

# UCUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura

El gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en *Las Voladoras*  
(2020), de Mónica Ojeda.

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciada  
en Pedagogía de la Lengua y  
Literatura

Autora:

María Elissa Borck Vintimilla

CI: 0104788039

Correo electrónico:

elisaborck61@gmail.com

Tutor:

Dr. Galo Alfredo Torres

Palchisaca

CI: 0101863595

**Cuenca, Ecuador**

05 de septiembre del 2022

**Resumen:**

Esta investigación propone adentrarse en una de las más antiguas formas narrativas: el género gótico, originalmente europeo, pero que, como se verá, ha sido adaptado por la narrativa latinoamericana y explorada, mayoritariamente, por escritoras en los últimos años. Sin embargo, la crítica literaria ha descuidado estas producciones y ha enfocado los estudios sobre lo gótico y narrativas provenientes del viejo continente o de autores masculinos. El presente trabajo tiene como objetivo analizar los conceptos de lo gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en el marco de la hermenéutica, dentro de la obra *Las Voladoras* (2020), de Mónica Ojeda. Esto para posicionar la literatura de mujeres y conocer cómo las escritoras, adaptan las marcas típicas del gótico para (re)construir nuevos personajes femeninos. Entre los conceptos y autores que conformarán nuestra perspectiva teórica están: lo gótico de David Punter (2013), lo gótico andino de Álvaro Alemán (2017); la escritura femenina de Hélène Cixous (1976), el personaje femenino de Pilar Lozano (2017) y el cuento popular de Abdón Ubidia (1993) y Walter J. Ong (1996). El análisis se basará en la metodología hermenéutica de Paul Ricoeur (1995) y al igual que los conceptos teóricos de los autores mencionados anteriormente. Al final del estudio, se demostrará que la escritura de mujeres latinoamericanas, en pleno siglo XXI, ha retomado y prolongado la tradición del gótico, para crear personajes femeninos y tramas que se entrelazan con nuestra cultura nacional.

**Palabras claves:** Gótico andino. Personaje femenino. Cuento popular. *Las voladoras*

## **Abstract:**

The purpose of this study is to delve into one of the most ancient narrative styles: the Gothic genre; originally European but, as we will see later on, the style has been adapted by the Latin American narrative and explored in the last few years mainly by female writers. Nonetheless, literary criticism has overlooked these works to focus on the study of the Gothic genre and narratives that came only from the 'old continent' or from male writers. This investigation has the objective of analyzing the concepts of the *góticoandino* ['the Andean Gothic'], the female character, and the popular tale with the hermeneutic framework published in *Las voladoras* (2020) by Mónica Ojeda. So, we can position female writing and know how female writers adapt the classic characteristics of the Gothic genre to Andean culture to (re)construct new female characters, all within the mystical and cultural plane of the Andes. Among the concepts and authors that will be part of this theoretical perspective are: *The Gothic* by David Punter (2013), *Góticoandino* ['Andean Gothic'] by Álvaro Alemán (2017), *Escritura femenina* ['Women's Writing'], by Hélène Cixous (1976), the female character by Pilar Lozano (2017), and the *cuento popular* ['folktale'] by Abdón Ubidia (1993) and Walter J. Ong (1996). The analysis will be based on the hermeneutic methodology of Paul Ricoeur (1995) and the theoretical concepts of the aforementioned authors. At the end of this study, it will be shown that Latin American female writing in the 21st century has returned to and prolonged the Gothic tradition to create new female characters and plots that tie in with Andean mysticism and national culture.

**Keywords:** *Gótico andino*. Female character. Folktale. *Las voladoras*.

## Índice

Resumen:.....	2
Abstract .....	3
Cláusula de Propiedad Intelectual .....	6
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.....	7
Dedicatoria .....	8
Agradecimientos .....	9
Introducción .....	10
Capítulo I: Contexto de Las voladoras .....	14
Antecedentes .....	14
Vida y obra de Mónica Ojeda .....	16
La escritura de Ojeda en el contexto de la explosión novelística de mujeres latinoamericanas ....	16
Escritura femenina de lo siniestro en América Latina.....	18
Particularidades estético-literarias.....	19
La violencia.....	20
La violencia femenina .....	20
La familia .....	21
Capítulo II: Lo gótico, el personaje femenino y el cuento popular en la literatura .....	23
El gótico europeo .....	23
Orígenes del gótico literario en la narrativa latinoamericana.....	27
Lo gótico y lo fantástico; lo siniestro y el miedo. ....	27
El gótico latinoamericano y subgéneros.....	29
Gótico Andino .....	30
El personaje femenino en la narrativa gótica de América Latina y del Ecuador.....	31
Escritura femenina.....	31
El personaje femenino en la literatura .....	32
Gótico Femenino .....	34
El cuento popular y la ficción literaria .....	35
Método .....	39
Capítulo III: Análisis de <i>Las voladoras</i> (2020); cuentario de Mónica Ojeda .....	42
Sinopsis de la obra. ....	42

# UCUENCA

El gótico andino .....	44
Escritura femenina y personaje femenino .....	49
Cuento popular y ficción literaria.....	53
Conclusiones .....	57
Referencias Bibliográficas .....	59

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Yo, María Elissa Borck Vintimilla, autora del trabajo de titulación “El gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 05 de septiembre del 2022



María Elissa Borck Vintimilla

0104788039

---

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Yo, María Elissa Borck Vintimilla, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD

E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 05 de septiembre del 2022



---

María Elissa Borck

Vintimilla0104788039

## **Dedicatoria**

A Pilar, Reimer y Estefanía, por sostenerme siempre.



## **Agradecimientos**

A mi familia por el apoyo incondicional.

A Galito por la guía y motivación.

## Introducción

Las voces de las escritoras y sus aportes han sido mayoritariamente sustraídas de la historia literaria. Esto a causa de que muchas de las instituciones y agentes que colaboran con la construcción de los cánones responden generalmente a intereses y valores de una tradición e ideología patriarcal. Sin embargo, como lo menciona Cristina Peri Rossi (1995), ocurre a veces, que ciertas mujeres deciden dejar de ser “fantasmas” y saltan esta barrera rígidamente establecida para desarrollar su escritura como acción transgresora. En este sentido, las autoras de la actualidad se adueñan de los géneros literarios clásicos para desarrollar situaciones y personajes femeninos que reconstruyen todo el bagaje masculino inscrito en el tejido literario. Este es el caso de Mónica Ojeda (1988), escritora guayaquileña, quien retoma las características de la estética gótica para confeccionar narraciones y experiencias propias del cuerpo y el ser femenino como ejes dramáticos de sus historias perturbadoras. Si bien la crítica literaria se ha detenido en el análisis sobre el gótico, estos remiten generalmente a obras del viejo continente. Son una cantidad reducida las investigaciones sobre la adaptación de este género en Latinoamérica y aún más si son escritas por mujeres.

Con la propuesta de trabajo se busca identificar las características de esta estética “prestada” del gótico dentro de la obra de Ojeda y la manera en la que permiten una nueva configuración del personaje femenino, así como determinar el origen de la intertextualidad del cuento popular con su narrativa. De esta forma, se intentó reconocer y visibilizar la escritura femenina contemporánea del Ecuador e incorporarla dentro de la nueva historia literaria.

Consecuentemente, y para guiar esta investigación, se planteó la siguiente pregunta ¿Cuáles son los dispositivos ficcionales que Mónica Ojeda emplea como marcas genéricas del gótico y el cuento popular, y las adapta a la escritura femenina contemporánea? Para

responder a esta pregunta la investigación que se desarrollará es de tipo cualitativa-descriptiva, debido a que, se plantea definir, explicar y caracterizar cómo el género gótico y el cuento popular se presentan en los personajes femeninos de la obra *Las Voladoras* (2020) de Mónica Ojeda. Para definir el método hermenéutico, como praxis de análisis literario se utilizó la propuesta de Paul Ricoeur instaurada en sus libros: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1995) y *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (1986). Entonces, el enfoque de este estudio se dirige hacia estudiar los relatos de la obra de Ojeda para interpretar cuáles son las marcas típicas del género gótico que esta escritora utiliza para construir sus relatos.

En este sentido, el estudio se llevó a cabo en tres momentos: a) Mímesis I o prefiguración: aquí se abordó el contexto histórico-cultural y literario de las obras y sus autores. Así pues, se buscaron las circunstancias que rodearon la génesis de las obras. En palabras de Ricoeur (1995): “es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra” (p. 114); b) Mímesis II o configuración: en esta parte del estudio se realizará un análisis de la dimensión semántica, en otros términos, el sentido de lo escrito, se explicará su pertenencia a un género, es decir las marcas típicas de lo gótico presentes en el discurso y los personajes femeninos. Es decir, se busca “comprender y explicar en el plano de la dinámica inmanente los enunciados poéticos” (Ricoeur, 1986, p. 36); c) Mímesis III o refiguración: en este apartado se “materializará a través del proceso de lectura; en ella se lleva a cabo la intersección de dos mundos: el mundo del texto y el mundo del lector” (p.114). Así pues, se explicarán los efectos de las obras sobre el lector y la crítica que los textos hacen a la realidad que describen. En este sentido, se tratará de reconocer como “el mundo del texto interviene en el mundo de la acción” (Ricoeur, 1986, p. 26).

Como estrategia de análisis se tomó la *mimesis II*, en donde se estudió el texto en su dimensión semántica; su estructura y sentido, es decir, se indagó su pertenencia a un género, los temas abordados, el estilo, los símbolos y la intertextualidad presentada dentro de la poética de Ojeda. Esto complementó el análisis junto con los conceptos revisados previamente dentro del marco teórico de la investigación: El concepto de *gótico* de David

Punter (2013) el cual demuestra un énfasis por los ambientes medievales, el terror, y la presencia de personajes altamente estereotipados; El concepto de *gótico andino* propuesto por Álvaro Alemán (2017) y Mónica Ojeda (2020) el cual implica: “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 escenario institucional que se encuentra en una relación constante con el paisaje y misticismo de los Andes. El concepto de *escritura femenina* de Hélène Cixous (1976) quien señala la función liberadora de las producciones literarias femeninas de la actualidad, al desarrollar temas e historias que parten del cuerpo y voz de la mujer; el concepto de *personaje femenino* de Pilar Lozano (2017): *femme fatale*, una mujer poderosa pero altamente malvada que atrae al varón con su sensualidad para hacerlo cumplir con sus propósitos y el concepto de *cuento popular*, propuesto por Abdón Ubidia (1993) y Walter J. Ong (1996), el cual relaciona los textos con la herencia de los pueblos originarios, que ha permanecido en ellos a causa de su adaptación a los métodos tecnológicos.

El objetivo general de la investigación es analizar la colección de cuentos *Las voladoras* (2020) desde los conceptos de gótico andino, personaje femenino y cuento popular, en el marco de la hermenéutica, a fin de establecer la manera en que Ojeda ficcionaliza la estética gótica y la adapta al mundo andino mediante la reescritura del ideal de personaje femenino y la intertextualidad con las historias populares de Los Andes. Como objetivos específicos de la investigación se plantearon, por un lado, caracterizar el género gótico desde sus inicios hasta la actualidad, analizando sus quiebres y subgéneros, así como el concepto de personaje femenino y cuento popular, para definir la perspectiva teórica de nuestro análisis; Por otro lado, se pretende contextualizar la obra que se va a estudiar para ubicarla en el tiempo histórico, cultural y literario.

La investigación se seccionó en tres capítulos. En el capítulo I, titulado *Contexto de Las voladoras* (2020) se desarrolló un contexto sobre Mónica Ojeda y su obra, así como las maras que se consideran fundamentales para comprender sus producciones. El capítulo II, *Lo gótico, el personaje femenino y el cuento popular en la literatura* se realizó un recorrido por los conceptos fundamentales de: la historia del género gótico, el personaje femenino y

cuento popular; desde sus orígenes hasta sus adaptaciones en Latinoamérica. Por último, el capítulo III *Análisis de Las voladoras (2020): cuentario de Mónica Ojeda*, se focalizó en el análisis de los conceptos mencionados en el capítulo anterior, dentro de cada uno de los relatos seleccionados que forman parte de la obra de la autora. Todo esto para representar las formas en las que Ojeda toma las marcas de un género tan clásico como lo es el gótico para configurar nuevos personajes femeninos intercalados con una tradición de las historias populares nacionales.

## Capítulo I: Contexto de Las voladoras

### Antecedentes

Antes de iniciar con el recorrido sobre los conceptos más importantes que se tratarán dentro de la investigación, es importante señalar los trabajos relevantes desarrollados con respecto a la escritura de Mónica Ojeda. Siendo una escritora cuyo nombre ha comenzado a resonar dentro del campo literario, tanto nacional como internacional, es necesario conocer los textos y trabajos que la nombran.

A nivel nacional se encuentra con el artículo “Un talento que fertiliza el horror” (2018) de Andrés García Londoño, quien realiza un análisis de la novela de Ojeda, *Nefando* (2016), en donde se evidencian temas, generalmente, evadidos por la sociedad, como el maltrato a los animales o la pedofilia. García Londoño también explica que la autora logra incorporar regionalismos a la expresión de sus personajes, provenientes de distintos países iberoamericanos. Así pues, en esta obra se demuestra cómo Ojeda logra desestabilizar los prejuicios de género, pues su escritura transgrede el aparato social y político.

Se identificó también el trabajo de titulación: “Historia de la leche, Mónica Ojeda: compostaje y resurgimiento” (2019) de Débora Laura Nivelá Guaranda. La autora analiza la manera en la que Ojeda utiliza la reescritura de mitos como una herramienta para entablar un diálogo crítico con las problemáticas actuales que existen alrededor del cuerpo de la mujer y los elementos que utiliza para el desarrollo de una creación literaria simbiótica. De igual forma, en el texto: “Represión y violencia en los personajes femeninos de la novela *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda” (2021) de Michelle Bedón también se desarrolla un análisis entorno a los personajes femeninos de la escritura de Ojeda, sin embargo, Bedón se basa entorno a tres conceptos claves de la violencia: física, simbólica y psicológica. Mediante este trabajo se permite reflexionar acerca de la relación de violencia existente entre las propias mujeres.

Por otra parte, Lissette Montilla en su trabajo: “Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en *Mandíbula* y *Nefando* de Mónica Ojeda” (2019); indaga sobre las nuevas formas de presentar lo monstruoso dentro de las protagonistas femeninas de las novelas *Nefando* y *Mandíbula*. Montilla describe esta nueva visión del personaje monstruoso como un ser rechazado por la sociedad a causa de su naturaleza primitiva y su expresión de sentimientos e impulsos oscuros. Por otra parte, Gerardo Bismark León, en su trabajo “La desfiguración Silva de Mónica Ojeda frente a la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario” (2018) analiza los recursos metaficcionales de la novela *La Desfiguración Silva* y las estrategias que utiliza la autora guayaquileña para desarrollar una historia que moldea y transgrede la realidad a su favor.

Otro hallazgo importante fue “Cuerpos que exportan: la configuración y desfiguración del eros cognoscente en *Nefando* de Mónica Ojeda y *2666* de Roberto Bolaño” (2017) de Amanda Pazmiño. La autora pone en diálogo la perspectiva discursiva del cuerpo violentado entre las novelas de Ojeda y Bolaño. Este trabajo permite comprender la manera en la que estos autores latinoamericanos construyen una literatura direccionada hacia la subversión de instancias de poder para causar una discusión en la actualidad.

Para finalizar con esta recapitulación de los trabajos referidos a Mónica Ojeda, Richard Angelo Leonardo-Loyaza analiza en su artículo “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda” esta nueva rama del género Gótico; se enfoca en tres de los ocho relatos de esta recopilación: “Las voladoras”, “Cabeza voladora” y “Sangre Coagulada”. El trabajo nos permite adentrarnos en el diálogo que propone Ojeda entre los referentes míticos y mágicos de los Andes y sus relatos.

Es importante señalar que todos los trabajos mencionados anteriormente, forman parte de los antecedentes de esta investigación, pero se alejan de la temática de este análisis, el cual busca probar esta interrelación entre el gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en los relatos de Mónica Ojeda.

## Vida y obra de Mónica Ojeda

Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) es conocida por romper los cimientos de la tradición literaria para describir temas perturbadores y considerados tabú dentro de la sociedad. La autora ecuatoriana se licenció en Comunicación social, con mención en literatura en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, y realizó una maestría en Creación Literaria en la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. Su primera novela, *La Desfiguración Silva* (2015), fue galardonada con el Premio ALBA Narrativa, en el mismo año. Más adelante, su poemario, *El ciclo de las piedras* (2015), ganaría el Premio Nacional Desembarco de Poesía Emergente. Su segunda novela, *Nefando* (2016), se desarrolla alrededor de experiencias en torno de la sexualidad femenina como fuente de violencia. Esta novela fue escogida como una de las representantes del “nuevo boom latinoamericano”, lo que le permitió a Ojeda un lugar en la lista *Bogotá 39*. En 2018 publica su novela *Mandíbula*, donde narra los desencuentros entre mujeres. En agosto del 2020, fue publicado su poemario *Historia de la leche*, libro por el que la autora fue aclamada, puesto que retoma la leyenda bíblica de Caín y Abel, y lo reinscribe en el ámbito de las relaciones femeninas y familiares. En este mismo año, Ojeda publica su primer libro de cuentos, *Las Voladoras*, en el cual se recopilan varios relatos que tratan temas como la violencia de género, el aborto, la sexualidad, la religión, etc.; todo esto en el marco de una poética que ella misma denomina como *gótico andino*.

## La escritura de Ojeda en el contexto de la explosión novelística de mujeres latinoamericanas

Este es un nuevo momento de la literatura latinoamericana, donde las voces de las escritoras hispanoamericanas han comenzado a resurgir de las críticas y hábitos de una literatura tradicional. No es sino hasta que se comienzan a efectuar los cambios a causa de la modernidad, que las mujeres que escriben en Latinoamérica comienzan a “luchar por ocupar nuevos lugares en el mundo que se estaba creando” (Olivera-Williams, 2021, p. 91); un mundo en el que la crítica literaria no era tolerante con ellas, y las asechaban los rastros de una época donde el *boom* latinoamericano había regido (y podemos decir que continúa



rigiendo) los cánones literarios (Olivera-Williams, 2021). En este sentido, muchas de las producciones escritas por mujeres, que se concretan al empezar el siglo XXI, forman una explosión novelística en la historia de la literatura, lo que Rosario Ferré denomina como *boomito* (Olivera -Williams, 2021).

El hecho de que el “nuevo movimiento” del siglo XXI tome el nombre de un fenómeno literario que surge en los años 70 en Latinoamérica tiene, precisamente, la intención de reflejar la acción de las autoras de establecer una relación de intertextualidad con los autores del *boom* “original” como García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, etc. Es gracias a este nuevo movimiento que se puede hablar de una “vindicación de la mujer en la creación de espacios propios” (Rojas Molina, 2014, p. 44). Autoras como Isabel Allende (1942), Laura Esquivel (1950) y Laura Restrepo (año), en palabras de María Rosa Olivera-Williams: “abrazaron la parodia para ganar espacio en el sistema literario a través de una legitimidad obtenida al mantener un diálogo explícito e implícito con los textos de sus compañeros del boom masculino” (2021, p.100); como podemos observar, esta relación irónica e intertextual con los autores, representa la lucha por un reconocimiento tanto de género como de autorreconocimiento literario (Rojas Molina, 2014).

Ahora bien, este nuevo “boom” de protagonismo de las mujeres escritoras permite la exploración y manifestación de las experiencias femeninas, tanto individuales como colectivas (P. da Silva, 2000); tal y como lo menciona Montserrat Ordoñez en su artículo *Escritoras latinoamericanas: encuentros tras desencuentros* (1986): “El objetivo más claro de la nueva crítica sobre la escritora latinoamericana consiste sin duda en la rescritura de nuestra historia literaria” (p.138), tomando en cuenta a las escritoras y las historias femeninas, podemos decir que su escritura, dentro de Latinoamérica sobre todo, ha dejado de ser anomalía (Ordoñez, 1986), para pasar a formar parte de las tendencias contemporáneas que han resaltado las capacidades y el trabajo de la mujer escritora en esta parte del mundo, con una consecuente reformulación del pasado literario.

En este sentido, las nuevas producciones literarias, del siglo XX y XXI, demuestran una manifestación de los detalles íntimos de la vida de las escritoras. Para Luz María P. da Silva (2000) el definir la novela feminista es hablar de:

La repetición cambiante de la versión de sus diversos modos de sentir y vivir, que habían permanecido invisibles y desconocidos, produce en el lector ampliaciones y reproducción de otras similares. Parece que, sin saberlo, intuyen la importancia de darle protagonismo a la voz femenina que no se mantuvo callada. (p.185)

De esta forma, las escritoras latinoamericanas del siglo XXI se concentran en los detalles más personales e íntimos de su sexualidad y vivencia como seres femeninos para manifestar al lector cuestiones cotidianas, “no idealiza” (p.46), a diferencia de la escritura masculina.

## **Escritura femenina de lo siniestro en América Latina**

Con base a esta reescritura de la historia literaria latinoamericana, especialmente la de mujeres, autoras como Mariana Enríquez (1973), Gabriela Wiener (1975), Solange Rodríguez (1976), Samanta Schweblin (1978), Liliana Colanzi (1981), Mónica Ojeda (1988), entre otras, construyen su discurso literario, no en base a una voz femenina individual, “sino un yo que tiene mucho en común con las formas de sentir y de ver el mundo de otros yos femeninos” (P. de Silva, p.183); la expresión de estos sentires configura una nueva estética narrativa que devela el vasto mundo de la experiencia de ser mujer dentro de este nuevo siglo.

Dicha estética se concuerda mediante la introducción de escenarios y situaciones concretas, reales, cotidianas, pero que se convierten dentro del relato en atmósferas inquietantes. P. da Silva (2000) describe el uso de estos escenarios por las escritoras: “Al traerlos a la luz, aunque familiares, adquieren otra dimensión que se agiganta, una dimensión misteriosa y perturbadora, hostil, amenazadora, de desprotección, de soledad y angustia” (p. 184), esta dimensión permite sugerir la estética siniestra de las escritoras latinoamericanas, donde las atmósferas habituales y rutinarias se transforman espacios

incómodos y peligrosos para los personajes. De esta forma las autoras describen sus experiencias, su cotidianidad, mediante los horrores que conlleva ser mujer; como lo observaremos brevemente a continuación.

Gabriela Wiener (1975), cronista peruana, relata, en su libro *Nueve Lunas* (2009), su experiencia durante los nueve meses del embarazo. En este texto, la cronista expone a flor de piel todas sus experiencias, dolores, expectativas, inquietudes, de una mujer que se encuentra albergando vida dentro de sí; se interroga acerca de su futuro rol como madre y todas las miradas que se posan sobre ella y sus decisiones, como lo señala Abellán: “También el suplicio que supone el tener que posicionarse en todo momento sobre qué va a hacer durante su embarazo y con el bebé, teniendo en cuenta las distintas corrientes que se dan en la sociedad” (p.128). El embarazo es un tema que no suele presentarse como central dentro de las distintas producciones literarias; con este giro, Wiener dramatiza una experiencia íntima, pero que, al mismo tiempo, es una experiencia de muchos cuerpos femeninos, que ha permanecido oculta dentro de la literatura.

Samanta Schweblin (1978) trabaja en su escritura la ansiedad y la angustia, para presentar al lector, con una gran sutileza, un ambiente donde lo familiar, lo cotidiano, da un giro de trescientos sesenta grados para develar su lado oculto (Feuillet, 2020). Su afición a lo siniestro, lo extraño, terrorífico, deviene en sus producciones como un dispositivo de complot y de representación de las distintas conexiones sociales y políticas. En su obra *Distancia de rescate* (2014), “el elemento que más intranquiliza es la incapacidad de los personajes maternos para proteger a la vida nueva” (Flores, 2018, p. 149). De esta manera, Schweblin toma la figura de la madre y trata los vínculos entre esta y su descendencia, lo que le da, precisamente, título a la novela.

### **Particularidades estético-literarias.**

Después de haber repasado de manera breve la escritura de las autoras mencionadas anteriormente, se llega al punto esencial de este trabajo: la colección de cuentos de Ojeda. La autora guayaquileña es considerada por la crítica como una de las mejoras escritoras actuales de literatura en español. Ganó un puesto dentro de la lista de *Bogotá 39*, la cual

recoge a los 39 mejores escritores de ficción, menores a los 40 años, dentro de Latinoamérica. En sus producciones se ha señalado la afición de la ecuatoriana por tocar ciertos temas, los que repasaremos a continuación.

## ***La violencia***

*Estoy obsesionada con la violencia porque  
es a través de ella que soy capaz de ver la  
dimensión real de mi propia  
vulnerabilidad.*

MÓNICA OJEDA

Como se puede observar en el epígrafe, Ojeda lleva una relación cercana con la violencia, así como vínculos con la violencia física, las conexiones del dolor con el placer, el horror y la belleza. Alicia Ortega Caicedo (2018), menciona que la novela *Nefando* (2016), por ejemplo:

configura una escritura que no deja de pensarse, en la búsqueda de un lenguaje que pueda expresar el dolor padecido por cuerpos que han sido cruelmente lastimados: un lenguaje capaz de hablar de la carne rota, de la perversión, de la sombra que anida en el interior humano, de narrar el horror propio. (p. 179)

Como se puede observar en el ejemplo, en la escritura de Ojeda, no solamente la de esta obra, se da uso del lenguaje como una herramienta que permite nombrar el dolor padecido por los personajes, por sus cuerpos y sus mentes.

## ***La violencia femenina***

La violencia representada en las producciones de la autora guayaquileña, generalmente, son dirigidas desde o hacia personajes femeninos. En el cuentario *Las voladoras*, dice Andrea Aguilar, periodista del diario español “El país”, apunta a “la violencia extrema que padecen los cuerpos de las mujeres en muchos lugares y que genera una necesidad de que la víctima busque una explicación mirando hacia arriba, a lo

sobrenatural” (2020). Además, la misma Ojeda (2020) ha puntualizado en varias entrevistas que los relatos y novelas que produce no representan más que una consecuencia de su propia experiencia siendo mujer en Latinoamérica.

Así como existe la violencia hacia el ser femenino en los textos de Ojeda, también se da una representación de la maldad y agresión que se puede provocar entre mujeres. Anabel Gutiérrez León (2019), habla de la obra *Mandíbula*: “la amistad entre mujeres aparece en *Mandíbula* en toda su apabullante complejidad, reflejando la belleza y abyección que se gesta en las relaciones afectivas” (p. 347). La novela de Mónica Ojeda parte desde y navega los lazos de amistad de un grupo de cuatro chicas, quienes se juntan en un edificio abandonado para realizar retos que las impulsan a salir de sus límites de conformidad y adentrarse en zonas de peligro que se juntan y se difunden con el placer y el juego. Como otro ejemplo podemos señalar el cuento “Soroche”, del libro que nos compete; Ojeda habla sobre el relato en una entrevista con *Letras Libres*: “También estaba ahí otro tema de las mujeres: cómo pueden ser extremadamente crueles las unas con las otras, por la educación patriarcal religiosa que han tenido” (2020). El cuento expone la violencia verbal hacia el cuerpo de una de los personajes por la difusión de su video sexual y nos remite a esa maldad que también existe entre los mismos seres femeninos.

## *La familia*

*La familia es el monstruo debajo de la cama*

MÓNICA OJEDA

Otro tema fundamental en la escritura de Ojeda, que, sin embargo, también está relacionado con el primero, son los lazos familiares. Andrea Pezzé (2020) menciona que “central en la obra de la Ojeda es la familia, pero enfocada desde el punto de vista de la memoria juvenil (en *Nefando*) y de la adolescencia (en *Mandíbula*)” (p.48). Lo que la autora guayaquileña intenta con el trato que le da a esta entidad es deshacer los discursos que la sociedad ha construido de la familia y cómo se supone que debería ser:

Me interesa desmontar el discurso edulcorado de la familia como sede únicamente de la bondad y el amor. En ella entendemos desde muy temprano qué es el amor, pero también el

rechazo, la violencia, el trauma. Aprendemos que alguien que nos ama puede decirnos algo que nos duele. No quiero negar que la familia sea un lugar de protección, pero también es un lugar de conflictos. (Ojeda, 2020)<sup>1</sup>.

Dicha deconstrucción permite reconocer que la familia también puede construirse como un espacio inseguro, donde el terror se representa como intimidación, vergüenza, abuso, etc. La autora se adentra, así mismo, hacia la maternidad y sus vínculos conflictivos. Gutiérrez León (2019) menciona que con esto Ojeda “encara relaciones consideradas sagradas, como son la amistad y el vínculo materno filial” (p.346). Mónica Ojeda explora el lado más oscuro de estas conexiones, lo que permite al lector relacionarse con la realidad perturbadora de las historias.

Estos temas abordados por la escritora guayaquileña, cabe recalcar, no son los que se analizan primordialmente en el tercer y último capítulo de este trabajo de titulación. Esto se construye como un simple repaso y síntesis de las particularidades de la obra y escritura de la autora.

---

<sup>1</sup> En: Moraleja, R. (2020) *Entrevista a Mónica Ojeda*. La Nave Invisible. [Entrevista a Mónica Ojeda | La Nave Invisible](#)

## Capítulo II: Lo gótico, el personaje femenino y el cuento popular en la literatura

### El gótico europeo

*La incertidumbre que proyecta y genera la sombra provoca  
un sentimiento de misterio  
y unas pasiones y emociones ajenas a la razón*  
SÁNCHEZ-VERDEJO

El término *gótico* ha tenido varios usos a lo largo del tiempo. Algunos críticos lo asocian con un género en particular que se desarrolló en el romanticismo, otros, con la literatura psíquica grotesca en América. David Punter (1996) señala que el origen de la palabra gótico como tal no tiene una descendencia literaria, sino que surge a causa de ciertos cambios culturales y lingüísticos que se dieron en la estructura social del siglo XVIII. En este periodo se da el nacimiento y auge de la novela como género literario; esto a causa del incremento de las casas de imprenta y las librerías dentro de Europa, Londres, sobre todo. Punter (1996) señala que para esta época se da un cambio en el público lector: “había más personas alfabetizadas de lo que había personas económicamente dispuestas a comprar libros” (p.22)<sup>2</sup>. La mayoría de las obras literarias del siglo XVIII europeo suponían la mitad, incluso la totalidad en algunos casos, del sueldo de varios de los miembros de la sociedad, y quienes podían pagarlo, muchas veces no estaban interesados en los temas que varias de estas obras desarrollaban. Esto cambia con la llegada e incremento de las casas de imprenta, así como las bibliotecas públicas; esto permitió que numerosas lecturas que antes no estaban disponibles para parte de la población, ahora estuvieran a su alcance.

Así mismo, el siglo XVIII, fue la gran era de las luces, el iluminismo y el racionalismo, que surge del pensamiento de autores franceses importantes como Diderot

---

<sup>2</sup> En el original inglés: “there were more literate people than there were people financially able to buy books” Nuestra Traducción; y en adelante todas las traducciones en inglés serán nuestras.

(1713-1784), y Voltaire (1694-1778). Este periodo inicia con la declaración de cierto alejamiento de la religión y un apego hacia el avance científico como el camino para llegar al conocimiento (Punter, 1996). Así, la sociedad de la época construyó sus bases en la razón. Sin embargo, el miedo y lo desconocido se convirtieron en raíz y consecuencia de este intento de control por el racionalismo. Aquí, menciona Punter, surge en la literatura el *Sentimentalismo* (o Romanticismo) como un intento de derribar las bases racionales desde el sentimiento y la pasión (1996). Cabe recalcar que algunos autores, como Maggie Kilgour (1995), difieren de Punter al señalar que este surgimiento y popularidad del romance como prosa de ficción, tenía como objetivo el llenar a los lectores de expectativas poco realistas de una vida ideal (p.6).

El Romanticismo generalmente es contrastado con la literatura clásica, también llamada Augusta. Sin embargo, muchos autores explican que esta distinción se maneja en un ámbito más de estructura que de manejo de temas. Montague Summers (1968) menciona que el lema de los clasicistas Augustanos era *Follow Nature*, donde la palabra *Nature* hacía referencia a simples hechos de sentido común en la vida del ser humano. Los autores de esta época: Alexander Pope (1688-1744); Daniel Defoe (1650- 1731); Henry Fielding (1707-1745), esperaban que sus producciones fuesen simples y elegantes, con un uso del lenguaje altamente correcto y envidiable. Se oponían a cualquier rastro de lo sobrenatural o que pudiese generar misterio o temor:

El grito de los Augustos era: La Magia y el encantamiento son cosas sin sentido. Este materialismo grosero se enfrenta a la simple verdad de que la brujería es una cosa real y terrible, porque somos más sabios en esto que ellos; que lo sobrenatural está alrededor de nosotros siempre; que el velo tiembla y es muy delgado. (p.45)<sup>3</sup>

De esta forma, los escritores, mencionados previamente, se alejaban completamente de cualquier rastro o indicio de lo sobrenatural, pues se oponían a producciones literarias que generaran cualquier tipo de emoción fuerte, como lo es el horror, y que fuera provocada por la imaginación. Como lo menciona Summers (1968), los escritores

---

<sup>3</sup> En el original inglés: "The cry of the Augustans was: Magic and enchantment are senseless things. This crass materialism is met by the simple truth that witchcraft is a very real and terrible thing, for we are wiser in this than they; that the supernatural is all about and around us ever; that the veil trembles and is very thin"



clasicistas, arriba mencionados, manifestaban el compartir de una sola visión sobre la realidad.

El Romanticismo, por otro lado, se encargó de reconstruir la visión de *Nature* proporcionada por los Augustianos. Su intención al redactar era reproducir todas las líneas y estereotipos que veían en los escenarios y paisajes que los rodeaban. “Los elementos esenciales del espíritu del Romanticismo son la curiosidad y el amor por la belleza” (Summers, 1968, p.18)<sup>4</sup>. Estos, y otros elementos más, como el anhelo por el deseo, misterio, las maravillas, entre otros, según Sánchez-Verdejo Pérez (2013) “abonarían el terreno que más adelante se convertiría en lo gótico” (p. 27). La ficción gótica nace, entonces, como un desdoblamiento de las emociones, sentimientos y motivos que el racionalismo intentaba suprimir. (Punter, 1996). Sánchez-Verdejo Pérez (2013) menciona que una de las intenciones de la escritura de Horace Walpole (1717-1797), considerado fundador del género gótico, por ejemplo, fue precisamente entregarles la oportunidad a los lectores de examinar su interior y juzgar su propia conciencia (p. 24). En este sentido Punter (2013) señala que:

Donde el clásico estaba bien ordenado, el gótico era caótico; donde simple y puro, el gótico estaba adornado y enrevesado; donde los clásicos ofrecían un conjunto de modelos culturales a seguir, el gótico representaba el exceso y la exageración, producto de lo salvaje y lo incivilizado (p.5).<sup>5</sup>

En este sentido, la novela gótica del siglo XVIII demuestra un énfasis por retratar el terror, insistencia de escenarios arcaicos, un prominente uso de lo sobrenatural, la presencia de personajes altamente estereotipados y el intento de desplegar y perfeccionar las técnicas de la literatura de suspenso como características principales. Lo cual Punter (1996), sintetiza diciendo: “La ficción gótica es entonces la ficción de los castillos embrujados, de héroes presos de temores inabarcables, de villanos abatidos por la oscuridad” y concluye

---

<sup>4</sup> En el original inglés: “The essential elements, then of the Romantic spirit are curiosity and the love of beauty”

<sup>5</sup> En el original inglés: “Where the classical was well-ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized”

considerando ciertos personajes como “fantasmas, vampiros, monstruos y hombres lobo” (p.12).

De esta forma, los primeros autores de esta literatura gótica, Horace Walpole (1717-1797), Matthew Lewis (1775-1818), Ann Radcliffe (1764-1823) y Sheridan Le Fanu (1812-1873), describieron los miedos y angustias de la sociedad europea del siglo XVIII por medio de componentes ficcionales y marcadores del género, como escenarios en forma de castillo, damiselas en peligro, un elemento sobrenatural amenazante, un heroico hombre al rescate; a los que Juan Molina Foix, en el prólogo de su libro *Frenesí Gótico* (2005), agrega:

sus personajes estereotipados (atractivos y siniestros villanos, a veces eclesiásticos, que han firmado un pacto con el demonio para que les ayude a realizar sus perversos propósitos relacionados normalmente con alguna usurpación; candidas y virginales heroínas, sistemáticamente perseguidas o ultrajadas; apuestos y valerosos héroes, generalmente de noble cuna, aunque oculten su identidad bajo un disfraz, que al final desenmascararán al usurpador asesino, recuperando título y hacienda y casándose con la heroína; y toda una pléyade de secundarios: padres autoritarios y gruñones, feroces espadachines, cómicos, criados...); su escenografía sombría (...); y por último, la profusión de efectos sobrenaturales (fantasmas, brujas, magia, apariciones, cuadros animados, estatuas que sangran...) (p. 6)

Estas marcas configuran lo que se conoce como los distintivos del género gótico. Además, sus temáticas generalmente giraban en torno a “la intriga, la traición y el asesinato, los cuales parecían aclamar el comportamiento criminal, la violencia, la ambición personal, la pasión desenfrenada y las representaciones licenciosas del deseo carnal” (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013, p. 7). Cada uno de estos elementos evidenció la naturaleza del miedo de las personas, es decir, sus temores sociales y personales presentados y alegorizados en diferentes formas.

## Orígenes del gótico literario en la narrativa latinoamericana

### *Lo gótico y lo fantástico; lo siniestro y el miedo.*

El gótico, conforme han pasado los años, ha dejado su lugar de origen en el continente europeo para adaptarse al contexto social, cultural y político de otras geografías. Este acontecimiento, en palabras de Edwards y Vasconcelos (2016), puede considerarse como un proceso de *transculturación*, donde “el gótico se adapta a una nueva geografía mediante un proceso de apropiación para generar textos autóctonos que no abandonan simplemente el gótico del Atlántico Norte, sino que problematizan y lo alteran para encajarlo en una locación específica” (p.2)<sup>6</sup>. Por esta razón, dentro de Latinoamérica, se puede encontrar al género gótico conviviendo con otras formas, modelos y géneros literarios. Esto es de esperarse puesto que, como lo mencionan Inés Ordíz y Sandra Casanova-Vizcaíno en la introducción al libro *Latin American Gothic in literature and culture* (2018), “es absurdo suponer que los autores hispanohablantes americanos hayan escrito aislados de toda tendencia literaria, incluso si los críticos extranjeros han decidido no hablar de ellas”<sup>7</sup> (p.5).

Uno de los géneros con los que el gótico ha tenido mayores confusiones y conflictos es el fantástico. María Negroni, por ejemplo, en su texto *Galería Fantástica* (2009), hace referencia a que todo lo que se conoce como literatura fantástica en Latinoamérica es, en realidad, literatura gótica. La autora señala que “la literatura fantástica latinoamericana continúa me parece, en esta impronta negra” (p.11), haciendo referencia a dicho género; Así mismo analiza en este marco varios cuentos de escritores latinoamericanos como Horacio Quiroga (1878-1937), Felisberto Hernández (1902-1964), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Julio Cortázar (1914-1984), Alejandra Pizarnik (1936-1972), entre otros; para detallar el uso de características similares entre lo gótico y lo fantástico de estas narraciones.

---

<sup>6</sup> En el original inglés: “Gothic adapts to a new geography through a process of appropriation to engender autochthonous texts that do not simply abandon North Atlantic Gothic but problematize and alter it to fit a unique location”.

<sup>7</sup> En el original inglés: “is absurd to suppose that Spanish American writers have written in isolation and have not been part of literary trends simply because foreign critics have neglected to mention them”

Inés Ordiz (2014) define que el género fantástico y el gótico mantienen relaciones de semejanza por algunos de sus métodos, como la presencia de un elemento sobrenatural o la forma en la que evocan miedo en el lector, sin embargo, la autora define como señales que permiten diferenciarlas que: en primer lugar, “la literatura fantástica debe contar con la presencia de lo sobrenatural” (p. 152), mientras que en el gótico lo sobrenatural es opcional; y, en segundo lugar, la presencia del miedo no será ineludible en la literatura fantástica puesto que “existen numerosos relatos fantásticos que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo” (p. 154); algo que en el gótico no sucede, pues según la española, en este género siempre se intenta evocar terror en los lectores.

No obstante, múltiples autores que se proclaman redactores del género fantástico, tales como Jorge Luis Borges (1899-1986), Julio Cortázar, Bioy Casares, entre otros, rechazan la idea de que sus producciones sean encajadas dentro de lo gótico; esto, a causa de varios conflictos de identidad, nacionalidad y del mercado global. La identidad literaria de Latinoamérica es un conflicto constante, Ya lo menciona Ana Pizarro en la introducción del texto *La literatura Latinoamericana como proceso* (1985):

¿Cómo delimitar el campo de lo que llamamos literatura Latinoamericana si el concepto mismo de América Latina es un concepto que ha sido – y que aún a veces hoy lo es – controvertido y que constituye de hecho una noción histórica en evolución? (p.13)

En este mar de discusiones sobre la identidad de toda Latinoamérica, y sobre todo de su literatura, el género fantástico se desenvuelve como un intento para responder a esta incógnita; Ordíz y Casanova-Vizcaíno (2018) señalan que “existe una preocupación [entre los autores fantásticos] de que la identificación y lectura de sus textos como góticos, sea una especie de imposición colonial”<sup>8</sup> (p.2). Sin embargo, es interesante observar que el hecho de que muchas de las producciones literarias fantásticas de esos escritores encajan dentro de lo gótico, como “el canibalismo, la violencia en exceso, espacios claustrofóbicos, lo misterioso y la presencia de dobles” (Ordíz y Casanova Vizcaíno, 2018). Al respecto de esta complejidad y parentesco, Cortázar menciona: “nuestro encuentro con el misterio se

---

<sup>8</sup> En el original inglés: “there is a concern that identifying and reading these texts as Gothic is (...) a kind of colonial imposition”

dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros” (p. 151). En este sentido y en consecuencia de esta problematización entre el género gótico y su influencia/mixtura con otros géneros, dentro de América Latina, no se han realizado las investigaciones suficientes sobre el gótico latinoamericano como un género completo y de derecho propio.

### *El gótico latinoamericano y subgéneros*

El proceso de transculturación que se mencionó previamente, ha causado que el género gótico desarrolle, a su vez, subgéneros importantes dentro de la producción literaria del continente americano. Según Braham (2015), existe el “gótico tropical”; la narrativa de este subgénero puede modificarse en relación a las migraciones o desplazamientos realizados por las poblaciones nativas; sin embargo, de manera general, Edwards y Vasconcelos señalan que este modelo del gótico “detalla la manera en que las culturas indígenas que existían en América”, esto mucho antes de la colonización europea, continúan los autores, “incluyen sus propios fantasmas, al igual que muchas de las situaciones de violencia de la colonización <sup>9</sup> (2016, p.2); Por ende, muchos de estos escenarios se pueden encontrar dentro de los textos del gótico tropical.

En el mismo año, Geijo Santa-Cruz (2015) señaló la existencia de un “gótico sureño”, desarrollado, precisamente, en el sur de Estados Unidos, donde los escritores utilizaban varios de los recursos góticos para plasmar los valores del lugar, como el conservadurismo religioso, el patriotismo o el nacionalismo y los conflictos y maltratos constantes de la etapa del sistema de plantación y esclavitud en la parte sur de Norteamérica (p. 37). Eden Royce (2015) señala que este “subgénero trata sobre el misticismo sureño”<sup>10</sup> y cita a James Baldwin para decir que “la escritura que desarrolla es

---

<sup>9</sup> En el original inglés: “The indigenous cultures that existed long before European invasion include their own ghosts, just as the violence of colonization engendered a haunted history often incorporated into the tropical Gothic text”

<sup>10</sup> En el original inglés: “A genre of writing that is about the Southern mystique”

hermosa, pero esa hermosura genera tristeza”; esta angustia se da, según los autores pues las narraciones “demuestran lo desdichadas que son las vidas de la gente sureña”<sup>11</sup> (p.10).

## *Gótico Andino*

En el contexto ecuatoriano, el que más nos compete, Álvaro Alemán puntualiza, en la introducción a la antología *Terror Ecuatoriano Vol.1* (2016), que, los escritos góticos ya existían dentro del Ecuador en momentos previos al inicio formal de la República del Ecuador (inicios del siglo XVIII), en los textos de autores como Eugenio Espejo (1747-1795) o Juan Montalvo (1832- 1889):

En el caso ecuatoriano, este romanticismo oscuro, ilustrado en la presente muestra, por ejemplo, en los cuentos de Juan Montalvo, se muestra heredero de una veta en que el terror se asocia a la experiencia estética y a través de esta alianza, a la liberación. Ya en el siglo XVIII Eugenio Espejo había traducido el Tratado de lo sublime de Longino, desde el francés, por medio de la versión de Boileau (1674). (p. 15)

Con base a estos indicios de la literatura de terror, Alemán, un año más tarde propone la definición del concepto de gótico andino, en su texto *Una muestra del gótico andino: Sangre en las manos de Laura Pérez Oleas Zambrano* (2017). Para el crítico quiteño esta nueva definición implica: “una construcción narrativa que toma prestados elementos reconocibles del género literario gótico, de la novela gótica, en particular”, es decir, esta forma del gótico se inscribe en la tradición; pero, añade el autor que “los incorpora dentro de un escenario institucional y discursivo comprometido críticamente con el realismo” (p. 254); lo que quiere decir que la adaptación de lo gótico no descuida el nuevo contexto real en el que surge.

Sobre este subgénero Mónica Ojeda comenta también: “intenta indagar en torno a la relación que existe entre la violencia y la hostilidad de lo terrenal, con el plano mítico, ritual y simbólico” (2020). En este subgénero del gótico clásico, como nos señala la autora, ya no se relaciona el horror con un agente sobrenatural; el terror de los relatos se desarrolla al "convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también el desamparo

---

<sup>11</sup> En el original inglés: “The South is very beautiful but its beauty makes one sad because the lives that people live here, and have lived here, are so ugly.”

que hay en esas zonas<sup>12</sup>". Con esto Ojeda deja en claro que su relación con el miedo tiene mucho que ver con el paisaje que rodea a los personajes de los relatos y sus experiencias dentro de lo andino.

## **El personaje femenino en la narrativa gótica de América Latina y del Ecuador**

### *Escritura femenina*

Si aún en el siglo XIX varias mujeres escritoras tuvieron que firmar sus obras con nombres masculinos, tales como Mary Ann Evans (George Eliot), y Collette. Esta situación en el siglo XX tenderá a desaparecer. Paulatinamente las mujeres comienzan a imponer su autoría (el caso de Emily Brontë (1818-1848), Jane Austen (1775-1817)). En este sentido, Hélène Cixous, en su ensayo titulado *The Laugh of Medusa*<sup>13</sup> (1976), menciona que la escritura femenina surge en oposición a la lógica falocentrista: "Los hombres han cometido el mayor crimen contra las mujeres. Indiciosamente, violentamente, las han llevado a odiarse entre ellas". Y esto como consecuencia, menciona Cixous, ha llevado a las mujeres "a ser su propio enemigo" (p. 878)<sup>14</sup>. Así, las nuevas producciones literarias parten del cuerpo y de la voz de la mujer y se convierten en un espacio de liberación, pues conlleva, para las autoras, un acto de reconocimiento de sí mismas mediante las distintas formas de representación que asumen la pluralidad de voces femeninas.

Cristina Peri Rossi (1995) en su artículo *Escribir como transgresión*, señala que escribir "es una actividad fálica no sólo porque tradicionalmente la desempeñaron hombres, sino porque significa nombrar, bautizar, revelar, descubrir, es decir, conquistar y la conquista es una tarea masculina" (p.4). En este contexto la autora describe a las primeras mujeres escritoras como "las primeras transgresoras" (p.3), autoras como Virginia Wolf (1882- 1941), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Marta Lynch (1925-1985); estas asumieron la actividad de la escritura con el objetivo de dejar de ser "fantasmas", para saltar una barrera rígidamente establecida por la sociedad como una acción exclusivamente de varones. En este sentido, Biruté Ciplijauskaitė, en su obra *La novela femenina*

---

<sup>12</sup> Menciona "Esas zonas" haciendo referencia a Los Andes.

<sup>13</sup> En el original inglés

<sup>14</sup> En el original inglés: "Men have committed the greatest crime against women. Insidiously, violently, they have led them to hate women, to be their own enemy"

*contemporánea* (1970-1985) explica, respecto a la literatura de mujeres de la segunda mitad del siglo XX, que:

ha sido a la vez un ámbito de experimentación, un tema de polémica y de teorización. Su actualidad, el propio período de gestación, las aportaciones al uso y la práctica de la literatura revierten en el atractivo del tema. No sólo por la nueva opción literaria que representa, sino como manifestación social. (p. 353)

Entonces, dentro de la literatura hecha por mujeres, se identifica la creciente concientización femenina, es decir, las autoras describen sus experiencias individuales, en las que dan a conocer los aspectos ocultos de su sexualidad, como el lesbianismo, el aborto, la maternidad, la masturbación, la menstruación, entre otros, introduciendo a los lectores en el universo femenino.

En Latinoamérica en cambio, Adelaida López de Martínez (1996), afirma que “Las escritoras latinoamericanas han desafiado y denunciado los clichés de los ensayos morales, cuentos de hadas, novelas y canciones románticas y refranes”, formas de expresión masculinas que por siglos han tenido a las mujeres “enjauladas en absurdos estereotipos” (p.25)<sup>15</sup>. De esta misma forma, sobre todo en la región andina, una de las características esenciales de la literatura escrita por mujeres, dice López de Martínez, es la “calidad oral del discurso, indicativo de una cultura que vive de refranes y relatos narrativos” (p.28)<sup>16</sup>.

### ***El personaje femenino en la literatura***

Ahora bien, si tanto en la literatura como en la realidad, “antes del siglo XX, la mujer casi no tenía voz” (Aliaga, 2013, p.115) y, si bien no estuvo siempre presente en la literatura como escritora, sí lo hizo como personaje, aunque sea de las formas más estereotipadas que se puede imaginar. Allí están los ejemplos de Penélope, la Virgen María,

---

<sup>15</sup> En el original inglés: “Latin American women writers have challenged and denounced the clichés of moralistic essays, fairy tales, dime novels, romantic songs, and proverbs, which for centuries have kept women caged in absurd stereotypes”

<sup>16</sup> En el original inglés: “the oral quality of the discourse, indicative of a culture that lives by proverbs and narrative accounts”



Beatriz: “Yo, Beatriz soy quien te hace caminar;/vengo del sitio al que volver deseo;/ amor me mueve, amor me lleva a hablarte”<sup>17</sup>, Sherezade o Dulcinea.

Al realizar un repaso por la historia de la literatura, Pilar Lozano (2017) sostiene que: “la visión sobre la mujer que aparece en casi toda la literatura publicada hasta el siglo XIX es la que los hombres escritores ofrecen sobre ella” (p.13); en dicha visión, señala la autora, la tradición literaria estableció dos tipos de personajes femeninos: “que responden a dos estereotipos o modelos fijos a los que se les asocia un juicio moral de bondad y maldad” (p.18), y que se confrontaban constantemente en la narrativa. Por una parte, está la *femme fragile*, mujer dócil y buena que necesita generalmente que un hombre la socorra para resolver sus problemas; y, por otra parte, la *femme fatale*, una mujer poderosa, pero altamente malvada, que atrae al varón con su sensualidad para hacerlo cumplir con sus propósitos.

Si bien estas representaciones describen dos prototipos distintos del personaje femenino, ambas son la base en la que las novelas de la mayor parte de la literatura de los siglos XVIII y XIX construyen su ideal de lo femenino. El uso de estos modelos por parte de los escritores tenía como propósito, como lo menciona Nelly Aliaga (2013) “persuadir a la mujer de su condición inferior, para que aceptara sin ninguna duda la superioridad masculina” (p. 116); es decir, tanto la mujer noble y sumisa, como la hechicera erótica y malvada intentaban transmitir un mensaje de sumisión y obediencia al público femenino. Aliaga señala también que la construcción del personaje femenino dentro de la narrativa universal no solamente respondía a ideales masculinos, sino igualmente religiosos: “el prototipo del ideal de mujer, después, con el cristianismo sería presentada como modelo de mujer prudente” (p. 117). De esta manera se tomó al personaje femenino como herramienta para controlar a la población de este género hasta antes del siglo XX. Dentro del género gótico, el personaje femenino también cumplía con estos estándares, sin embargo, es precisamente desde este movimiento que comienza una modificación de los prototipos del ideal femenino.

---

<sup>17</sup> Canto II, v70 al 73)

## *Gótico Femenino*

Como se ha mencionado, y Chloe Janelle Heinemann lo explica en su artículo *Women's agency in gothic Literature* (2015), el gótico “es un género que sirve como escape del inconsciente social y expone tabúes de la comunidad, así como miedos profundos y sin resolver, mediante el uso de hipérboles y, a veces, de lo sobrenatural” (p.3)<sup>18</sup>; la autora señala que es precisamente por esta razón que “el género gótico atrae a las mujeres, porque introdujo un escape de la impotencia, la falta de sentido y de identidad” (p.4)<sup>19</sup>, valores que sentían que se les imponía en aquella época. De aquí nace lo que Ellen Moers (1976) define como *Female Gothic*: “el trabajo que han hecho las escritoras mujeres en el ámbito literario en lo que desde el siglo XVIII hemos llamado el Gótico” (p.90)<sup>20</sup>. Dentro de este nuevo subgénero, señala Heinemann (2015): “Se espera que las protagonistas femeninas en estos textos sigan las normas sociales y las tradiciones para convertirse en esposas obedientes, madres dedicadas, y esclavas de la autoridad masculina”; sin embargo, escritoras góticas como : Anne Radcliffe (1764-1823), Charlotte Brontë (1816-1855), entre otras, señala la autora, hacen que sus personajes “revelen características de independencia y poder, y en este proceso ganan un nivel de autodeterminación que les permite ejercitar su agencia personal” (p.4)<sup>21</sup>.

Rafael Azuar Carmen (1987) menciona en su libro *Teoría del personaje literario* que la construcción de un personaje, y su veracidad, sobre todo, reside en su humanidad: “El auténtico personaje ha de oler a ser humano, ha de estar impregnado de la realidad en que todos andamos inmersos” (p. 19). Para el autor, la escritura literaria, especialmente las novelas, no son nada sin personajes que cobren vida y que compartan ciertos detalles como dolores y angustias con los lectores. Esto es de suma importancia puesto que una “suma o bosque de frustraciones invade el silencio de una zona casi virgen de la literatura”, lo que

---

<sup>18</sup> En el original inglés: “It is a genre that serves as a gateway to the social unconscious as it exposes societal taboos and deep, unresolved fears through the use of the hyperbolic and sometimes the supernatural”

<sup>19</sup> En el original inglés: “The Gothic genre therefore appeals to women because it has introduced some “escape from powerlessness, from meaninglessness, [and] from lack of identity”

<sup>20</sup> En el original inglés: “the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic”

<sup>21</sup> En el original inglés: “The female protagonists in these texts are pressured to follow social norms and haunting traditions to become obedient wives, dedicated mothers, and slaves to male authority. Despite these traditional expectations, however, the heroines also reveal characteristics of independence and power, and in the process they gain a level of self-determination that allows them to exercise personal agency.”

muchas veces, señala el autor, no se muestra dentro de las obras narrativas dado que “hay instantes en que la verdad puede resultar no solamente dolorosa, sino repugnante y cruel” (p.23). Lo que precisamente se ve reflejado en las nuevas construcciones del personaje femenino, incluidas las de la escritura gótica, a pesar de su sobrenaturalismo, y las de escritoras como Ojeda, que se analiza en este trabajo.

## **El cuento popular y la ficción literaria**

Para Amaranta Pico (2010), la oralidad “es una manifestación cultural que involucra ejercicios como la imaginación y comunicación, que se produce generacionalmente” (p. 13). Mediante esta forma de expresión las comunidades se convierten en lectores activos de sus propios mitos y se relacionan con “la tradición, estableciendo lazos conversacionales con ella” (p.13). De la misma forma, Pablo Pozzi (2012) define las intenciones de la historia oral como:

ha intentado no sólo el rescate de la memoria de sectores antes marginados en su protagonismo, sino el crecimiento de los niveles de conciencia de aquellos como protagonistas de esta historia, y de una realidad que puede ser modificada (p.3)

Benjamín García y Ximena Sepúlveda mencionan, en el artículo *La historia oral en América Latina* (1985), que la historia oral aparece en Gran Bretaña como una “necesidad de defender la importancia de las fuentes orales entre los viejos y nuevos sectores de trabajadores” (p.164); los autores mencionan, así mismo, que en Estados Unidos la historia oral surge como una herramienta para la “búsqueda y aspiración de la identidad” (p.163).

La historia oral latinoamericana, en cambio, se remota, según Pozzi (2012), a la creación del Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (NAH) de México, el autor señala que fue precisamente este documento “el que rescató, en forma más completa, la memoria de la Revolución Mexicana a través de los testimonios de sus sobrevivientes” (p.7). Gabriel Cocimamo (2006), en su artículo *La tradición oral latinoamericana: Las voces anónimas del continente caliente*, señala que Latinoamérica es un “continente de cultura oral” (p.32), donde, a causa de la diversidad de culturas que presenta el territorio, es inevitable que se haya generado y heredado una tradición basada en la oralidad; así, “en América Latina existen sin duda espacios privilegiados para el

desarrollo de la historia oral, tales como la memoria colectiva, y la tradición popular, sustento de la vida en las comunidades” (García y Sepúlveda, 1985, p. 164).

Por esta razón, se relaciona la oralidad con la tradición de las culturas y comunidades, y la redención de su memoria. Sin embargo, considerando la importancia de esta tradición, autores como Pico (2013) señalan que en la actualidad los seres humanos, como comunidad, “nos hemos pensado en términos negativos, ignorando nuestra fuente oral y pugnando por constituir nuestra fuente escrita” (p. 14); esto se da como consecuencia de los requerimientos de la crítica y la sociedad frente a la evidente permanencia del formato escrito. Walter J. Ong, en el texto *Oralidad y Escritura: tecnologías de la palabra* (1996), ya puntualizaba esta relación de dependencia al hablar de dos tipos de oralidad: la primaria y la secundaria; mientras que la oralidad primaria hacía referencia a las culturas que no tenían ningún conocimiento de escritura; la oralidad secundaria: “en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” (p. 20). Así pues, oralidad secundaria, sobre todo, es la que representa esta relación de dependencia, una “relación dialógica” (p.24), en palabras de Cocimano (2006).

Existen distintas manifestaciones y representaciones de la oralidad; para esta investigación el centro es el concepto de “cuento popular”, que sería manifestación escrita de la tradición oral. El narrador ecuatoriano, Abdón Ubidia, en el estudio introductorio de *El cuento popular ecuatoriano* (1993), especifica que la característica que permite la persistencia y versatilidad del cuento “no comprende únicamente los múltiples medios geográficos, idiomáticos, y culturales”, en todo caso, señala el autor, esto se da porque “no se ve afectada por el empleo de una forma de lenguaje que le es ajena: la literatura escrita” (p.13). Ubidia también define al cuento como: “una materia hecha de elementos a veces dispares: poesía, fantasía, elementos míticos, lúdicos también: una materia que nunca ha estado del todo ausente de la vida de los pueblos y cuyas principales características parecen ser su ubicuidad y persistencia” (p.12). El autor puntualiza que el fervor por este género no se dio súbitamente. Menciona a autores como Charles Perrault (1628-1703) y los hermanos Grimm (1785-1863 y 1786-1859) como los primeros introductores del cuento folklórico a

la cultura literaria. En su antología, Ubidia destaca cuentos como: *La Reina Mora*; *Las tres hermanas*, entre otros; que, como veremos, se relacionan con los relatos de nuestra autora por el elemento del terror.

Resulta interesante tomar en cuenta que, paradójicamente, Ubidia utiliza el sintagma *cuento popular* dentro del título de su libro, pero más adelante, dentro del desarrollo del discurso, se refiere a este como *cuento folklórico*. Frente a esta paradoja, se ha considerado importante establecer una diferenciación entre los conceptos de folklórico y popular. Existen algunos autores que destacan, describen y comparan estos conceptos de manera clara. Según Augusto Raúl Cortázar (1959), lo folklórico presenta los siguientes rasgos:

los fenómenos que han cumplido su complejo proceso de folklorización resultan ser *populares* (propios de la cultura tradicional del “folk”), *colectivizados* (socialmente vigentes en la comunidad), *anónimos*, *regionales* (geográficamente localizados) y *transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados*. (p.22)

Es fundamental la forma en la que Raúl Cortázar inserta la condición de “popular” dentro de los atributos de los fenómenos folklóricos, pues estos son, continua el autor “de expresión espontánea de una previa asimilación colectiva por el folk” (p.12); es decir, que lo popular es, para Raúl Cortázar, lo folklórico que es asimilado por parte de una colectividad.

Néstor García Canclini, en el libro *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) cita a la Carta del Folclor Americano, escrita en el año 1970 por un conjunto de especialistas, donde se relata lo siguiente: “El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables”. (p.199); de esta forma, el documento describía a este concepto como esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país basado en la oralidad, localidad e inalterabilidad. Por otra parte, García Canclini intenta descifrar, en *Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?* (1987), las nuevas construcciones de la idea de lo popular. Para el autor, hace tiempo, cuando se daban los primeros indicios de las investigaciones sobre lo popular, hablar de este concepto era “el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas” (p.1) para referirse,

precisamente, a lo primitivo; sin embargo, conforme se han desarrollado otras investigaciones sobre las culturas populares, el autor ha notado que el concepto se ha reformulado: “Lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario” (1989, p.191); de esta forma aleja al concepto “popular” de lo tradicional para presentarlo en una posición múltiple “representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una intercomunicación masiva permanente”. (p. 6).

Por último, en este intento de categorización del cuento popular, está la definición de Antonio Rodríguez Almodóvar (2010), quien establece que:

El cuento popular es un relato de ficción que sólo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida). El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. Sus personajes carecen de entidad psicológica individual, pero no de significado, que está ligado a la acción. El *ornatus*, o estilo, prácticamente no existe. (p. 12)

No obstante, para este trabajo de investigación, el centro es el concepto de cuento popular establecido por Abdón Ubidia, en donde se habla del cuento popular como un texto que nunca ha estado ausente de la cultura de los pueblos; un texto construido en base a distintos elementos, como la poesía, la fantasía, elementos míticos, lúdicos, entre otros (1993, p. 12); y la consideración de Walter Ong (1996), donde se establece la obligatoriedad de esta relación de dependencia entre la cultura oral y la escritura. En la configuración del análisis que vendrá en el capítulo posterior, intentaremos demostrar, en base a estos fundamentos teóricos, la forma en la que Ojeda realiza la construcción de sus narraciones en base a vínculos intertextuales con las historias de la cultura popular.

## Método

La investigación propuesta fue de tipo cualitativa-descriptiva, debido a que, se define, explica y caracteriza cómo el género gótico se presenta en los personajes femeninos de la obra *Las Voladoras* (2020) de Mónica Ojeda. Para definir el método hermenéutico, como praxis de análisis literario, se utilizó la propuesta de Paul Ricoeur instaurada en sus libros: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1995) y *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (1986). Entonces, el enfoque de esta investigación es estudiar la obra de Ojeda, para interpretar cuáles son las marcas típicas del género gótico que esta escritora utiliza para construir sus relatos. En este sentido, el estudio se llevó a cabo en tres momentos:

a) *Mímesis I o prefiguración*: aquí se abordó el contexto histórico-cultural y literario de las obras y su autora. Así pues, se trata de buscar las circunstancias que rodearon la génesis de las obras. En palabras de Ricoeur (1995): “es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra” (p. 114); b) *Mímesis II o configuración*: en esta parte del estudio se realizó un análisis de la dimensión semántica, en otros términos, el sentido de lo escrito, se explicará su pertenencia a un género, es decir, las marcas típicas de lo gótico presentes en el discurso, los personajes femeninos y las alusiones al cuento popular. Es decir, buscamos “comprender y explicar en el plano de la dinámica inmanente los enunciados poéticos” (Ricoeur, 1986, p. 36); y c) *Mímesis III o refiguración*: en este apartado se “materializará a través del proceso de lectura; en ella se lleva a cabo la intersección de dos mundos: el mundo del texto y el mundo del lector” (p.114). Así pues, se explican los efectos de las obras sobre el lector y la crítica que los textos hacen a la realidad que describen. En este sentido, se tratará de reconocer como “el mundo del texto interviene en el mundo de la acción” (Ricoeur, 1986, p. 26).

La investigación comenzó con el establecimiento de los antecedentes, enseguida una contextualización de la autora, junto con las marcas y particularidades estético-literarias clave de su escritura. Una vez establecida esta clasificación, se prosiguió a realizar una puntualización del espacio-tiempo en el que se inmiscuyen las producciones de la autora,



dentro de la cronología literaria. Posterior se dio una definición de conceptos y una teorización sobre la metodología hermenéutica, para lo cual se recurrió a las fuentes bibliográficas, en las cuales trabajaremos con las herramientas de la lectura comprensiva y la crítica literaria. Una vez establecido el marco teórico de la investigación se procedió al análisis pertinente.

Como estrategia de análisis se utilizó la *mimesis II*, en donde se estudió el texto en su dimensión semántica; su estructura y sentido, es decir, indagando su pertenencia a un género, los temas abordados y la intertextualidad presentada dentro de la poética de Ojeda. Esto complementó el análisis junto con los conceptos revisados previamente dentro del marco teórico y que, para esta investigación, se asumió de esta manera: El concepto de *gótico* de David Punter (2013) el cual demuestra un énfasis por los ambientes medievales, el terror, y la presencia de personajes altamente estereotipados; El concepto de *gótico andino* propuesto por Álvaro Alemán (2017) el cual implica: “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 escenario institucional y discursivo comprometido críticamente con el realismo” (p. 254); El concepto de *escritura femenina* de Hélène Cixous (1976) quien señala la función liberadora de las producciones literarias femeninas de la actualidad, al desarrollar temas e historias que parten del cuerpo y voz de la mujer; y el concepto de *personaje femenino* de Pilar Lozano (2017), específicamente el de *femme fatale*, una mujer poderosa pero altamente malvada que atrae al varón con su sensualidad para hacerlo cumplir con sus propósitos y, por último, el concepto formulado por Abdón Ubidia (1993) y Walter J. Ong (1996) de *cuento popular* el cual relaciona los textos con la herencia de los pueblos originarios, que ha permanecido en ellos a causa de su adaptación a los métodos tecnológicos.

Es necesario puntualizar la razón que se ha tomado para escoger la Hermenéutica como metodología de análisis y no la Semiótica. Como bien lo menciona Ricouer (1995) “Para la semiótica, el único concepto operativo sigue siendo el del texto literario. La hermenéutica, en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores” (p.114); es decir, que la



ciencia de la Hermenéutica comprende no solamente al texto, sino a todos los elementos que lo rodean, así como el contexto y sus intertextualidades.

Así pues, las marcas que se tomaron en cuenta para el análisis del cuentario de Mónica Ojeda fueron: *El gótico*, representado en un énfasis por los ambientes medievales, el terror, y la presencia de personajes altamente estereotipados (Punter, 2013; Molina Foix, 2005); *El gótico andino* el cual se representa mediante elementos que son prestados del gótico europeo (ambientes medievales, personajes estereotipados) pero que, los inserta dentro de un escenario donde se relacionan de una manera violenta y hostil con el terreno andino y el plano mítico y espiritual (Alemán, 2017; Ojeda, 2020); *La escritura femenina*, marcada en el desarrollo de historias desde el cuerpo y la voz femenina (Cicoux, 1976); *El personaje femenino*, representada como una figura renovada, poderosa “malvada”, que toma independencia de la figura masculina (Lozano, 2017); y, por último, una relación de intertextualidad con el concepto de *cuento popular* propuesto por Abdón Ubidia (1993) y Walter J. Ong (1996).

## Capítulo III: Análisis de *Las voladoras* (2020); cuentario de Mónica Ojeda

### Sinopsis de la obra.

*Las voladoras* (2020) es una recolección de ocho relatos, cada uno con características singulares, que recorren los viejos terrenos de lo gótico, del personaje femenino, interpolando, en algunos de ellos, algunos cuentos populares del Ecuador; para dar como resultado una escritura que transgrede la normativa literaria para expresar situaciones del cuerpo y ser femenino, en relación con las distintas manifestaciones del horror, relacionado con el paisaje de Los Andes. A continuación, una breve síntesis de los relatos que se analizaron en este trabajo de investigación. Se ha escogido trabajar con: *Las voladoras*, *Sangre coagulada*, *Cabeza Voladora*, *Slasher*, *Soroche*, y *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, pues destacan de manera más pura los conceptos que pretendemos analizar.

El libro da inicio con el relato que le otorga su nombre: “Las voladoras”; en este se puede observar la intertextualidad con un cuento popular del Ecuador, específicamente de la provincia de Carchi: “Las voladoras de Mira”. Amaranta Pico (2013) comparte en su libro *Voladoras: la red invisible del relato* su conocimiento sobre este cuento popular:

Se trata de una beldad que, ataviada de blancas vestiduras, se precipita y suspende en el aire con la principal función de transportar noticias entre los pueblos circundantes. Cuando las voladoras alcanzan 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. (p.13)

Ojeda reconstruye esta historia en un relato narrado desde la primera persona, quien cuenta su relación con las voladoras; la voz narrativa describe las relaciones de familia y sus evidentes singularidades, así como la forma en la que estos personajes del cuento

popular se insertan dentro de su vida y cambian las conexiones que tiene con los miembros de su familia.

En segundo lugar, se encuentra el relato “Sangre Coagulada”; dentro del cuento se alude a temas conectados con la feminidad, que generalmente han sido considerados como tabúes o simplemente no han sido abordados con la suficiente profundidad por la textos literarios, como la menstruación y el aborto; en los que se narra, en primera persona, las experiencias de una mujer que vive en el campo, junto a su abuela; además de las dificultades y discriminaciones que presencian a causa del trabajo que realizan; todo, por supuesto, desde una deconstrucción del ideal femenino y la relación con el horror.

En tanto, para el tercer relato, “Cabeza voladora”, la autora narra, desde una voz femenina, la historia de una mujer que ha encontrado a la hija de sus vecinos, muerta, a las afueras de su casa. La narración mantiene una relación de intertextualidad con otro cuento popular del Ecuador sobre las *brujas huma*; según Sirley Ríos (2018) varios autores hablan de “brujas llamadas *uma* o *quequi*, que se quitan la cabeza los días martes y viernes, para deambular por las calles mientras su cuerpo hace chillidos horribles (p. 108). Este cuento popular se ha extendido, señala Ríos, por algunos países de los Andes como Bolivia, Ecuador, Perú, Chile y Argentina. La interrelación de historias sobre la violencia hacia las mujeres, con los mitos orales nacionales son representados en este relato.

En el cuento “Slasher” habla de las hermanas gemelas, Bárbara y Paula. El relato explora, desde un narrador omnisciente, la dualidad existente entre miedo y deseo. Las protagonistas del texto realizan una presentación sonora en el “Festival Andino de Música Experimental”, se relata su preparación para el evento y, al mismo tiempo, se narra una historia alterna donde se cuenta la vida de estas gemelas. Mediante la relación entre hermanas, el miedo, la pasión, el deseo, el pacer, Ojeda describe una historia donde el personaje femenino se relaciona con su “otro yo” y, en consecuencia, se dan situaciones perturbadoras.

Por otro lado, en el relato “Soroche” describe la excursión de cuatro amigas: Ana, Viviana, Karina y Nicole a la montaña. La narración está construida desde entrevistas hacia

las cuatro mujeres protagonistas. La autora presenta las perversiones de las relaciones de amistad, entre mujeres en este caso; y exhibe, crudamente las inquietudes del personaje de Ana, quien se siente asqueada de su cuerpo y de su condición como mujer, todo esto a causa de un video que se ha filtrado de ella en internet. Se ve una clara “horrorización” de los vínculos entre las amigas, pues estas en vez de consolar a Ana le puntualizan las “falencias” de su cuerpo, a causa de su condición de mujer adulta. Todo esto insertado dentro del paisaje de la montaña nevada.

El último relato que se analizó en esta investigación es “El mundo de arriba y el mundo de abajo”. Es el único texto del libro que no cuenta con una protagonista mujer, en este caso, se trata de la historia de un padre que, en desesperación por resucitar a su hija, acude al conjuro de un hechizo. El cuento de Ojeda está dividido en “piedras”, cada una narra, desde la voz del padre, el camino que recorre hacia la cúspide de la montaña para resucitar a su hija. Paralelo también se cuentan pequeños *flashbacks* de conversaciones con su hija y esposa.

Ahora bien, después de realizar esta breve síntesis sobre los relatos que se tomaron para el análisis, es momento de acudir a los conceptos clave que se observaron en la escritura de Ojeda en el cuentario de *Las voladoras*. Estos son: el gótico andino, el personaje femenino y, el cuento popular. *El gótico andino* el cual se representa mediante elementos que son prestados del gótico europeo, ambientes medievales y personajes estereotipados (Punter, 2013); que se insertan y se relacionan de una manera violenta y hostil con el terreno andino; y, finalmente, las referencias al plano mítico y espiritual (Alemán, 2017; Ojeda, 2020); *La escritura femenina*, marcada en el desarrollo de historias desde el cuerpo y la voz femenina (Cicoux, 1976); *El personaje femenino*, representada como una figura renovada, poderosa “malvada”, que toma independencia de la figura masculina (Lozano, 2017); y, por último, una relación de intertextualidad con el concepto de *cuento popular* propuesto por Abdón Ubidia (1993), y Walter J. Ong (1996).

## **El gótico andino**

El concepto de gótico andino todavía no se ha teorizado de manera concreta. En el Ecuador, algunos autores como Álvaro Alemán, Gabriela Alemán y Mónica Ojeda lo han

mencionado de manera oral y breve durante conferencias, entrevistas y algunos artículos. A partir de estos, se ha podido definir al gótico andino como un estilo literario que se representa mediante elementos que son prestados del gótico europeo (ambientes medievales, personajes estereotipados) pero que, los inserta dentro de un escenario donde se relacionan de una manera violenta y hostil con el terreno andino y el plano mítico/espiritual de las leyendas andinas (Aleman, 2017; Ojeda, 2020).

Como se mencionó anteriormente, una de las primeras características del gótico andino es la modificación de elementos considerados típicos del gótico clásico, dentro de estos tenemos los personajes estereotipados (Punter, 2013). En “Soroche”, por ejemplo, podemos observar que, si bien no es el centro de la narración, el escenario de la cordillera se configura, discretamente, como el elemento maligno de la historia. Esto se puede evidenciar en manera en la que se describe, por los personajes, el malestar que van experimentando mientras suben la montaña; a este sentimiento se lo conoce en las regiones andinas como *Soroche*, precisamente lo que le da nombre al cuento, o conocido también como “enfermedad de las alturas” y tiene su origen en el idioma quechua de la palabra *suruchiq*, que hacía referencia a un “metal bajo” (Cerrón-Palomino, 2002) y que, con el tiempo, se convirtió en sinónimo del “mal de altura”, a causa del malestar que sentían los mineros al exponerse a gases de los minerales.

Uno de los personajes, Viviana, describe, al inicio del relato, el malestar del soroche: “se siente como si tuvieras un fantasma adentro tuyo, como si te llenaras de un aire pesado y maligno, por eso cuesta tanto respirar” (Ojeda, 2020, p. 49); la mención a este “fantasma” ya nos remite hacia uno de los componentes tradicionales del gótico clásico/europeo, donde, como mencionaba Molina Foix (2005) una de las marcas típicas era la “profusión de efectos sobrenaturales” (p. 6). Ojeda representa, en la voz de este personaje, la experiencia de vivir el frío extremo como si fuera algo sobrenatural que la posee: “Mientras subíamos la montaña yo sentía que el fantasma de aire me agarraba por los huesos y me llevaba hacia el fondo de la tierra. Si uno sabe cómo es el soroche enseguida lo entiende” (Ojeda, 2020, p. 49); entonces, el miedo provocado por un elemento sobrenatural, que en los cuentos clásicos era representado por un ser fantasmal o mágico, en

la narración de Ojeda, este sentimiento de pesadumbre, angustia, casi de terror, es causado por la montaña.

Por otra parte, en la narración “El mundo de arriba y el mundo de abajo” el personaje principal se nombra a sí mismo como un chamán en conexión con la naturaleza, “No tengo miedo en el alto páramo, pero temeré. Soy un padre, como Dios, y un chamán pequeño ante lo sagrado” (Ojeda, 2020, p. 65). El chamán dentro de la cultura indígena desempeña una función semejante a la del sacerdote, es el mediador de los humanos y los seres sobrenaturales o dioses; esta condición no parece, sin embargo, ser de mucha gracia para las personas que habitan el páramo, “Los indios lo gritaron con sus miradas cenagosas: Invasores. Terratenientes que juegan a la andinidad” (p. 67), el hecho de “jugar a la andinidad” implica que el personaje del padre se está apropiando de una parte de la cultura andina que es sagrada para el pueblo indígena, por esta razón lo consideran un intruso, un enemigo; “Los animales me lo recuerdan: un chamán debe respetar el ciclo de la vida, honrar la muerte. Pero renacer a Gabriela era el deseo de mi mujer y el mío propio” (p. 67); lo miran como a un hombre que realiza pactos con el diablo (Molina Foix, 2005)., solo que esta vez conjura desde la naturaleza para cumplir con sus propósitos

La ruptura de este “ciclo vital” es un signo claro de lo gótico, un elemento que encontramos en obras como *Frankestine*, por ejemplo; donde se presentan un “héroes presos de temores innombrables” (Punter, 1996, p. 12). El personaje siente una angustia e impotencia tan grandes tras haber perdido a su hija y a su esposa, que intenta retar las leyes sagradas del rumbo natural de la vida, incluso uno de los indios le menciona en su camino “«No eres un chamán, sino un hombre. Y no existen palabras en este mundo con la pasión suficiente para resucitar a un muerto»” (p. 79); Pedro comprende su rebeldía, y aun así continúa, “Rompo la ley natural: impido que su espíritu alcance el mundo de los muertos. Me rebelo contra los dioses porque he sido despojado y no hay nada más miserable que un hombre despojado” (p. 67). Conforme van llegando hacia la cúspide del volcán Gabriela comienza a querer manifestarse en el cuerpo de su madre, lo que le da a Pedro aires de esperanza. Sin embargo, mientras van ascendiendo se relata cómo “algo” está regresando al cuerpo que carga el padre, pero no parece ser Gabriela: “De su boca abierta caen cinco

dientes que rebotan como dados sobre el suelo. «Este es tu destino», me dice el viento. Su saliva es un río helado que no tiene peces” (p. 75). El padre termina entonces con un cuerpo que no está ni vivo ni muerto, una especie de “monstruo” (Punter, 1996) que mantiene su alma entre los mundos.

Continuando con la presencia de personajes estereotipados, en el relato “Slasher”, se describe la relación de las hermanas gemelas, Paula y Bárbara, con el deseo, el misterio el dolor y el placer. En esta narración surge uno de los signos más típicos del gótico: la presencia de dobles (Ordíz y Casanova Vizcaíno, 2018); a pesar de compartir el gusto por los experimentos inusuales como mutilaciones, y escenarios que transmitan horror, la voz narrativa señala la manera en la que Bárbara, y personas externas, consideran a Paula como la gemela malvada: “«La hermana dañada», le decían. La ñaña runa. La doble de los maleficios” (p. 40). Paula se configura como la versión negativa de su hermana, una especie de Dr. Jenkins y Mr. Hyde, pero en cuerpos distintos.

A continuación, se observa la presencia y modificación de los escenarios del gótico tradicional. En los relatos clásicos se daba un constante uso de ambientes tenebrosos que remontaban la imaginación a la época medieval, como castillos, cementerios, mazmorras, calabozos, etc. (Punter, 2013); en el gótico andino, se toman estos escenarios y se los modifica hacia lugares de los Andes (Alemán, 2017), por ende, son ahora las montañas, cordilleras y páramos los ambientes donde los personajes sienten temor. En “Soroche”, por ejemplo, podemos observar que la cordillera toma mayor participación conforme se desarrolla la narración, y se constituye como un elemento violento. Ana, quien ha pasado recientemente por una situación dolorosa, cuando su ex marido publica un video íntimo en internet, intenta, ya para el final del relato, terminar con su vida, “Yo también tenía soroche, pero no fue eso lo que me hizo saltar. Sabes de lo que hablo porque has visto el video, no te hagas el inocente” (p. 52). En este punto, la montaña y el soroche se convierten en factores que potencian el sentimiento de tristeza de Ana:

Cuando uno está arriba piensa que ver bien será difícil, pero no es verdad. Ves nítidamente lo que eres y lo que son los otros, que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes. Ese es el verdadero mal de altura. Eso es lo que te hace correr. (p. 60)

Ana reflexiona sobre sus sentires a causa del acontecimiento que vivió recientemente, y pareciera que la montaña le habla, le muestra cosas; continúa en el relato: “También ves lo imposible, lo que no importa si es real o una alucinación: un indio transformándose en un cóndor gigante que ensombrece el día, y recuerdas la leyenda. Recuerdas que un cóndor escoge el momento de su muerte” (Ojeda, 2020, p. 60); se podría tomar esta cita también como un pequeño guiño hacia el cuento *El cóndor ciego* de César Dávila Andrade.

En el relato “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, Ojeda describe un paisaje asesino, “Cerca del volcán los esqueletos aumentaron y la arena se oscureció como la noche (...) Había cráneos de Dios. Espinas dorsales que formaban jardines. La muerte esculpe nuestros cuerpos a su forma esencial y luego nos deja solos” (p. 73); de esta forma el páramo sagrado se va construyendo como un terreno peligroso mientras se sube en la montaña, un escenario que se asemeja a los cementerios de los cuentos góticos clásicos. Ahora el personaje comienza a temer, no por un ser sobrenatural, sino por la naturaleza que le rodea.

Otro elemento de gran importancia, en esta configuración del gótico andino, es la relación que toman los personajes y los escenarios con el misticismo y la cosmovisión de Los Andes. En “El mundo de arriba y el mundo de abajo” existe una constante mención hacia los tres reinos conocidos en la cosmovisión inca: El *Kay Pacha*, *Uku Pacha* y *Hanan Pacha*: “Entonces una mirada blanca y lunar como las piedras de su tumba se le talla en el rostro: una que me muestra la profundidad real del mundo de abajo. El Uku Pacha, el sitio de donde yo arranqué su sombra” (p. 71). Estos tres niveles, también llamados en conjunto *pachakuna*, representan: “el mundo superior, que representa los saberes relacionados con el universo y las fuerzas creadoras del cosmos; el mundo tangible, que representa las leyes de la naturaleza, y, por último, el mundo interno, donde se encuentran los sucesos fenómenos o sobrenaturales” (Balarezo Achig; Angulo Rosero; Rojas Reyes; Contento Minga y Drexler, 2016). Con esta alusión Ojeda reclama lo que ella mismo ha mencionado como gótico andino en sus escritos (2020).



## Escritura femenina y personaje femenino

Los personajes femeninos elegidos y que se verán a continuación, representados en algunos relatos de Ojeda, se configuran con características alejadas de los perfiles presentados por la literatura escrita por varones. Se puede observar claramente cómo la escritora guayaquileña toma como base el ideal de *femme fatale* para construir nuevos personajes femeninos poderosos, malvados, que toman independencia de la figura masculina (Lozano, 2017). Ojeda presenta estos seres renovados como mediadoras que permiten relatar las experiencias del cuerpo y el ser femeninos (Cicoux, 1976), que generalmente se ignoraban, o no fueron explorados, por la literatura de años pasados.

Como se ha mencionado durante toda la investigación, la escritura femenina permite la manifestación de estados propios del cuerpo y del ser femeninos (Cicoux, 1976), esto lo podemos evidenciar en el relato de “Sangre coagulada”, por ejemplo, donde se narran temáticas que se han considerado tabú dentro de la producción literaria, como la menstruación, el abuso y el aborto. La narración se construye desde la voz de una joven mujer, cuya edad no se especifica, que vive con su abuela en el campo, donde se las conoce por realizar trabajos abortivos a las muchachas del pueblo: “La abuela siempre las trataba bien. Les acariciaba la cabeza y les preparaba un remedio para que vomitaran antes de meterles la mano en el vientre” (Ojeda, 2020, p. 11). Los personajes femeninos de este relato ya no cuentan con las características de los relatos tradicionales, donde, como lo mencionaba Lozano (2015), las mujeres se mostraban dóciles, en espera de un hombre que las socorra; en esta narración, se instruyen en conocimientos sobre la tierra que las rodea y lo utilizan para ayudar al resto de mujeres del pueblo:

Aquí he aprendido que si te echas dos gotas de leche de cabra en el ojo se te cura la infección. Que el agua de culebra envenena y el agua de caballo sana. Que un lechón puede nacer sin romper la placenta, protegido en el ámbar tibio de su madre, y que si lo sostienes en tus manos es igual que aguantar un globo lleno de pis. (Ojeda, 2020, p.13)

A causa de esta información ligada a la tierra, la joven y su abuela son vistas como “brujas” por el resto de la sociedad, quienes, sin embargo, acuden a escondidas a ellas por ayuda: “«¡Brujas de mierda!», nos gritan. «¡Saquen la sangre coagulada de nuestras

casas!»). Pero las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas” (Ojeda, 2020, p. 16). La sociedad las mira como mujeres “malvadas” que se meten en los cuerpos de las chicas y con el “destino”, pues muchas veces la maternidad es una condición que se alude como obligatoria para la población femenina. El ideal de personaje femenino propuesto por Ojeda en este relato se aleja del estereotipo tradicional de la mujer que debe aceptar la condición de su cuerpo de albergar vida nueva, como un deber que se le impone desde el exterior, que se espera de ella; la autora guayaquileña propone ahora un ser femenino que, no solamente rechaza la obligatoriedad de esta condición, sino que ayuda al resto de mujeres que no quieren ser madres.

Por otra parte, el tema de la sangre es fundamental en el relato. La menstruación es un suceso que no se toca en muchas producciones literarias, una parte del ser femenino que es ignorada por la literatura. El personaje de la joven mujer siente una especial afición por la sangre, y cuando menstrúa por primera vez, vemos una especie de celebración hacia el fluido menstrual: “Me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme, cortarme o golpearme todos los días para disfrutar de mi propia sangre” (Ojeda, 2020, p. 12). La joven habla de su sangre menstrual como un “regalo” que le da su cuerpo. De esta forma Ojeda le da la vuelta a la situación al elogiar una vivencia del cuerpo femenino, que la sociedad ha querido mantener como un fenómeno “vergonzoso”, tanto para hombres como para mujeres.

Dentro de esta misma narración se puede observar la novedosa configuración del personaje femenino propuesto por Ojeda. A pesar del placer que siente la joven protagonista con esta nueva etapa de su ciclo vital, se destacan también los problemas y el dolor que le llevaron el comenzar a menstruar; uno de ellos es la violación por parte de uno de los trabajadores de la granja a quien ella llama Reptil:

Reptil jugó conmigo el primer día que me vio manchar la naturaleza. Él cuidaba de los caballos, las vacas, los cerdos, las cabras. A cambio, la abuela le daba de comer y le regalaba trozos jugosos de carne. (...) Frente a la abuela él apenas me dirigía la palabra, pero a veces, si estábamos solos, me pedía que le hablara de Firulais y yo lloraba porque lo extrañaba mucho y en la finca no teníamos perro. Otras, me daba de beber algo amargo que

me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara. (Ojeda, 2020, pp. 12-13)

Este hombre, considerablemente mayor, se aprovecha de la inocencia de la joven para “jugar” con ella. En muchas otras historias, sobre todo de la literatura colonial, podemos ver esta señal de “sumisión por parte de los personajes femeninos” (Lozano, 2017), sin embargo, en este caso en particular, no es la joven la que hace algo al respecto, sino el personaje de la abuela:

Dos días después comimos con Reptil. Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse. (...) Recuerdo que lo enterramos entre los matorrales. (Ojeda, 2020, p. 15)

Esta mujer mayor no permite que el hombre se quede en la impunidad, después de aprovecharse de la joven; en el fragmento citado se explica, apelando a un circunloquio, que es la abuela la que pone algo en la comida del hombre y hace que muera. Junto con su nieta entierran el cuerpo, manteniendo el control sobre los intrusos que quieren hacer daño a su lazo familiar, a su cuerpo. Las dos se configuran como “brujas malvadas”, como una versión actualizada de la *femme fatale*, es decir, la mujer que te toca y te mata, que se esconde en los campos andinos, aunque con una variación: la mujer a la que tocas te mata.

El relato de "Soroche", que ya se ha revisado previamente, como marca del gótico andino, presenta al personaje femenino, específicamente al de Ana (45 años), como una modificación de los rasgos tradicionales y estereotipados de la literatura clásica. El tema que desarrolla el relato, y que lleva a las amigas a subir la montaña, es que Ana ha sido traicionada por su ex marido, quien ha subido un video sexual de ella a las redes. El personaje de Ana comienza, desde este conflicto, a interrogarse sobre la forma de su cuerpo, su edad y la clase de mujer que no es:

¿Que en qué estaba pensando mientras subíamos la montaña, niño? Pensaba en mí misma abierta de piernas sobre la cama. En mis muslos gordos, arrugados, con mesetas y

hundimientos de piel de naranja. En mis venas azules, rojas y verdes hinchadas igual que lombrices de mar. En mis dedos haciendo círculos sobre mi clítoris creyéndome sexy cuando claramente, evidentemente, rotundamente, no lo soy. (Ojeda, 2020, p. 55)

La expresión de un personaje femenino de esta forma, la manifestación de sus preocupaciones al no encajar en los cánones de belleza, demuestran una mujer más real, imperfecta, que termina odiándose a sí misma por lo que mira y por lo que el resto de la sociedad observa en ella, al punto que incluso sus propias amigas la critican; Karina, por ejemplo, menciona: “No es buena lectora, tiene pocas luces, la pobre. Por eso el marido le hizo lo que le hizo: porque pudo. A mí eso no me lo habría hecho nadie” (Ojeda, 2020, p. 50), o los comentarios de Viviana:

No creas que se deprimió por el divorcio, no fue por eso, sino porque todos pudimos ver sus tetas aguadas, desinfladas y caídas, sus pezones gigantescos, su celulitis, sus varices, la forma horrorosa en la que su grasa se movía mientras, ya sabes, ¿sabes?, como haciendo olas. (Ojeda, 2020, p. 52, sic.)

El resto de personajes le reprochan cruelmente a Ana su estado físico; la culpan de que sienta vergüenza por la difusión del video, pero no por el hecho en sí, sino por cómo se ve en él. Esta culpa se genera a causa del choque que se da entre el personaje y los ideales de belleza que le implantan constantemente por la sociedad. Es importante señalar la manera en que Ojeda expone la crueldad que puede darse entre las mujeres, a causa de sus imperfecciones anatómicas.

En los textos que remontan a la época más clásica, la *Odisea*, la *Iliada*, entre otras, las descripciones del personaje femenino jamás mostraban imperfecciones; al hablar de Dulcinea, en *El Quijote*, por ejemplo, se menciona lo siguiente “Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!” (Cervantes, 1605, p. 39); por otro lado, cuando se habla de Beatriz, en la obra *Divina Comedia*, la describen como “tan sonriente y bella/ se me mostró, que entre aquellas visiones/ que no recuerdo tengo que dejarla” (Alighieri, 1304, verso 84). Las protagonistas de estas obras nunca se mostraron con arrugas, o estrías; sus rostros eran blancos, “perfectos” y representaban a un ideal construido por una mente masculina, que plasmaba

en el papel lo que consideraba como su versión de belleza y de lo que debía ser la feminidad. En cambio, ahora, en el relato de Ojeda, la expresión del personaje de Ana remite, no a una nueva construcción de lo femenino, sino a una manifestación de la feminidad real, de las formas en las que la mujer y su cuerpo evolucionan con la edad, cómo pasan por un proceso de envejecimiento, como todos los seres humanos, y la vergüenza que eso implica para muchas mujeres que son acosadas por los cánones de belleza.

## **Cuento popular y ficción literaria**

La intención de este apartado es la de indagar en las formas en las que Mónica Ojeda realiza un ejercicio de intertextualidad con algunos cuentos populares del Ecuador, tomando en cuenta a estos como “una materia hecha de elementos a veces dispares: poesía, fantasía, elementos míticos, lúdicos también: una materia que nunca ha estado del todo ausente de la vida de los pueblos y cuyas principales características parecen ser su ubicuidad y persistencia” (Ubidia, 1993, p.12). Como lo hemos mencionado anteriormente en este trabajo, tanto la oralidad como la escritura se han establecido en una relación de dependencia a causa de las nuevas tecnologías y la insistente condición de permanencia de la literatura (Ong, 1996); por lo tanto, la escritora guayaquileña construye ciertos relatos *Las voladoras* a partir de varios cuentos populares que forman parte de la memoria nacional ecuatoriana y los transporta hacia el terreno de lo gótico.

En el primer cuento del libro, y que le da nombre a la obra, Ojeda realiza un ejercicio de intertextualidad con un cuento popular de la sierra ecuatoriana, específicamente de la ciudad de Carchi. Amaranta Pico, en su texto *Voladoras: La red invisible del relato* (2013), realiza una recopilación de las distintas versiones de este relato, en la parroquia de Mira, para dar con una historia popular que es la que se filtra en el cuento de Ojeda en este libro. En el relato ecuatoriano se habla de “las Voladoras” como mujeres que pertenecen al mismo pueblo, que no necesitan una escoba para volar; por las noches se ponen un vestido blanco, dejan caer sus cabellos, llenan sus axilas de un ungüento especial y recitan la siguiente frase: “De villa en villa, sin Dios ni Santa María”, para poder despegar (Pico, 2013). La principal función de estos personajes es la de transmitir las noticias de pueblo en

pueblo, sin embargo, ciertas personas, como lo menciona Pico, les atribuyen la condición de mujeres malignas, que pueden convertir a los hombres en gallos o mano de plátanos. Para protegerse de ellas, o interrumpir su vuelo, una persona debe acostarse en el suelo con los brazos en forma de cruz, así la Voladora cae inmediatamente (2013).

El cuento de Ojeda, en cambio, está narrado, en primera persona, en la voz de una mujer, de quien no se especifica su edad, quien relata un poco su experiencia, y la de su familia, frente a las apariciones de estos personajes míticos: Las voladoras. La representación de estas mujeres míticas, en el relato de la guayaquileña, da un giro y construye una narración con mayores elementos misteriosos (Ubidia, 1993), y una leve evocación al terror. En el relato podemos observar que la Voladora es contemplada como un ser misterioso que causa emociones ambiguas en los integrantes de la familia, “Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón” (Ojeda, 2020, p. 6). La voz narrativa describe a la Voladora como una mujer con un solo ojo, cabello negro, que entra por su ventana y causa revuelcos dentro de su hogar. La familia la observa casi como a una divinidad:

Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. (Ojeda, 2020, p.6)

Ojeda toma el relato de Mira, pero no al pie de la letra, para versionarlo dentro de su cuento, de manera que este personaje aparece ya no como una portadora de noticias, sino como un ser mítico, casi mágico, que transforma a la familia. Sin embargo, esta condición de intertextualidad esconde algo más; conforme se desarrolla la narración, el lector se va dando cuenta que la voz narrativa está describiendo sus experiencias con la Voladora, como una manera de explicar lo que ocurre en su casa: el abuso que recibe por parte de su padre, “La siento acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abrazo a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad” (Ojeda, 2020, p. 6); de esta forma se puede inferir la relación que el padre tiene

con su hija, lo que lleva a que esta se embarace. Todo esto como consecuencia de la influencia de la Voladora, de la mezcla de ficción y realidad que realiza el personaje, quien evoca de esta manera los hechos arrebatados de la familia.

En el relato *Cabeza Voladora* se presenta una situación un tanto similar al primer cuento mencionado. Ojeda toma a las *brujas uma*, personajes que forman parte de la cosmovisión de distintas zonas andinas, como Perú, Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina. Según Sirley Ríos (2018): “Algunos autores hablan de brujas llamadas *uma* o *quequi*, que se quitan la cabeza los días martes y viernes, para deambular por las calles mientras su cuerpo hace chillidos horribles” (p. 108); la presencia de estos seres míticos responde, generalmente, continúa la autora, a presagios o anuncios de que alguien está próximo a morir. Se han construido varios cuentos populares en base a estas mujeres mágicas; de su lado, Ojeda las toma como referencia en el tercer relato de su libro.

Este cuento de Mónica Ojeda narra, desde una voz omnisciente, la experiencia post traumática de una mujer que ha encontrado la cabeza mutilada de su vecina a las afueras de su casa. El relato se concentra en la temática del feminicidio y la manera en la que la colectividad trata este tipo de acontecimientos:

Le sorprendía que la gente del barrio siguiera viviendo con normalidad (...) los adolescentes pedaleaban sus bicicletas, los padres y madres de familia regresaban a la misma hora de siempre, cenaban y apagaban las luces. Ella, en cambio, no podía retomar su rutina. Lo cotidiano le parecía un animal muerto e imposible de resucitar. (Ojeda, 2020, p. 18)

Como se observa, la voz narrativa describe cómo la protagonista experimenta cierta amargura por la forma en la que se está tratando el asesinato de la joven Guadalupe; más adelante, ella comienza a escuchar sonidos extraños en la casa donde ocurrieron los eventos y cuando se anima a observar se encuentra con que “Toda la tierra estaba removida, las plantas arrancadas y, en el centro, siete mujeres permanecían sentadas en un círculo” (Ojeda, 2020, p. 20). Aquí la voz narrativa realiza la primera manifestación de intertextualidad con el relato popular: “En el jardín vecino las mujeres se apretaban el cuello como si quisieran hacerlo desaparecer. Ella comenzó a llamarlas Umas porque así les

decían a las cabezas que abandonaban sus cuerpos cuando se ocultaba el sol” (Ojeda, 2020, p. 22). Se da una irrupción en la oscura cotidianidad de la protagonista al encontrarse con las *Uma*, por quienes siente miedo y atracción al mismo tiempo.

Poco a poco, la mujer se ve más interesada en las actividades de este grupo, hasta que un día una de ellas se posa en su puerta, lo que le permite unírselas: “salió detrás de la mujer, directo a la noche. Juntas le dieron la vuelta a la casa de los Gutiérrez, atravesaron una zanja y saltaron un muro hasta caer en el mismo lugar donde una cabeza había rodado durante días” (Ojeda, 2020, p. 23); aquí se encuentra con el resto de *Umas*, quienes la visten de blanco, le acarician el cuerpo y la acogen dentro de su ritual. Poco a poco la mujer se deja llevar por el escenario hasta que se convierte en una de ellas:

Entonces, en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva. Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. (Ojeda, 2020, p. 25)

De esta forma Ojeda retoma los personajes de las *Umas*, pertenecientes a los relatos populares andinos, como un pretexto para tocar el tema de la violencia de género; combina la herencia de las culturas andinas, que han sobrevivido a las nuevas tecnologías (Ong, 1996), para tocar temas actuales, que desbordan los límites de la comprensión y lo real.

Como se ha podido observar a lo largo de este análisis, Mónica Ojeda logra construir relatos que se interrelacionan con un movimiento adaptado del Gótico europeo: el *gótico andino*, para retratar los terrenos andinos como nuevos personajes de las historias de terror. De la misma forma, expone nuevas versiones de protagonistas femeninos, que utilizan su voz para señalar problemáticas propias de sus cuerpos y voces. Esto en una constante intertextualidad con los cuentos populares de la cultura nacional ecuatoriana y una manifestación de las experiencias que la propia autora ha padecido como una mujer dentro de Latinoamérica.



## Conclusiones

A lo largo de este trabajo de titulación, se pudo observar, la forma en la que el género gótico, de origen europeo, ha permanecido dentro de las producciones literarias contemporáneas hasta llegar a difuminarse y adaptarse de acuerdo con los rasgos identitarios de varios lugares alrededor del mundo, forjando así subgéneros como el gótico sureño, gótico tropical, gótico femenino, gótico andino, etc.; todos estos construidos con base al uso prestado de las marcas típicas de lo gótico europeo, como escenarios medievales (castillos, cementerios, hogares abandonados), personajes estereotipados (Héroes, damiselas en peligro, hechiceros) y la presencia de elementos sobrenaturales (Fantasmas, monstruos, seres míticos), adaptados a los ambientes y culturas regionales de cada lugar.

Se pudo evidenciar también, que son las autoras mujeres las que, en su mayoría, han permitido que el género gótico prevalezca dentro de la literatura todos estos años. Las nuevas producciones de autoría femenina se concentran en la manifestación de experiencias propias del cuerpo y el ser femenino, desde historias que rondan los límites del terror y lo sobrenatural. Además, son las escritoras quienes han reconfigurado el ideal del personaje femenino para dejar nuevas protagonistas que se alejan de la figura masculina, con la finalidad de tomar su independencia, como mujeres que no temen servir de mediadoras, para las autoras que quieren explorar los temas que la sociedad constantemente les ha prohibido manifestar.

Con respecto al cuentario *Las voladoras* (2020), Mónica Ojeda se inserta dentro de este nuevo “boom” de mujeres escritoras del siglo XXI para desarrollar historias que se desenvuelven dentro de lo que Álvaro Alemán llama el *gótico andino*. Esto quiere decir que Ojeda toma las marcas tan reconocidas del gótico clásico, y las adapta a escenarios de los Andes. Sus personajes se relacionan con páramos, montañas, culturas y religiones que

forman parte de la cosmovisión andina, todo esto mediante vínculos terroríficos que configuran una nueva estética de las historias de horror.

La escritura de la autora guayaquileña configura una nueva etapa de esta actividad femenina, donde no se limita a tocar temáticas propias del ser femenino como la menstruación, el aborto, la violencia de género, entre otros. Dentro de esta escritura propone nuevos personajes femeninos que se alejan de los estereotipos propuestos por la literatura clásica, generalmente escrita por varones. Las nuevas protagonistas de los relatos de Ojeda se muestran reales: amigas que se juzgan entre ellas, aborteras que se instruyen en los conocimientos de la naturaleza, hijas, hermanas, madres que han sido abusadas. Muchos de estos personajes aceptan la condición de *femme fatale* que les entregaron a muchos personajes femeninos en la literatura clásica, y lo llevan orgullosas en estos relatos de terror.

Ojeda toma la información que ha estado presente en la cultura de los pueblos (Ubidia, 1993), y la inmiscuye dentro de su narración configurando la escritura de cuentos que se manejan entre los bordes del misterio y el terror. De esta forma, utiliza las historias y cuentos populares que han permanecido por años dentro de los pueblos ecuatorianos y los modifica a nuevas versiones donde se relacionan con escenarios y problemáticas actuales, sin dejar de lado la visión siniestra del terreno andino.

En resumidas cuentas, *Las voladoras* (2020) es un texto que expone la realidad actual, la realidad andina, como un espacio terrorífico donde los personajes construyen relaciones de angustia y terror ante los volcanes, las montañas, los páramos, etc. Mónica Ojeda permite vislumbrar distintas problemáticas de la sociedad actual como la violencia de género, intrafamiliar; las vivencias propias del cuerpo y ser femeninos, etc.; todo esto bajo la construcción narrativas que giran en torno a un nuevo subgénero del Gótico europeo que se adapta al misticismo y la cosmovisión de los Andes; expone nuevos personajes femeninos, y rescribe los cuentos populares nacionales; todo esto con el objetivo de presentar la oscuridad y crudeza del mundo actual mediante narraciones extraordinarias que dejan a cualquiera que las lee con un sentimiento perturbador, pero a la vez, placentero.

## Referencias Bibliográficas

Abellán Chuecos, I. (2017) Gabriela Wiener y Nueve Lunas. *Revista digital: artes, letras y humanidades*, (11) (pp.121-131).

Achig Balarezo, D. R.; Angulo Rosero, A. N.; Rojas Reyes, R. I.; Contenido Minga, L. E.; Drexler, J. (2016). La lógica de los mundos y la cosmovisión andina. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca*, 34(2), (pp. 91-98).

Aguilar, A. (2020). *Mónica Ojeda: me interesa el efecto de la violencia en la psique*. El País. [Mónica Ojeda: “Me interesa el efecto de la violencia en la psique” | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](https://elpais.com/cultura/2020-03-11/monica-ojeda-me-interesa-el-efecto-de-la-violencia-en-la-psyque.html)

Alemán, A. (2016) *Terror ecuatoriano Vol. I*. El Fakir

Alemán, A. (2017). Una muestra del gótico andino. Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano. *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*. pp. 247-265. Recuperado de: [file:///C:/Users/cliente/Downloads/goticoandinopublicacion%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/cliente/Downloads/goticoandinopublicacion%20(2).pdf)

Aliaga Murray, N. (2013). La figura femenina en la narrativa universal. *Consensus* 18 (1). pp. 115-124. Recuperado de: <https://revistas.unife.edu.pe/index.php/consensus/article/view/957>

Amatto, A. (2020) Transculturar el debate: Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*, 13(26), (pp. 207-230). <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>

Ayén, X. (2020). Mónica Ojeda: ¿Cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a alguien? La Vanguardia. Recuperado de

<https://www.lavanguardia.com/libros/20201111/49391418544/monica-ojeda-voladoras-gotico-andino.html>

Azuar Carmen, R. (1987) *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”.

Bedón, M. (2021). *Represión y violencia en los personajes femeninos de la novela Mandíbula (2018) de Mónica Ojeda* [] Universidad de Cuenca. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/37536/1/Trabajo%20de%20Titulacion.pdf>

Braham, P. (2015). *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America (Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory)*. Disponible en: <https://www.amazon.com/-/es/Persephone-Braham/dp/1611487064>

Caamaño, V. (s.f.). “La estética gótica y su presencia en la literatura latinoamericana contemporánea. El caso de Fernando Iwasaki y sus minificciones”. pp. 1-21. Recuperado de: [file:///C:/Users/cliente/Downloads/La\\_estetica\\_gotica\\_y\\_su\\_presencia\\_en\\_la%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/cliente/Downloads/La_estetica_gotica_y_su_presencia_en_la%20(2).pdf)

Casanova-Viscaíno, S; y Ordíz, I. (Ed). (2018) *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge.

Cerrón- Palomino, R. (2002) Soroche. *BAPL*, (36), (pp. 225-239)

Cervantes, M. (1604) *Don Quijote de la Mancha*. Elejandría.

Ciplijauskaitė, B. (1982). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Hacia una tipología de /o narración en primera persona, Anthropos. Barcelona. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/27574789\\_Ciplijauskaite\\_Birute\\_La\\_novela\\_fem](https://www.researchgate.net/publication/27574789_Ciplijauskaite_Birute_La_novela_fem)

[enina\\_contemporanea\\_1970-](#)

[1985\\_Hacia\\_una\\_tipologia\\_de\\_la\\_narracion\\_en\\_primera\\_persona/link/00b697f00cf2d1b85505a455/download](#)

Cixous, H. (1976) The Laught of Medusa. (Cohen, K & Cohen, P, Trad.) *Journal of Women in Culture and Society*,1(4) (875-893).

Cocimano, G. (2006) La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. (16) (pp. 23-36).

Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de Plata. *Caravelle*, (25). pp. 145-151. Recuperado de: [www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1975\\_num\\_25\\_1\\_1993](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993)

Cortázar, R. A. (1959) *Esquema del Folklore*. Columbia.

Edwards, D. J. & Guardini, S. (2016) *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Taylor and Francis.

Edwards, D. J. (2016) (Eds.) Mapping Tropical Gothic in the Americas. En. Edwards, D. J. & Guardini Vasconcelos, S. *Tropical Gothic in Literature and Culture*. (pp.13-26 ) Routledge.

Flores, C. A. (2018) El Horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y trangénicos en Distancia de Rescate de Samanta Schweblin. *Revell*, 3(20), (pp. 147-161).

Foix, M. *Frenesí Gótico*. Titivillus.

Freud, S. (1919) *Lo siniestro*. (L. López Ballesteros, trad.) e Pub.

García Canclini, N. (1987) Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*, (17). (pp1-8)

García Canclini, N. (1987) Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de comunicación* (17) (pp. 1-8).

García Canclini, N. (1989) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

García Londoño, A. (2016). Un talento que fertiliza el horror. *Revista Universidad de Antioquia*, (333). Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/335930/20791590>

García, B.; y Sepúlveda, X. (1985) La historia oral en América Latina. *Secuencia* (1) (pp. 162-176).

Geijo Santa-Cruz, V. (2015) *Transculturaciones del género gótico: el gótico al sol*. [Tesis doctoral, Universidad de León]. Bulería. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/5891>

Goicochea, A. (2014). El modo gótico y una literatura sin fronteras. *Revista de Literaturas Modernas: Universidad Nacional de Cuyo*. Recuperado de: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/6837/01-goicochea-rlm44-2.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6837/01-goicochea-rlm44-2.pdf)

Gutiérrez León, A. (2019). Miedo, amor y violencia en *Mandíbula* de Mónica Ojeda. *Letral*, (22), (pp. 346-348).

Heinemann, C. J. (2015) *Women's Agency in Gothic Literature*. [Tesis de pregrado] The University of Arizona. [Women's Agency in Gothic Literature \(arizona.edu\)](https://arizona.edu).

Homero. ([1993], 1982) *Odisea*. (Pabón, J. M., Trad.) Gredos.

Kilgour, M. (1995) *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge.

Kilgour, M. (1995) *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge.

López de Martínez, A. (1996) Dynamics of Change in Latin American Literature: Contemporary Women Writers. *Studies in 20th Century Literature* 20 (1) <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1379>. (pp. 2-33).

Lovecraft, H. P. (1938) *Supernatural Horror in Literature*. Feedboks.

Lozano Mijares, P. (2017). El papel de las mujeres en la literatura. *Santillana Educación S. L.* Recuperado de: [http://cpptalarrubias.juntaextremadura.net/actividades1819/materialcoeducacion/MATERIA%20PARA%20ENTREGAR/LIBROS%20SANTILLANA\\_%20el%20papel%20de%20las%20mujeres%20en%20diferentes%20%C3%A1reas/EL%20PAPEL%20DE%20LAS%20MUJERES%20EN%20LA%20LITERATURA.pdf](http://cpptalarrubias.juntaextremadura.net/actividades1819/materialcoeducacion/MATERIA%20PARA%20ENTREGAR/LIBROS%20SANTILLANA_%20el%20papel%20de%20las%20mujeres%20en%20diferentes%20%C3%A1reas/EL%20PAPEL%20DE%20LAS%20MUJERES%20EN%20LA%20LITERATURA.pdf)

Moers, E. (1976) *Literary Women*. Doubleday & Company.

Molina Foix, J. A. (2005) *Frenesí Gótico*. Titivillus.

Montoya, Víctor (2004) La tradición oral latinoamericana, en *Letralia*. 108

Negrón, M. (2009) *Galería Fantástica*. Siglo XXI editores.

Ojeda, M. (2020). *Las Voladoras*. Editorial Páginas de Espuma. Madrid.

Olivera-Williams, M. R. (2021) La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo xx. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, (29), (pp 89-103).

Ong, W.J. ([1982], 1996) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

- Ordíz, I. & Cassanova-Vizcaíno, S. (2018). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Taylor and Francis.
- Ordiz, I. (2014) Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 3(6), (pp. 138-168).
- Ordoñez, M. (1986) Escritoras Latinoamericanas: encuentros tras desencuentros. *Boletín Americanista*, (36), (pp. 135-155).
- P. da Silva, L. M. (2000) Ocho novelistas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX: reflexiones acerca una nueva estética narrativa. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 10. (pp. 181- 185).
- Peri Rossi, C. (1995) Escribir como transgresión. *Lectora*, (1) (3-4)  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2226923>
- Pico, A. (2013) *Voladoras: La red invisible del relato*. Corporación Editora Nacional.
- Pizarro, A. (1985) Introducción. En. Pizarro, A. (Ed.) *La literatura latinoamericana como proceso*. (pp.13-33) Centro editor de América Latina.
- Pozzi, P. (2012) Historia oral en América Latina. *Universidad de Buenos Aires*. (32) (pp. 1-11).
- Punter, D. ([2013], 1996) *The Literature of Terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Taylor an
- Punter, D. ([2013], 1996) *The Literature of Terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Taylor & Francis.



Ricoeur, P. (1986). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, Buenos Aires. Recuperado de: [file:///C:/Users/cliente/Downloads/Del texto a la Accion Paul Ricoeur.pdf](file:///C:/Users/cliente/Downloads/Del%20texto%20a%20la%20Accion%20Paul%20Ricoeur.pdf)

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires. Recuperado de: [file:///C:/Users/cliente/Downloads/Tiempo%20y%20narraci%C3%B3n%201%20Configuraci%C3%B3n%20del%20tiempo%20en%20el%20relato%20hist%C3%B3rico%20by%20Paul%20Ricoeur%20\(z-lib.org\).pdf](file:///C:/Users/cliente/Downloads/Tiempo%20y%20narraci%C3%B3n%201%20Configuraci%C3%B3n%20del%20tiempo%20en%20el%20relato%20hist%C3%B3rico%20by%20Paul%20Ricoeur%20(z-lib.org).pdf)

Ríos Acuña, S. (2018). Acercamiento al mundo del Human Tac Tac en los Andes. *Artesanías de América*, (66), (pp. 103-124).

Rodríguez Almodóvar, A. (2010). Acerca de la definición de “cuento popular”. [Simposio] *Oralidad y oratura*”, *Simposio sobre literatura popular 2010: definición y propuesta de bibliografía básica*, Valladolid, España. <https://funjdiaz.net/simposio.php?id=1007>

Rojas Molina, S. (2014) La literatura latinoamericana femenina del Post boom: de lo marginal al protagonismo histórico-cultural. *ISLAS*, 56(176), (pp.43-47).

Royce, E. (2015) *Spook Lights: Southern Gothic Horror*. Lulu.

Sánchez, F., y, Verdejo, P. (2013). Lo Gótico, semiótica, género, (est) ética. Herejía y belleza: *Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. pp. 23-38. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111818>

Sánchez, F., y, Verdejo, P. (2013). Lo Gótico, semiótica, género, (est) ética. Herejía y belleza: *Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. pp. 23-38. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111818>

Schleiermacher, F. (1974), *Hermeneutik*, edición e introducción de H. Kimmerle, Heidelberg, *Akademier der Wissenschaften philosophisch-historische Klasse*.

Solaz, L. (2003). Literatura gótica. *Revista de estudios literarios*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=496362>

Storey, J. (2003) *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Blackwell Publishing.

Summers, M. (1968) *The Gothic Quest: a history of the Gothic Novel*. The Fortune Press.

Summers, M. (1968) *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. The Fortune Press.

Todorov, T (1970) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. En Roas, D, (2001) *Teorías de lo fantástico*. ARCO (47-65)

Ubidia, A. (1993). *El cuento popular ecuatoriano*. Antares.

Ubidia, A. (2004) *Cuento popular ecuatoriano*. Libresa.

Viéites, A. (2020). Mónica Ojeda: ¿Por qué sería poco ético nombrar una violencia que ya está en el mundo? *Zendalibros*. Recuperado de: <https://www.zendalibros.com/monica-ojeda-por-que-seria-poco-etico-nombrar-una-violencia-que-ya-esta-en-el-mundo/>