, en el cual se crea una atmósfera y paisaje en descomposición, que representan el deterioro de un mundo ligado a un contexto sociopolítico concreto (2017). Así pues, Honores y Alemán coinciden en que el territorio andino, ya sea por su paisaje o folclore, encarna un espacio prolífico para la aparición del monstruo prehispánico, el cual se encuentra acogido por la narrativa de terror contemporánea, especialmente escrita por mujeres<sup>1</sup>. Este fenómeno, bien se denomine «fantástico andinizado», bien se etiquete como «gótico andino», es evidente que aún se halla por definir.

Publicaciones más recientes, como las de Claudia Salazar Jiménez y Anna Boccuti, retoman las teorías de los autores anteriormente mencionados, pues especifican la importancia de los paisajes andinos y las manifestaciones del pasado mítico prehispánico en las obras latinoamericanas del siglo XXI, aunque aportan un nuevo matiz mediante la

---

<sup>1</sup> Paloma Cruz Sotomayor opta por clasificar algunas de las obras de las narradoras latinoamericanas que hoy en día están revolucionando el panorama literario nacional e internacional a partir de su protagonista indiscutible: el miedo. Así pues, entre numerosos textos y autoras asociadas al término «gótico», Cruz Sotomayor selecciona la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016) de la argentina Mariana Enríquez como representante del miedo a la locura, donde las mujeres pierden o piensan perder su juicio. En cuanto al miedo ante un lugar extraño, *Para comerte mejor* (Aristas Martínez, 2020) de la boliviana Giovanna Rivero se erige como una muestra de los terrores que surgen al habitar territorios relacionados con los ancestros y muertos; mientras que *Las voladoras* de Mónica Ojeda mejor encarna el miedo al paisaje y los mitos de un espacio geográfico concreto. Por su parte, los cuentos que constituyen *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma, 2020) de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero relatan el miedo a normalizar la violencia y el abuso contra las mujeres. Samanta Schweblin, con su *Distancia de rescate* (Random House, 2020), incorpora el miedo al cuerpo monstruoso y el deseo perverso; así como *Nuestro mundo muerto* (Eterna Cadencia, 2017) de la boliviana Liliana Colanzi explora el miedo al poder, el control dictatorial y sus mecanismos de sumisión social. Por último, nuevamente se menciona a Enríquez con respecto a los miedos heredados en *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019), donde la violencia y la paranoia perviven a través de las generaciones (2021).



incorporación de un componente femenino —o, más precisamente, un monstruo femenino—, cuyo rol busca denunciar las desigualdades y la violencia de género a través de su abyección ética y estética. De esta manera, Salazar Jiménez apunta que el gótico andino coincide con «una suerte de remezcla de los elementos del gótico clásico con mitos de la cosmovisión andina, enfocado en el desarrollo de historias con personajes femeninos» (2021: 11), quienes ocupan un lugar excéntrico, olvidado y repudiados por la sociedad (2021: 6). En cambio, Boccuti subraya la fusión entre los elementos propios de lo fantástico con los del gótico, así como el protagonismo de las criaturas fantásticas locales que pueblan el folclore y el imaginario indígena, aunque reivindica la fuerte presencia de una monstruosidad femenina, que consigue subvertir su condición de mujer sumisa con el fin de derrumbar la estabilidad del sistema patriarcal (2022: 134).

No obstante, este término ha comenzado a llamar la atención del universo académico a partir de la publicación de *Las voladoras*, obra que ha sido definida por su propia autora como una muestra del gótico andino o, mejor, de lo que Ojeda entiende por este término: «En *Las voladoras* me propuse hacer un libro de cuentos sobre lo que para mí sería el “Gótico Andino”» (Ojeda, 2021). La escritora ecuatoriana, en efecto, apunta que retomó la definición de Álvaro Alemán y la reinterpretó, asociándola a un miedo específico de la zona de los Andes ecuatorianos, generado por la hostilidad de la fauna y la flora de dicho lugar y de los terrores colectivos que empapan las mitologías, las creencias populares y las narraciones orales de la Cordillera. Así pues, los páramos, volcanes y pueblos andinos no solo se erigen como los escenarios de múltiples violencias y experiencias místicas, sino también como los protagonistas de las propias tramas, es decir, la localización y conformación geográficas no representan un mero adorno de la narración, sino que devienen la clave para comprender su argumento.

Al mismo tiempo, el mito prehispánico se torna en el motor del gótico latinoamericano en los textos contemporáneos, puesto que encarna arquetipos de un pensamiento humano colectivo, conectado con lo telúrico y la naturaleza, que se actualizan para abrirse a las inquietudes y los significados contemporáneos (Calvo Díaz, 2018: 348). De este modo, la literatura de terror se apropia como eje central de la simbología procedente de la mitología prehispánica y amerindia, con el fin de generar una visión exocanónica de la realidad circundante, empleando referencias de la tradición oral y el imaginario colectivo. En suma, se produce una conjunción entre lo primigenio y lo contemporáneo, que bebe de la

mitología precolonial y se convierte en una prolífica materia literaria que encaja en el cauce del cuestionamiento, la transgresión y la inquietud de lo fantástico y lo gótico (Calvo Díaz, 2018: 351).

En consecuencia, el mito que originariamente se manifestaba como un relato tranquilizador, que pretendía explicar la realidad, sufre una recategorización dentro de lo fantástico y el gótico, alejándose de lo cómodo y lo preestablecido, desequilibrando el marco conceptual de la realidad construido por la razón, de modo que el espacio y los personajes mitológicos se vuelven una causa de lo siniestro, representando aquella alteridad desconocida, abyecta y silenciada. En esta línea, siguiendo a Elton Honores, la narrativa de lo mítico precolombino puede devenir terrorífica (*apud* Calvo Díaz, 2018: 352), precisamente por simbolizar una otredad ininteligible para el discurso represivo de la hegemonía europeizante y por devenir una amenaza espeluznante a la estabilidad del orden impuesto. Así, el miedo contemporáneo confluye con la leyenda popular, de la cual no solo toma las atmósferas y los paisajes, sino también a los monstruosos, como es el caso de la bruja, que posee un interés especial para la presente investigación.

#### **4. El estigma de la bruja: la voladora andina**

El término *bruja* remite a una realidad polisémica, que, en el continente latinoamericano, no posee una configuración negativa, sino que hace referencia a una mujer herborista, curandera y sacerdotisa al servicio de los dioses locales, que puebla las religiones y mitologías precolombinas. Así, de acuerdo con Irene Silverblatt, el concepto de *brujería* se desconocía en las sociedades andinas, porque tradicionalmente muchas mujeres eran conecedoras de hierbas y plantas e incluso eran adivinas (*apud* Federici, 2010: 306). Sin embargo, «todo cambió con la llegada de los españoles, éstos trajeron consigo su bagaje de creencias misóginas y reestructuraron la economía y el poder político en favor de los hombres» (Federici, 2010: 305). De esta manera, las mujeres fueron denigradas a una condición de sirvientas, susceptibles de sufrir raptos y violaciones a manos de los conquistadores españoles, bajo el pretexto de la religión cristiana, que las demonizó y consideró *brujas*, sobre todo, a las que se resistieron y participaron en las revueltas anticoloniales o siguieron practicando sus antiguas religiones.

En suma, la racionalización cristiana acusó a las curanderas de seres malignos y perversos, que practicaban aquelarres y cuyo poder sobrenatural provenía de realizar pactos

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

con el Diablo (Ventura, 2018: 24). No obstante, la tradición cristiana les atribuyó en particular una sexualidad desbordada y una pasión carnal atípica, vinculadas a la realización de todo tipo de actividades que atentaran contra la naturaleza humana, como sacrificios sanguinarios de infantes, orgias, incestos, actos de sadismo y masoquismo, entre otros (Romero Sánchez, 2013: 2). De esta manera, la bruja llega a simbolizar una fuerza destructora que amenaza constantemente con derrumbar al hombre, que encarna la muerte, la enfermedad, el dolor, las trampas del deseo, la voluptuosidad y la concupiscencia (Romero Sánchez, 2013: 4).

Sin embargo, la represión colonial no logró aislar a las mujeres, quienes siguieron formando parte de la vida social, cultivando sus tradiciones y creencias ancestrales, aunque su culto sí tuvo que ser llevado a la clandestinidad, reforzando así no solo el temor ligado a su figura, sino también su relación con la naturaleza, los bosques y las montañas, que se convirtieron en sus lugares sagrados (Federici, 2010: 307). Precisamente, en los bosques nace el ser legendario que protagoniza el cuento de Mónica Ojeda: esta criatura es la voladora, quien se configura como una de las figuras más populares de la provincia ecuatoriana de Carchi y, más precisamente, del pueblo de Mira, entre cuyos habitantes se ha transmitido oralmente la historia de este ente, recorriendo numerosas generaciones hasta la contemporaneidad, nutriéndose de nuevas facetas y variantes.

Este ser se presenta como llamativo por el misterio que lo rodea, por los rumores y los silencios que lo acompañan y por despertar en los habitantes de la Cordillera de los Andes fascinación y curiosidad, pero, al mismo tiempo, miedo y angustia, porque, si bien la voladora pertenece al mundo de la irrealidad, el imaginario colectivo andino la considera como una parte integrante de su vida. A diferencia de las brujas tradicionales, las voladoras no vuelan en escobas, sino que se presentan como mujeres mensajeras que durante la noche gozan de poderes extraordinarios: «cuando las voladoras alzan el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real, se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito» (Pico, 2010: 8). Asimismo, esta figura mantiene relaciones extramatrimoniales y sabe manejar las plantas, en particular, con fines curativos. En cuanto a su aspecto, se caracteriza por su pelo largo y oscuro, lleva una vestidura blanca, se coloca ungüentos en sus axilas y recita conjuros con el fin de volar.

En conclusión, con el paso del tiempo, la imagen de la bruja ha ido enriqueciéndose con las creencias primigenias de distintas culturas y los clichés modernos, adquiriendo así una importancia esencial en el imaginario contemporáneo, donde ha sido despojada de su

parafernalia moralista y ha devenido un símbolo de la masacre sufrida por las mujeres a causa de la violencia heteropatriarcal y, al mismo tiempo, de su resistencia y subversión desde la clandestinidad. La bruja deviene, pues, un monstruo que representa el fracaso de la categorización sistémica de lo femenino, a pesar de haber sido tradicionalmente condenada a habitar un espacio liminar, reducido a su cuerpo, la tierra y la noche, donde se torna en una criatura abyecta y mestiza, híbrida de animal y bosque, que expresa sin límites su sexualidad y feminidad.

Si bien es cierto que el mito de la bruja es la metáfora de la misoginia y la alteridad, que se origina en un afán por controlar a las mujeres, quienes aún hoy siguen cargando con la estigmatización que recibieron históricamente por la «caza de brujas», su figura, desde el destierro lejos de la sociedad, paradójicamente, deviene pura potencia política para la desobediencia. En definitiva, la bruja no se ajusta a ninguna definición sociocultural concreta, porque en su cuerpo confluyen las razas, los géneros, las clases y las culturas, anulándose a través del aglutinamiento. Y precisamente por este carácter mestizo, terrorífico y subversivo la bruja es acogida por los relatos góticos y fantásticos, que pretenden mostrar el lado silenciado y perverso de la cotidianidad de la vida femenina.

##### **5. «Las voladoras»: la urdimbre de una metamorfosis inquietante desde la infancia hacia la madurez**

El relato «Las voladoras» se abre con una llamada al silencio omitida, procedente de un interlocutor ausente, al cual la anónima narradora responde con las preguntas: «¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo?» (Ojeda, 2020: 11). La protagonista, pues, rechaza la imposición de callar, porque ni teme ni se avergüenza de su relato: siente, en cambio, que son «otros» los que consideran que debe «achicar» su voz, la cual se hunde en la tierra como «un topo que descende» (Ojeda, 2020: 11), sumergiendo al lector en un ambiente de secretismo y oscurantismo y recordando una atmósfera de confesión religiosa. Asimismo, se intuye que el oyente silencioso del cuento es un adulto en posición de poder, posiblemente un hombre vinculado a la Iglesia, porque la joven lo trata con respeto; busca explicarle qué relación hay entre los miembros de su familia y las voladoras; se refiere constantemente a un Dios propio y, por último, le pide que comunique su cuento «a la congregación», término utilizado normalmente para referirse a un grupo de personas que comparten la misma fe (Ojeda, 2020: 14).

Para captar su atención, la protagonista lo interpela con interrogaciones para las que no espera recibir una contestación, como «¿sabe?» (Ojeda, 2020: 12) y «¿entiende?» (Ojeda, 2020: 14), u otras más complejas, que ya contienen una respuesta: «¿Sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios?» (Ojeda, 2020: 13). El silencio que rodea al confesor impulsa al lector a dirigir su atención exclusivamente hacia la voz de la joven, con el fin de adentrarse en sus emociones, experiencias y pensamientos. La omisión de la palabra de un personaje no resulta nueva dentro del universo ojediano, ya que también el anónimo entrevistador de *Nefando* se erige como un mero hilo conductor de las distintas entrevistas e historias que componen la novela, las cuales, sin embargo, son contadas por sus protagonistas, así como el psicoanalista de uno de los personajes principales de *Mandíbula* se configura como un ente fantasmal, puesto que las contestaciones que proporciona a su paciente quedan silenciadas a través de espacios blancos.

Ante la imposición de callar, por lo tanto, la protagonista eleva su voz afirmando que quiere asemejarse a los entes celestes, como las nubes, los globos y, en particular, las voladoras. Desde el principio del relato, la joven no solo se muestra atraída por estas entidades, sino que parece conocerlas en profundidad y entablar con ellas una conexión especial, ya que reconoce y espera su llegada, anunciada por las explosiones de los globos que su madre coloca para ahuyentarlas. Por el contrario, el entorno cercano de la niña experimenta rechazo y rabia contra las voladoras, «mamá les grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores», mientras su padre les arroja las herraduras de los caballos (Ojeda, 2020: 11), violencias ante las cuales la protagonista se compadece, afirmando que ha «llorado mucho por esto» (Ojeda, 2020: 11). Sin embargo, con el tiempo, comienza a tener miedo de su propio llanto, dado que le aterroriza que las abejas se prendan de sus pestañas, al igual que lo hacen con las voladoras, quienes les dan de beber sus lágrimas, tal y como aparece en los sueños de la niña (Ojeda, 2020: 12).

Ella, además, sostiene que relata la verdad y lo demuestra a través de la expresión de su rostro, de esa lengua «que no tiene palabras sino gestos. La que es materia, que se escucha y se toca» (Ojeda, 2020: 12). Acto seguido, pasa a describir a la voladora que irrumpe en su habitación a través de la ventana, quien es definida en primer lugar como una mujer anormal, con un único ojo «como los cíclopes» (Ojeda, 2020: 12), del cual llora lágrimas no de emoción, sino de enfermedad. Por su parte, el pelaje es corvino, como el cabello de la niña.

En los sueños de esta, la bruja tiene en su lomo «un paisaje y una tumba. Tiene montañas y un muerto al que llora» (Ojeda, 2020: 12), es decir, la voladora encarna la vida salvaje, la naturaleza de las montañas, la libertad de los bosques, la violencia de los volcanes y, al mismo tiempo, la muerte, que se asume como una etapa más de la vida liminar, porque la acepta como parte de sí misma, sin la pretensión de negarla o aplazarla, porque la enfermedad, la vejez y la muerte son propias de la existencia de los organismos vivos.

De este modo, la voladora escapa del canon de belleza femenina, ya que se configura como un ente animalizado por su pelaje, olor y falta de palabra, sustituida por el llanto, jadeo y zumbido. Asimismo, rompe con el concepto tradicional de la feminidad, puesto que no es la contracara del hombre, en tanto que no se presenta como una mujer dócil ni sumisa, sino que se erige como un ser capaz de expresarse a través del lenguaje del cuerpo, sus fluidos y gestos exacerbados, reivindicando su sensualidad y sus lazos con la naturaleza más salvaje.

La carencia de lengua es la característica de la voladora que más odia la madre de la protagonista, porque le causa terror por la incomprensibilidad del silencio que esta trae consigo, «y es que ella mira a mamá con su único ojo sin hablar» (Ojeda, 2020: 13). En cambio, la niña sí logra comunicarse con la voladora, mediante una lengua ancestral que los adultos no comprenden, procedente de las profundidades de la montaña, que se manifiesta como el hogar de la criatura: este lugar es «un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones...» y, a la vez, deviene la guarida de las abuelas, madres e hijas extraviadas (Ojeda, 2020: 13). Así pues, el monte es el espacio de los seres monstruosos, expulsados de la sociedad, que desarrollan su propio lenguaje, inteligible solo para ellos.

En suma, la voladora se configura como un ser anómalo, en palabras de Michel Foucault, en tanto que transgrede los límites de lo humano acercándose a lo animal, deviniendo una mixtura de dos especies y formas, «transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco» (*apud* Mancilla Troncoso, 2017: 201). De esta manera, su cuerpo animalizado se convierte en un corte sobre la frontera de lo propio, ya que se abre a otras posibilidades que se encuentran más allá del marco normativo de la representación hegemónica de la mujer. A través de su animalidad, corporalidad, feminidad y sexualidad exuberantes, la voladora simboliza no solo la disidencia contra lo normativo, sino también el despertar sexual y el deseo hacia lo salvaje, los cuales quedan encarnados en sus atributos más erotizados, como el olor a vulva y sándalo y sus

axilas como panales, plagadas de abejas, chorreando miel, símbolos del placer y el deseo sexual, además, de la conexión con la espiritualidad y la divinidad.

Es más, la voladora trae consigo el zumbido de esas abejas, que para la niña encarna la vibración de Dios, que, aunque se escriba con mayúscula en el relato, se aleja de la divinidad cristiana, acercándose a un Dios pagano de la naturaleza, habitante de las montañas; tan profundo y peligroso como un bosque, capaz de enloquecer a los animales domesticados: «papá dice que es porque el-Dios-que-está-en-todo despierta en el corazón del animal» (Ojeda, 2020: 13). Sin embargo, este Dios también parece remitir a un deseo sexual desbocado, representa la fuerza «que empuja hacia el bosque metafórico de la sensualidad abyecta a los seres humanos» (Boccuti, 2022: 142) y a los animales, debido a que precisamente los caballos y el padre mismo pierden el juicio no solo con la presencia de la voladora, sino también con la primera sangre de la niña, esto es, con su paso a la edad fértil, el ensanchamiento de sus caderas y el crecimiento de su pecho.

Además, la voladora carece de identidad porque su ser es múltiple: en ella confluyen las categorías de mujer, pájaro y bosque; vida, placer y muerte; cuerpo, miel y abejas, de manera que deviene la imagen de lo abominable y lo enigmático, «es temida y admirada» (Pico, 2010: 43). Por tanto, el comportamiento que asumen los progenitores de la joven con la voladora se muestra opuesto al lazo que entablan la niña y la criatura. En efecto, el padre y la madre rechazan con violencia la presencia de la bruja dentro de la casa, porque les causa temor, ya que trae consigo el bosque y el zumbido de la divinidad, mientras que la protagonista abre las ventanas para dejar que entren la voladora y el susurro de la noche y de los árboles, aunque al mismo tiempo le da escalofríos «el negro fondo de sus oraciones» (Ojeda, 2020: 12). Sin embargo, la de los padres es tan solo una pose fingida, ya que ambos se sienten atraídos sin remedio por su cuerpo, aunque se avergüenzan de reconocer este deseo, puesto que escapa a los límites morales y socioculturales que determinan los roles correspondientes a un padre y una madre.

La actitud de los adultos ante la voladora, por lo tanto, se explica porque ella encarna lo abyecto, aquello que repugna, pero de lo cual, al mismo tiempo, resulta imposible separarse, dado que causa una irresistible atracción (Kristeva, 2006: 11). Es más, lo abyecto no se ajusta a ningún esquema previo, de manera que la llegada de la bruja, con su absoluta y pura naturaleza, rompe la concepción tradicional del hogar, como un espacio cerrado de seguridad, armonía y protección, y perturba a todos los miembros de la familia, haciendo que

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.



sus conductas se vuelvan ambiguas e inquietantes. El personaje que menos comprende la tensión familiar que trepa las paredes domésticas y el comportamiento extraño de los adultos causados por la intrusión de la voladora es precisamente la niña, quien «no entendi[e] por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entendi[e] por qué a papá se le tensa el pantalón» (Ojeda, 2020: 13).

Así pues, la voladora despierta en ambos progenitores un irrefrenable deseo sexual, el cual se hace mucho más evidente en la figura paterna, mientras que el sentimiento de la madre se presenta extremadamente complejo, ya que experimenta a la vez odio y amor: «hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas» (Ojeda, 2020: 14). Este deseo parece remitir cuando la voladora abandona el hogar, con la primera sangre de la joven, ante lo cual la madre trata de mostrarse contenta, aunque por las noches sufre y «en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que luego lamía con toda su sed» (Ojeda, 2020: 14), llevando su anhelo al límite de la exasperación. Tal es este que la mujer ansía convertirse en una voladora, por ello, sube al tejado de la casa en la oscuridad, reproduciendo los gestos propios de esta criatura, pero, al final, su intento queda truncado por la imposición de su rol de madre domesticada, profundamente arraigado en su interior: «con las axilas como un panal. Volaba unos metros. Caía desnuda sobre la hierba» (Ojeda, 2020: 14).

La hechicera regresa, después de una semana, para llorar sobre los pezones de la niña, los cuales «grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron», de este modo abandona su infancia, «porque un ser así trae el futuro» (Ojeda, 2020: 14). Tras unos meses, el cuerpo de la joven comienza a ensancharse, enloqueciendo a los caballos y haciendo que las cabras se durmieran, al igual que ocurre ante la presencia de la voladora. Una vez más, el comportamiento de toda la familia muta: la adultez de la muchacha implica la excitación sexual del padre —«a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones» (Ojeda, 2020: 14)—, quien anhela abandonar el hogar para perderse en la montaña, como los caballos embravecidos. A su vez, la madre se corta el cabello, para enterrarlo bajo el manzano más antiguo del bosque, renunciando así a su sexualidad y feminidad, ante el deseo de su pareja hacia su propia prole.

Finalmente, la narradora deviene un ser en contacto con la naturaleza y afirma amar a la voladora, así como a su pelaje y lágrimas, puesto que experimenta una metamorfosis que la convierte en una bruja, asumiendo la feminidad de su cuerpo, el tamaño de sus caderas, su

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

voz y vello. Por las noches, por lo tanto, sube al tejado con los brazos abiertos y las axilas untadas en miel para probar el aire, adoptando la misma pose que las voladoras de la montaña. A raíz de este cambio, el entorno de la joven reacciona frente a ella de la misma forma que ante la bruja, a la que acoge entre sus piernas para dormir, «porque un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad» (Ojeda, 2020: 12), mientras su padre sigue mirando la montaña con anhelo. Si bien el culmen de la conversión se produce con la madurez de la protagonista, la autora deja ciertos indicios a lo largo de todo el relato que relacionan a la niña con la voladora: esta primera le pide al cura que la mire a la cara para descubrir la verdad, en el momento en el que cuenta que la bruja tiene un solo ojo; su pelo es igual de negro que el pelaje de esta criatura; teme que sus lágrimas puedan atraer a las abejas y, sobre todo, se siente enormemente cautivada por la profundidad y oscuridad del bosque, que se configura como una «extrañeza imaginaria y amenaza real, [que] nos llama y termina por sumergirnos» (Kristeva, 2006: 11).

El relato concluye con la joven negándose a bajar la voz, lo que remite a su inicio: «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, 2020: 15). Por ende, la estructura del cuento es circular, lo cual subraya que el punto de vista de la narradora no cambia desde el comienzo de la trama hasta su cierre, de modo que la protagonista se empodera de sus palabras y su cuerpo, sintiéndose orgullosa y libre por el devenir que ha tomado su historia. La referencia a la voz alta de la joven subraya no solo la oralidad del cuento, sino también su nuevo estatus de mujer (Boccuti, 2022: 139), en tanto que ha adquirido y asumido las expresiones de su sexualidad y feminidad.

Por último, el cuento ojadiano deja en el lector un sentimiento de incertidumbre e inquietud, porque permite llevar a cabo más de una lectura; de este modo, abre un resquicio por el cual se cuele la duda de que la voladora no sea un ser mitológico que irrumpe en la vida de la protagonista ni una metáfora de su madurez, sino más bien un mecanismo de autodefensa, en el cual la niña crea un monstruo para poder afrontar los abusos que sufre a manos de su propio padre. Así, la criatura andina es transfigurada en el símbolo de una violencia real, ejercida por un progenitor que, poseído por un deseo sexual perturbado y atroz, viola a su propia hija, quien fantasea, mientras tanto, con un ser libre que habita las montañas, cuya madre se avergüenza y, al mismo tiempo, teme los actos de su esposo. Si bien es cierto que el presente estudio se ha centrado en la explicación gótico-fantástica del

relato, es precisamente la ambigüedad lo que lo sitúa en el terreno de lo fantástico, el cual debe ser capaz de generar en el lector cierta incomodidad proveniente de la imposibilidad de decantarse por la interpretación realista o la mágica, consecuencia de la aparición de un orden otro que no encaja en la explicación natural del mundo.

En conclusión, en las zonas tenebrosas de la realidad es donde reside el monstruo gótico y el entramado fantástico, al acecho de aquellos resquicios por los que se cuela aquello que el ser humano no logra entender o explicar, con el fin de sumergirlo en ese misterio y mostrar que la razón desconoce gran parte del mundo circundante. Esta incógnita simboliza el orden incomprensible que trae consigo la voladora, su naturaleza salvaje, irracional e incontrolable, que invade el hogar, aterroriza y atrae irremediablemente a los adultos, mientras la niña la acoge en su lecho, entre sus caderas, que se ensanchan con su llegada. Ese orden transmutado rompe con la inocencia supuestamente propia de la infancia, de manera que el misterio de la voladora encarna el paso de la joven hacia la adultez.

## 6. Conclusiones

En definitiva, el presente estudio pretende llevar a cabo un acercamiento al «gótico andino», término acuñado por Álvaro Alemán y tomado prestado por Mónica Ojeda, cuya voz no solo se erige como una de las más poderosas de la literatura latinoamericana contemporánea, sino que deviene la precursora actual de dicha clasificación, ya que es a través de su primera colección de cuentos, *Las voladoras*, que esta etiqueta adopta un perfil concreto.

En otras palabras, la obra ojedian, constituida por ocho historias perturbadoras, proporciona las características estilísticas y temáticas que distinguen este subgénero, el cual se muestra protagonizado por un profundo terror, que queda enmarcado en una zona geográfica concreta, esto es, la Cordillera de los Andes ecuatorianos, donde se desata todo tipo de violencia. Esta presenta un carácter especialmente natural y familiar, puesto que las manifestaciones del cosmos propias de tal territorio —terremotos, erupciones volcánicas, majestosas montañas, noches lúgubres, cóndores amenazadores, etcétera— se hacen aterradoras y las relaciones que se establecen dentro de un mismo seno familiar se ven marcadas por la ambigüedad, por el amor y la admiración y, a la vez, el odio y el rechazo.

Entre los cuentos que configuran *Las voladoras* se ha considerado necesario seleccionar el homónimo relato que abre la obra de Mónica Ojeda, debido a que mediante su argumento y sus personajes representa una de las tramas que mejor encarnan los rasgos

del gótico andino. En efecto, el paso de la infancia a la madurez de la anónima protagonista, argumento alrededor del cual se sustenta el cuento, queda marcado por la violenta irrupción de una voladora dentro del ambiente doméstico de la joven. Esta criatura híbrida, tanto mujer como animal, trae consigo una corporalidad abyecta y sexualidad inquietante, que derrumba el equilibrio familiar de la narradora, puesto que despierta un sentimiento ambiguo en su madre, donde la repugnancia convive con el deseo, y provoca la excitación paterna. Sin embargo, el lazo más importante del cuento es el que la voladora entabla con la joven, la cual, finalmente, adopta las actitudes y características de esta figura perteneciente al folclore andino, convirtiéndose en una criatura del bosque y la noche.

De esta manera, «Las voladoras» no solo presenta los rasgos del gótico andino, sino que abre una vía de interpretación desde el género de lo fantástico, en tanto que admite una interpretación sobrenatural de la historia, que es por la que se ha optado en este trabajo, y otra de carácter real, pero no menos perturbadora. La inestabilidad que causa dicho binomio remite a la definición que ofrece Todorov en torno al propio género, según la cual lo fantástico reside precisamente en esta ambigüedad, generando un misterio que supone un enriquecimiento del sentido del relato, porque, de acuerdo con Ojeda, «el misterio es un rezo que se impone» (Ojeda, 2020: 15). En definitiva, la literatura de lo insólito, ya sea gótica o fantástica, adquiere un nuevo significado en la medida en que se carga de un sentido político, ya que pretende revelar que tras el velo de la razón se esconde una oscuridad en la que habitan el monstruo, extraño, desconocido y abyecto, quien se opone a la norma hegemónica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Álvaro (2017), «Una muestra del gótico andino. *Sangre en las manos* de Laura Pérez de Oleas Zambrano», *Revista. Casa de la cultura ecuatoriana*, pp. 247-255.
- BIOY CASARES, Adolfo, BORGES, Jorge Luis y OCAMPO, Silvina (1977), *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Hispano Americana (EDHASA).
- BOCCUTI, Anna (2022), «“Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro”. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe», *América sin Nombre*, 26, pp. 129-151.
- CAILLOIS, Roger (1970), *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Editorial Sudamericana (EDHASA).
- CALVO DÍAZ, Karen Alejandra (2018), «Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mejicano», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, VI, 2, pp. 345-366.

- CAMPRA, Rosalba (2001), «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 153-192.
- CRUZ SOTOMAYOR, Paloma (2021), «Gótico latinoamericano», *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/gotico-latinoamericano.html>.
- FEDERICI, Silvia (2010), *Caliban y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficante de sueños.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001), «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 283-297.
- FREUD, Sigmund (1976), *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, en *Sigmund Freud. Obras completas*, XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2010), *El horror sobrenatural en la literatura. Y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar.
- MADRID, Carlos (2021), «Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano», *El Salto*, 4 de julio de 2021, <https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano>.
- MANCILLA TRONCOSO, Juan Manuel (2017), «Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, pp. 197-215.
- OJEDA, Mónica (2018), «Sodomizar la escritura», *Babelia. El País*, 30 de junio de 2018, [https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263\\_968588.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html).
- OJEDA, Mónica (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- OJEDA, Mónica (2021), «La dama del gótico andino», entrevista por Pablo Díaz Mareghi, *Cuaderno WHR*, 3 de diciembre de 2021, <https://cuadernowhr.com/2021/03/12/la-dama-del-gotico-andino/>.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés (2014), *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Garrigós González, Universidad de León, Departamento de Filología Moderna.
- PICO, Amaranta (2010), *Las “voladoras” de Mira. Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por el Dr. Vicente Eduardo Robalino Caicedo, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- ROAS, David (2016), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ROMERO SÁNCHEZ, Tania (2013), «La sexualidad y los estereotipos de la bruja», Ponencia presentada en el I Coloquio de Magia, Brujería y Herejía en la Nueva España (siglos XVI-XIX), Escuela Nacional de Antropología e Historia, 19 y 20 de agosto de 2013, pp. 1-14.
- SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia (2021), «Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en *Montacerdos* de Cronwell Jara (1981) y “Sangre coagulada” de Mónica Ojeda (2020)», *Cuadernos del CILHA*, 34, pp. 1-16.
- SNAUWAERT, Erwin (2020), «Lo “fantástico andinizado”: de la mitología andina a lo fantástico en *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides», *Caligrama*, 25, 1, pp. 151-164.
- TODOROV, Tzvetan (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), México D.F., Ediciones Cayaocán.

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

VAX, Louis (1963), *Arte y literatura fantásticas*, Juan Merino (trad.), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

VENTURA, María Virginia (2018), *Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por Dr. Daniel Gustavo Teobaldi, Universidad Católica de Córdoba.

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.