



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE EDUCACIÓN ABIERTA Y A DISTANCIA



Las literaturas de irrealidad en dos cuentos de *Las voladoras*,
de Mónica Ojeda

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Ana Cecilia Aguilar Vega

Asesora

Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña

Ciudad Universitaria, CD. MX., mayo 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para *La miss*, que me enseñó a leer con una lente fantástica

Agradecimientos

Al Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, donde comencé a intercambiar conocimiento sobre lo fantástico. Gracias a sus coordinadores por haberme permitido en 2018 conversar por primera vez sobre esta literatura en uno de sus Coloquios. En este espacio se han afianzado lazos académicos y de afecto que espero que duren muchos años más.

A mi asesora, la Dra. Alejandra Amatto, que me dejó tener toda la libertad creativa para recorrer este camino académico de la tesis. Además, por haberme acompañado durante el proceso burocrático que implica la aventura de titularse. Sin duda le agradezco haber hecho del SLFH un espacio abierto al diálogo, al cual pude llegar con mi pasión lectora y poca experiencia académica.

A la Dra. Ana María Morales, por haberme compartido sus saberes invaluable sobre las literaturas de irrealidad (y La literatura, en general) y haber sido la primera persona en alentarme a escribir en este mundo de la academia y de lo fantástico. No la olvidaremos y seguiremos atesorando sus enseñanzas.

A mis sinodales: Dra. Ainhoa Vásquez, Dra. Brenda Morales, Dr. Francisco Carrillo y Dr. Federico Guzmán por su lectura atenta y retroalimentación tan valiosa.

A la Dra. Pamela Vicenteño, por guiarme durante el Servicio Social en un año complejo de mi vida y por permitirme trabajar en un espacio físico de alta concentración y haberme facilitado las vías para llegar a mucha de la bibliografía usada para la escritura de esta tesis.

A mis lectores incógnitos de los que recibí correcciones y retroalimentación en diferentes etapas de la escritura de este trabajo: Sergio, Ivonne y Sara.

Con todo mi corazón quiero agradecer a mi familia Telerín, que es la base de mi estabilidad emocional: María Luisa, Antonio, Carlos y Ricardo. También agradezco a la familia Muégano y a todas mis tías que me han alimentado y cuidado durante todos estos años: mis tías Vega y las Aguilar. A las matriarcas Juana y Bertha. Y a mis primos con quienes, con todo y los años, sigo jugando.

Índice

Introducción.....	ii
1. Mónica Ojeda, su contexto literario y proyección en los medios culturales.....	1
1.1. Autoras hispanoamericanas contemporáneas y las literaturas de irrealidad.....	8
1.2. Autoras ecuatorianas contemporáneas.....	13
2. Las literaturas de irrealidad y el problema de las categorías.....	18
2.1. Lo fantástico con respecto de las literaturas de irrealidad.....	25
2.2. El maravilloso, el maravilloso cristiano, el <i>märchen</i> y lo maravilloso mágico.....	33
2.3. Narratología, tematología y otras herramientas de análisis.....	44
3. <i>Las voladoras</i> : sus espacios diegéticos y las literaturas de irrealidad.....	48
3.1. Lo fantástico en “Soroche”.....	70
3.1.1. El otro histórico y los genios comarcales.....	76
3.1.2. La perturbación de la personalidad: la locura del soroche.....	86
3.1.3. Las redes sociales: el espejo moderno.....	92
3.2. Lo maravilloso mágico en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”.....	99
3.2.1. El mundo de lo maravilloso y el mundo de lo prehispánico.....	102
3.2.2. La palabra es un encantamiento: evidencias de lo maravilloso mágico.....	106
3.2.3. La niña de piedra nace de la muerte.....	111
Conclusiones.....	119
Bibliografía.....	126

Introducción

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) emprende su rumbo como autora en su país con la publicación de *La desfiguración Silva* (Editorial Arte y Literatura, 2014), con esta novela gana el Premio ALBA Narrativa en 2014. Al siguiente año, con *El ciclo de las piedras* (Rastro de la iguana, 2015) incursiona en la poesía y gana el *Premio Nacional Desembarco de Poesía*. Una vez fuera de Ecuador logra publicar su segunda novela, *Nefando* (Candaya, 2016) con la que se haría merecedora, en 2015, de una mención honorífica del *Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja*. Para 2017 es incluida en la lista Bogotá 39. Al lado de la misma editorial con base en Barcelona, publica *Mandíbula* en 2018. No sin antes retornar a la publicación en Ecuador con *Caninos* (Turbina, 2017) de la mano de una editorial independiente quiteña. Vuelve a la poesía con *Historia de la leche* (Severo, 2019), que es reeditado por Candaya para el mercado español en 2020. En 2019 gana el *Next Generation Prize* del Prince Claus Fund. En medio de la pandemia, llega a ser finalista del *VI Premio Ribera del Duero* con *Las voladoras* (Páginas de Espuma, 2020); con esta obra, además, hace su inserción en el cuento.

Esta investigación girará alrededor de *Las voladoras*, de donde se extraerán dos cuentos: “Soroche” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo” para hacer una lectura a partir de las literaturas de irrealidad. En el capítulo 1, se dará un contexto literario y cultural para entender en lugar de Mónica Ojeda con respecto de otras autoras contemporáneas. Se la deslindará del llamado “boom femenino” para poder delinear mejor su propuesta con respecto de sus contemporáneas latinoamericanas. Primero, al especificar la corriente estética a la que podría adscribirse considerando *Las voladoras* y, en segunda instancia, señalando el lugar de su producción con respecto de otras escrituras ecuatorianas contemporáneas.

El capítulo 2 es el centro teórico de esta tesis. Aquí se discutirá el problema de la categorización de los relatos de la literatura no mimética. Se resaltarán las ventajas de las literaturas de irrealidad para esta investigación, como herramienta de clasificación al considerar su dominante discursiva. Se definirá también la postura de lo fantástico, con la cual, se hará la lectura de “Soroche” y se harán algunas precisiones sobre conceptos fundamentales para esta tarea como: paradigma de realidad, lector implícito y efecto de realidad. Posteriormente, se hará una indagación en el concepto de lo maravilloso y su relación con otras de sus manifestaciones teóricas como el maravilloso cristiano. Asimismo, se revisarán algunos aspectos históricos del análisis del *märchen* que serán útiles para la lectura de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”. La sección final de este capítulo retomará algunos conceptos de narratología y tematología necesarios para hacer precisiones a lo largo de toda la tesis.

El capítulo 3 busca tener una lectura de *Las voladoras* que se convierta en una especie de mapa que permita desentrañar al lector los rasgos esenciales de significado que tienen dos de los ocho cuentos del volumen y que, sin duda, se insertan en poéticas, estéticas y tradiciones específicas. Al analizar estos relatos se identificarán los temas y estrategias que dan cohesión a la estética de este volumen de cuentos. Por un lado, al haber definido lo fantástico y poder identificarlo en “Soroche”, se espera demostrar que este modo discursivo sigue siendo parte de la agenda de las nuevas plumas latinoamericanas ya que, más que una cuestión temática, los cuentos clasificados históricamente dentro de esta categoría buscan la desestabilización de un paradigma de realidad. Todo ello desde señales textuales muy particulares, las cuales también se pueden identificar en otros cuentos que pertenecen a la gran tradición del fantástico en Latinoamérica. Estas relaciones intertextuales se puntualizarán en este apartado. Además de que el orden temático que se empleará para el

análisis de “Soroche” permitirá vislumbrar la renovación o desautomatización de algunos temas y motivos típicos de la tradición fantástica, tales como el “otro histórico”, la locura y el doble y su relación con el espejo.

Complementariamente, dentro del capítulo 3, al analizar lo maravilloso y su relación con el maravilloso mágico en “El mundo de arriba y el mundo de abajo” se pretende marcar una escisión de lo fantástico con los otros discursos adyacentes y, al mismo tiempo, ejemplificar cómo un subgénero que normalmente está asociado con el cuento de hadas en su versión más pura —aproximándose al *märchen* codificado en la recuperación del folclor alemán por los hermanos Grimm— puede desarrollarse en medio de un mundo no mimético en el que un solo paradigma de realidad acepte, precisamente, sus propios rasgos de imposibilidad o sobrenaturalidad. Se buscarán señalar los rasgos del imaginario andino y cómo estos relacionan a Ojeda con otros autores. Al igual que en la sección anterior, se puntualizarán algunas relaciones intertextuales.

Finalmente, con esta lectura de *Las voladoras* de Mónica Ojeda, específicamente con un análisis profundo de “Soroche” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, se podrá ver su obra como el resultado de una tradición y se hará notar que su búsqueda la hermana con esos otros autores que la preceden y que la adhieren a una conversación gestada desde varias décadas antes. Con ello se comprobará que lo fantástico y lo maravilloso continúan siendo herramientas de lectura útiles y vigentes, no solamente porque sigan apareciendo en las obras de muchos autores, sino porque también hay interés académico en ejemplificarlas y perfeccionarlas.

1. Mónica Ojeda, su contexto literario y proyección en los medios culturales

La parada casi ineludible de la discusión cultural es el “otro boom” cuando se habla de literatura contemporánea hispanoamericana. En la actualidad, esta perspectiva parte de ciertos postulados publicados, sobre todo, en la prensa.¹ Sin embargo, este mote resulta ser ambiguo pues no resalta aspectos formales ni estéticos —por mencionar un par de criterios válidos—, sino que, más bien, parece responder a un deseo de conjuntar toda la literatura producida por mujeres en esta región del mundo, Latinoamérica, y diferenciarla del primer *boom*, precisamente, por estar conformado exclusivamente por escritoras. Con ello no quiero decir que este carácter de visibilizar la literatura escrita por mujeres carezca de valor, sino que, en cualquier esfuerzo categorial o clasificatorio —este *boom* es una etiqueta—, las partes resultantes deben tender a describirse todavía con mucha mayor profundidad, si se espera que sean útiles en el ejercicio de exponer no solamente el sentido de la literatura, sino las perspectivas culturales a las que responden y con las que dialogan. De otra manera, este gran grupo en formación no estaría explicando ni profundizando en una característica, sino más bien, lo contrario, estaría entrando en un proceso de simplificación.

Si bien es cierto que desde cierta postura esa alteridad del boom latinoamericano estuvo representado por todas aquellas escritoras —a saber, Elena Garro, María Luisa Bombal, Luisa Valenzuela, entre otras—² que estaban fuera de la instauración de la gran novela

¹ Leila Guerriero recoge algunos de los encabezados y comenta que “En ferias y congresos, el susurro se materializó en debates que se anunciaron con nombres como: ‘Autoras: ¿el nuevo canon de América Latina?’. En los títulos de los suplementos culturales cobró forma de afirmación exaltada: ‘El nuevo boom latinoamericano está escrito por mujeres’; ‘Las escritoras que revolucionan las letras latinoamericanas’. Boom. Escritoras. Latinoamericanas. Debates, artículos, títulos repiten la idea desde hace dos o tres años”. En “Algo está pasando”, *Revista Lengua*, el 11 de enero de 2022, s. p., <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escritoras-latinoamericanas/escritoras-latinoamericanas>, [consultado el 18 de agosto de 2022].

² *Idem*. Esta misma perspectiva es común con otras publicaciones periodísticas como la de Núria Marrón, “Las mujeres en el ‘boom’ latinoamericano: o invisibles o asistentas”, *El periódico*, el 30 de abril de 2017, s. p.,

latinoamericana como proyecto principal, actualmente también es pertinente mencionar que este “otro boom” se identifica, con cierta rastreabilidad desde 2017,³ como un resurgimiento en las letras latinoamericanas y se ha reproducido hasta la fecha con ese *quasi slogan*.⁴ El parteaguas parece ser el Man Booker Prize y la nominación *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *La nouvelle* fue el primer movimiento de una avalancha que ha considerado, no solamente la postulación de otras autoras latinoamericanas para ese premio, sino también a aquellas emitidas para otras autoras desde la anglósfera, tales como el Premio Anna Seghers y el Blue Metropolis. En el ámbito hispanoamericano se destaca el Premio Herralde de Novela; el Sor Juana Inés de la Cruz, otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara; el Premio Internacional Carlos Fuentes, el Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas, entre otros. Al mismo tiempo, este fenómeno propició las traducciones múltiples a otras lenguas, sobre todo a aquellas dominantes que tienen un sistema editorial potente.

De esta manera, el grupo de autoras se comenzó a formar por Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Fernanda Melchor, Valeria Luiselli, Nona Fernández y Guadalupe Nettel. Posteriormente, esta lista iría agrandándose en esta ansiada abundancia con autoras que comenzaron a producir después, o bien, que ya habían entrado en el mercado editorial local y se fueron internacionalizado. Al encuentro acuden nombres como Selva Almada, Lina Meruane, Gabriela Cabezón Cámara, Margarita García Robayo, Dolores Reyes, Camila Sosa

<https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20170430/mujeres-boom-invisibles-asistentas-6005022>, [consultado el 1 de enero de 2023]. O Bien la de Linda María Ordóñez, “Las mujeres que el Boom latinoamericano invisibilizó”, (CASI) *LITERAL* (blog), el 2 de mayo de 2020, s. p., <https://casiliteral.com/silaba-viva/las-mujeres-que-el-boom-latinoamericano-invisibilizo/> [consultado el 1 de enero de 2023].

³ Me refiero al artículo de Paula Corroto: “El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino”, *El País*, el 14 de agosto de 2017, sec. Cultura, https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html, [Consultado el 10 de diciembre de 2022].

⁴ Un ejemplo más de esta práctica se evidencia en de Fabiana Scherer, “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”, *La Nación*, el 13 de junio de 2021, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>, [consultado el 1 de enero de 2023].

Villada, Fernanda Trías, Ariana Harwicz, entre muchas otras, sin dejar de lado a Mónica Ojeda. Aunque la lista es sucinta, podría ampliarse dependiendo del artículo periodístico al que se acuda, si bien hay nombres que se repiten de fuente en fuente. De este inventario se puede confirmar que formalmente las autoras son disimiles; es cierto que la propuesta de la mayoría se asienta en la narrativa, algunas son cuentistas y otras se reconocen en la novela, sin contar que algunas son también ensayistas, como el caso de García Robayo o Sosa Villada. Tampoco las une necesariamente una propuesta estética, si bien hay coincidencias en algunas como, por ejemplo, la creación de cuento fantástico, si se considera a Schweblin y a Enriquez. No hay un posicionamiento ideológico claramente reflejado en la propuesta literaria que las homologue a todas ya que, aunque se quiera sugerir muchas veces que este *boom* es femenino —en el sentido de que está escrito por mujeres y no necesariamente por un procedimiento escritural que las defina—, el *corpus* en su totalidad no tiene un enfoque exclusivamente feminista, por sólo citar una de las ideologías posibles.

Por ello, las autoras aludidas no están completamente de acuerdo en pertenecer a un mote que solo las agrupa, pero no las describe del todo. Muestran su descontento hacia esta categorización problemática mirando desde diversas aristas. Por un lado, las orilla a hablar sólo de género y de violencia al lado de otras autoras, durante diversos encuentros literarios “como si fuera la carpa de las menstruantes”, señala Almada.⁵ Por otro lado, desde la perspectiva de Melchor, este auge tiene otro aspecto negativo que no beneficia al quehacer literario pues “además de que esto va a ser pasajero, hace que se publiquen propuestas que no siento que sean tan valiosas, solo porque son de mujeres”, además achaca esto al mercado,

⁵ Selva Almada *apud* Leila Guerriero, “Algo está pasando II”, *Revista Lengua*, el 8 de febrero de 2022, s. p., <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escriptoras-latinoamericanas/escriptoras-latinoamericanas-parte-II>, [consultado el 18 de agosto de 2022].

pues “las editoriales son negocios y están conscientes de que eso es lo que se está buscando. Y les da una buena onda, no una ganancia económica, sino capital simbólico”, comenta la veracruzana.⁶ Estos son un par de ejemplos de los problemas que viven todas las implicadas en dicho boom, pues en este asunto no sólo se encuentra la opinión de las autoras, sino también la de editores, representantes editoriales y la propia prensa.⁷ Asimismo, entre estas perspectivas que problematizan al “otro boom” también se encuentra Mónica Ojeda, quien comenta:

La recepción de lo que hago me importa, pero no quiero que sea el centro de mi escritura porque entonces voy a empezar a escribir para complacer a lo que está de moda, y eso es definitivamente lo que no quiero hacer. Yo entiendo el *boom* como algo de los años sesenta que tiene mucho que ver con ventas y mercadotecnia. No me siento parte de un boom. No sé cuántas autoras queremos identificarnos políticamente con la forma de entender la literatura que tenía aquel *boom*.⁸

De esta manera Ojeda señala el descontento del grupo que no quiere serlo por *esas* razones y también la oposición, poco soslayada, que el mote tiene con aquel *boom* que, precisamente, Angel Rama define como “una empresa un poco frívola, un poco superficial. Pues ha tendido a cerrar el campo en vez de abrirlo [...], todo el *boom* serían nada más que cinco [autores], y cinco novelistas todos”.⁹ Contrariamente, este “otro boom” se está abriendo hacia la indefinición pues ya no hay un proyecto literario específico que seguir, como lo han tenido muchas generaciones literarias, pues esta no es una generación con un manifiesto estético, pero, como en ese *boom* del siglo pasado, se acentúa su carácter mercantil. El “boom femenino” atiende parcialmente a ese “algo que está pasando” —como puntualiza Guerriero

⁶ Fernanda Melchor *apud* L. Guerriero, “Algo está pasando I”, *op. cit.*, s. p.

⁷ Las tres partes de “Algo está pasando” de Leila Guerriero son aclaradoras en cuanto a esto. El podcast/artículo reúne las opiniones de todos los implicados y las contrapone.

⁸ Mónica Ojeda *apud* L. Guerriero, “Algo está pasando II”, *op. cit.*, s. p.

⁹ Angel Rama *apud* Jaime Augusto Shelley, “García Márquez, el boom latinoamericano y algo de los demás... (entrevista con Angel Rama)”, en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, (diciembre de 1972), p. 4.

a partir de una postura que contempla la voz de todos los implicados—, pero no se toma el tiempo de analizar propuesta por propuesta, pues casi anclado en su espíritu de divulgación, parece dejar el análisis profundo como tarea solamente de la crítica.

Este tipo de deslindes que propician ambigüedades y acunan la simplificación, al mismo tiempo, no fomentan la lectura crítica en el lector regular puesto que, si bien parte de la tarea de la Crítica Literaria es explicar el sentido de los textos literarios, los lectores también pueden formar un criterio con respecto a las propuestas que ofrecen las editoriales. Pues más allá de tener un acercamiento con la obra de las autoras en tendencia —oferta editorial—, los lectores pueden guiar el mercado si logran vislumbrar las características estéticas y la calidad dentro de estas mismas tendencias. Así estarían eligiendo y no simplemente recibiendo lo que la industria y su aparato mercadotécnico les propone.

No hay que olvidar que, antes de este “otro boom”, existió el boom de los 80, el cual sí tuvo claros resultados positivos en el ámbito comercial y que, sin embargo, no tuvo la admiración de la crítica que reciben las autoras actualmente. “Que Isabel Allende, Ángeles Mastretta o Marcela Serrano escriban historias horribles sobre lo divinas y sufridas que somos las mujeres alimenta estereotipos y vende libros, pero no aporta nada a nivel de literatura ni de género”,¹⁰ dijo Angélica Gorodischier. Llegado este momento en la historia de la literatura, ¿sería pertinente revalorar y re-revisar a esta generación sin prestigio intelectual? Esta es tarea de otra investigación o tal vez ya sea tema superado, según ciertas perspectivas. Lo cierto es que estas autoras que “abrieron un canal, no aparecen como referentes de las contemporáneas”, en realidad, sí cimbraron la maquinaria de una industria.¹¹

¹⁰ Angélica Gorodischer *apud* Leila Guerriero, “Algo está pasando III”, *Revista Lengua*, el 22 de febrero de 2022, <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escritoras-latinoamericanas/escritoras-latinoamericanas-parte-III>, [Consultado el 26 de agosto de 2022].

¹¹ L. Guerriero, “Algo está pasando III”, *op. cit.*, s. p.

En este sentido, tanto el boom de los ochenta como este “otro boom” actual podrían ser dos eventos que se tipifican como tales, precisamente, por la manera en la que inciden en la industria editorial.

Dicha industria, ante la profusa actividad literaria de las autoras contemporáneas junto al reconocimiento que reciben, ha decidido mirar todavía más atrás, en el siglo XX, y reeditar a autoras cuyas obras quedaron ocultas en sus países de origen o bien cuyos libros ya estaban fuera de catálogo. Cito algunos ejemplos. Es el caso de la recuperación de *Casas del Vedado* en 2022 de María Elena Llana, por el Fondo de Cultura Económica o la nueva edición de *Novelas breves* de 2022 de Elena Garro,¹² por Alfaguara. La colección *Vindictas* de Publicaciones de Fomento Editorial de la UNAM destaca por hacer un vínculo entre autora reeditada y autora prologuista, esta última propone a la autora que se desea recuperar y de este ejercicio han llegado a nuevos lectores obras como: *La octava maravilla* de Vlady Kociancich con prólogo de Gabriela Damián, *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno con prólogo de Natalia García Freire o *Todo ángel es terrible* de Gabriela Rábago Palafox con prólogo de Lola Ancira, entre otras. Hasta ahora con trece números, la colección se extiende y es un ejemplo de la búsqueda de relaciones entre las autoras latinoamericanas contemporáneas con la herencia literaria de sus predecesoras.¹³

¹² A diferencia de otras ediciones compilatorias previas esta incluye: *La casa junto al río* (1983), *Y Matarazo no llamó...* (1991), *Inés* (1991), *Un corazón en un bote de basura* (1996), *Busca mi esquila* (1996), *Primer amor* (1996) y *Un traje rojo para un duelo* (1996).

¹³ Esta práctica de vinculación de escritora a escritora se repite en la industria editorial. Si bien es cierto que *Vindictas* obedece a un proyecto de difusión cultural más que a una ambición comercial, otras editoriales como Alfaguara toman está práctica; a saber, las *Novelas breves* de Garro citadas antes tienen un prólogo de Jazmina Barrera —quien prologó *De ausencia* de María Luisa Mendoza para en *Vindictas*— y la edición de 2019 *Los recuerdos del porvenir* tiene comentarios epilogales de escritoras latinoamericanas: Gabriela Cabezón Cámara, Isabel Mellado, Guadalupe Nettel y Carolina Sanín. Otro ejemplo se da con los *Cuentos reunidos* de Amparo Dávila, en el cual en una edición colaborativa entre el Fondo de Cultura Económica y Páginas de Espuma se incluye un prólogo de Mariana Enriquez.

Otro aspecto del contexto del mercado literario que debe destacarse es, como Leila Guerriero identifica, el papel de las editoriales independientes en la publicación de muchas autoras noveles.¹⁴ En muchas ocasiones el procedimiento es este: una editorial independiente, y por lo tanto local, publica una obra que tiene buena acogida y luego es publicada por otra editorial independiente de otro país.¹⁵ El caso de Mónica Ojeda no es diferente. “Caninos”, antes de ser incluido en *Las voladoras* ya había tenido una edición en Ecuador, un camino similar tuvo *Historia de la leche*. En el caso de México, la obra de la ecuatoriana se encontraba solo en librerías especializadas en importaciones de ediciones de Candaya. Su lugar en la estantería de las librerías comerciales no se regularizó sino hasta la publicación de *Nefando* en Almadía. Tal vez sin el empuje de ese “algo que está pasando”, la entrada de su obra habría sido mucho más lenta.

Probablemente, muchos de los problemas que ha traído el planteamiento del “otro boom” o del “boom femenino” no se resuelvan con otra solución que no sea el paso del tiempo y la distancia. Una cosa es segura: rebasa lo estrictamente literario. Por ello, el objetivo de esta investigación busca, primero, apartar de este llamado boom femenino a las autoras cuya propuesta se vincula con las literaturas de irrealidad, de donde destaco principalmente la tradición del cuento fantástico hispanoamericano. En segundo lugar, es necesario aguzar la mira y concretar en las autoras ecuatorianas contemporáneas con las que Mónica Ojeda comparte ambiente y también temas literarios de interés.

¹⁴ L. Guerriero, “Algo está pasando III”, *op. cit.*, s. p.

¹⁵ En otras ocasiones, posteriormente, los grandes imperios editoriales toman a estas autoras para masificar la venta (*Cf.* L. Guerriero, “Algo está pasando III”, *op. cit.*, s. p.).

1.1. Autoras hispanoamericanas contemporáneas y las literaturas de irrealidad

La tradición de lo fantástico en Latinoamérica es innegable. De la atención que ya existe sobre las comentadas autoras hispanoamericanas contemporáneas, me interesa poner la luz sobre aquellas que han sido estudiadas desde las literaturas de irrealidad. En este apartado pondré especial interés en citar los nombres de aquellos trabajos que muestran estrategias típicamente asociadas con el cuento fantástico y que de alguna manera u otra comparten espacio cultural con la obra de Mónica Ojeda. En este mundo actual de hiperconectividad, la opinión o admiración que hay entre escritoras se muestra tanto en las cuartas de forros como en las diversas redes sociales. El hecho del acercamiento al cuento fantástico implicará, sobre todo, que me concentraré en este género, aunque, por tratarse de narrativa, no dejaré de lado la novela, pues hay autoras emergentes que hacen sus aproximaciones a las literaturas de irrealidad a partir de obras de largo aliento.

La tradición del fantástico del Río de la Plata tiene la aportación, sin duda, de Samanta Schweblin, quien se unió a dicha tradición desde *El núcleo del disturbio* (Destino, 2002). Esta tendencia sigue para “La respiración cavernaria”, incluido en *Siete casas vacías* (Páginas de Espuma, 2015), varios cuentos de *Pájaros en la boca* (Almadía, 2008). Igualmente, alcanzan a la *nouvelle* anteriormente citada por su nominación al Man Booker Prize, *Distancia de rescate* (Almadía, 2008) que, aunque en su reciente adaptación fílmica para Netflix pierde un poco de la atmósfera de incertidumbre y ambigüedad —que forman parte de la construcción de lo fantástico en la versión escrita—, sigue teniendo muchos motivos afines a las literaturas de irrealidad, como los estados de alucinación de la protagonista y la curandera/bruja que intenta salvar a su hija.

Por su parte, y todavía pensando en Argentina, Mariana Enriquez se une a dicha tradición con la publicación de *Los peligros de fumar en la cama* (Anagrama, 2009), en cuentos como “El aljibe”, o bien en “El patio del vecino”, que pertenece a *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016). Asimismo, el terror es una constante en su propuesta estética, además, ella es seguidora declarada de autores como Stephen King. Tal vez la culminación de su estética personal, al menos hasta el momento, se puede ver cristalizada en la novela *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019), donde incluso reutiliza personajes y motivos presentes en sus volúmenes anteriores; por ejemplo, la niña sin un brazo llamada Adela, de “La casa de Adela”, reaparece en esta novela, ahora como amiga de uno de los protagonistas, en combinación con la casa embrujada, un motivo típico de las historias góticas de terror. Cabe destacar también que los elogios de la autora argentina sirvieron de promoción en la cuarta de forros de *Las voladoras* y la colaboración entre ambas autoras en eventos del ámbito cultural se puede rastrear en la red. Enriquez ha celebrado la obra de Ojeda en conversatorios y presentaciones de libros, al menos desde 2016.¹⁶ En este grupo de autoras argentinas se pueden agregar otras obras de publicación más reciente, se pueden notar los rasgos de irrealidad en *Hubo un jardín* (Páginas de Espuma, 2022) de Valeria Correa Fiz; en *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes y en *No es un río* (Alfaguara, 2020) de Selva Almada.

Otros países igualmente se pueden considerar en la construcción del *corpus* de la literatura contemporánea de irrealidad. Liliana Colanzi por su parte, desde Bolivia, se une al terror y a la ciencia ficción con *Nuestro mundo muerto* (Almadía, 2016) y *Ustedes brillan en*

¹⁶ Bruno Padilla del Valle, “Mónica Ojeda: ‘El mundo está lleno de horrores, pero la mayoría del tiempo estamos volviendo la cara’”, *Revista Mercurio*, el 22 de octubre de 2020, s. p., <https://www.revistamercurio.es/2020/10/22/monica-ojeda-el-mundo-esta-lleno-de-horrores-pero-la-mayoria-del-tiempo-estamos-volviendo-la-cara/>, [consultado el 1 de enero de 2022].

lo oscuro (Páginas de Espuma, 2022). Asimismo, se encuentra Giovanna Rivero con *Sangre fresca de su tumba* (Candaya, 2021) y *Para comerte mejor* (Sudaquia, 2015). Acerca de estas autoras es importante destacar algo que ya se ha comentado dentro de la crítica: su interés en la construcción de los mundos ficcionales dentro del paisaje andino y a esa configuración de

la otredad nativa [que] se vuelve perturbadora, inquietante, incluso ‘peligrosa’ por su carga de alteridad; se convierte en participante activa en la conformación narrativa de lo extraño. Esas subjetividades indígenas, inasimilables a las lógicas de unitariedad requeridas por el sistema de disciplinamiento biopolítico de las identidades, a menudo se acompañan por un enigma, un misterio que nunca llega a resolverse del todo.¹⁷

Esto será especialmente importante en el análisis de lo fantástico que se hará para “Soroche” en el capítulo 3. Conjuntamente, los personajes de los cuentos de Colanzi muestran una unión profunda con el imaginario andino. Por ejemplo, en “Alfredo” el personaje de la nana es “la trasmisora del conocimiento místico [y] la verdadera proveedora de afecto en un mundo de meras apariencias sociales. Además, es a través de su sabiduría extática, representada en su conocimiento sobre las leyendas y las fuerzas del mal en los pueblos andinos, que podremos comprender el mundo colindante de espectros que tejen la narración”.¹⁸ Es decir los personajes se funden con ese mismo paisaje de la montaña y sus misterios. Si estos son los referentes contemporáneos para Ojeda, en cuanto al imaginario andino, a partir de ellos ya se pueden trazar las relaciones intertextuales. Estas se harán a partir de un hipotexto fundamental que pertenece a la obra de José María Arguedas para el análisis de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”.

¹⁷ Ilaria Stefani, “‘Solo los indios creen en esas cosas’: Signification of the Indigenous Subject in Mónica Ojeda’s ‘Soroche’ y Liliana Colanzi’s ‘Chaco’”, *Orillas. Revista d’ispanística*, núm. 11 (el 8 de agosto de 2022), p. 63.

¹⁸ Alejandra Amatto, “Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Valenciana*, núm. 26 (el 7 de junio de 2020), p. 225, DOI <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>.

Lejos de los Andes y su magnetismo poético, pero en la misma tónica de las literaturas de irrealidad, en México se pueden rastrear las propuestas de Cecilia Eudave con *Para viajeros improbables* (Arlequín, 2011) y *Al final del miedo* (Páginas de Espuma 2014); Bibiana Camacho con *La sonámbula* (Almadía, 2013); Lola Ancira con *El vals de los monstruos* (Tierra Adentro, 2018) y *Tristes sombras* (Paraíso Perdido, 2021) y de Iliana Vargas con *Yo no voy a salvarte* (Eolas, 2021), o bien, Daniela Armijo con *El makech púrpura* (Interior 406, 2022). Por su parte, en Venezuela se ha visto surgir *Malasangre* (Anagrama, 2020) de Michelle Roche Rodríguez, quien, por cierto, se unió a la buena acogida de *Las voladoras* con una reseña.¹⁹

En este contexto tan prolífico en las literaturas de irrealidad y, en general, para la literatura escrita por mujeres, ¿cuál es el lugar de Mónica Ojeda? Si se considera un macro-contexto, el latinoamericano, se podría decir que la propuesta de la autora ecuatoriana se une con las literaturas de irrealidad y, a la vez, a una larga estela de creadoras, como una de las más jóvenes quien, además, probablemente por su formación académica tiene conciencia de los géneros y modos discursivos a los que se adscribe por medio de su obra. Cabe destacar que Ojeda tiene un posgrado en Creación Literaria y Teoría y Crítica de la Cultura y es doctorante en Humanidades. Sobre su trabajo creativo comenta:

Lo interesante de la literatura es que, a partir de la dislocación, puede hablarte de algo que está en tu entorno y que estás viendo constantemente. Te lo lleva a otro plano y de repente lo ves. Eso es lo que ocurre en el relato fantástico, pero también en toda literatura que funciona en forma de metáfora o alegoría. En el caso de mi literatura hay varias vertientes que me interesan. Una es preguntarme siempre en torno a los límites de lo ético y lo moral, hasta qué punto amar, desear, herir de esta manera es ético. Eso me lleva al tema del mal. Pero el tema del mal no visto a través de las grandes guerras, sino en la violencia que ocurre en el ámbito

¹⁹ Véase Michelle Roche Rodríguez, “En *Las voladoras*, lo macabro de Mónica Ojeda vuelve en los motivos de la brujería y el incesto”, *Colofón Revista Literaria*, el 19 de noviembre de 2020, <http://www.colofonrevistaliteraria.com/ojeda/>. [consultado el 30 de junio de 2022].

de lo cotidiano, dentro del lugar de protección de la casa, o la familia. El mal dentro del amor. O de cómo nos han enseñado a amar.²⁰

Con esta declaración además de la aproximación a las literaturas de irrealidad por medio del relato fantástico, se puede notar otro de los intereses temáticos de la autora: el mal y las formas del miedo. Unos miedos y males profundos muy íntimos.

Hasta ahora se ha dejado de lado la mención de las autoras contemporáneas ecuatorianas: María Fernanda Ampuero o Natalia García Freire, sólo mencionada brevemente en la sección anterior. Sin embargo, es necesario hablar todavía de otras autoras que coinciden con Ojeda. A ellas se ordenarán en la siguiente sección de acuerdo con las convergencias temáticas y estéticas que tengan con Mónica Ojeda.

²⁰ M. Ojeda *apud* Marta Ailouti, “Escribir en Ecuador y ser mujer”, *El Español*, el 8 de marzo de 2019, s.p., https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190308/escribir-ecuador-mujer/381713425_0.html [consultado el 12 de diciembre de 2022].

1.2. Autoras ecuatorianas contemporáneas

El miedo es una constante en la obra de Mónica Ojeda. No solamente porque la escritora lo haya dicho en repetidas ocasiones en revistas y periódicos sino porque es un rasgo identificable en *Nefando*; atraviesa su poemario, *Historia de la leche*; se potencia al lado de la irrealidad y de lo insólito en *Mandíbula* y esta misma tónica combinatoria se hace muy evidente para *Las voladoras*. En *Nefando*, el miedo podría estar focalizado en la *deep web* y sus profundidades abstractas llenas de contenidos, más que ilegales, deshumanizantes. *Mandíbula* pone la mirada en el miedo de la adolescencia, aquel que se gesta dentro de esta etapa del crecimiento donde lo que se experimenta es la incertidumbre: la del cuerpo, principalmente. La adolescencia hace de los humanos seres del umbral, pues no son niños ni adultos.

Historia de la leche, aunque es un poemario, tiene un sentido narrativo. La relación de dos hermanas con su madre se despliega por todos los versos. De hermana a hermana se habla de la madre. Ojeda puntualiza que la relación madre-hija no es siempre armónica. Finalmente, en *Las voladoras* el miedo se combina con el mal y se encarna en diferentes tipos de relaciones familiares: padre-hija, abuela-nieta, hermana-hermana, madre-hija, etc. Estos vínculos también están hechos de proximidad y de intimidad y, aunque primigeniamente proveen de seguridad y confort, los relatos de Ojeda demuestran por qué “la palabra ‘miedo’ está cargada de tanta vergüenza que la ocultamos. Sepultamos en lo más profundo de nosotros el miedo que se nos agarra a las entrañas”.²¹ La entraña cercana de la familia que nos puede

²¹ Guy Delpiere *apud* Jean Delumeau, *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, traducido por Mauro Armiño, México, Taurus, 2021, p. 7.

guardar en su calor y también asfixiar. La autora ecuatoriana define este rasgo en su obra como el “horror familiar” y comenta que:

Sin quererlo creo que estoy haciendo un abordaje del horror familiar. No ha sido voluntario y no he dicho: voy a hablar aquí *ad infinitum* del horror familiar, y ojalá que no sea así. Pero llevo varios libros en donde ha salido de forma orgánica el tema de horror en la familia, el horror a través de la violencia, pero también del estudio de dónde viene la violencia en la familia, porque a veces viene paradójicamente del constructo que hemos elaborado y hemos dado en llamar amor.²²

El horror y el terror, como géneros y el miedo, como motivo y tema, son viejos conocidos del fantástico, incluso de lo que hoy llamamos literaturas de lo insólito o de las literaturas de irrealidad. Ailouti reconoce que el tema del mal es recurrente en dos de sus compatriotas: María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976) y Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976).²³ Sobra decir que además de compartir editoriales y lugar de nacimiento, se conectan temas e intereses de tratamiento de la literatura. Ojeda es convergente con Ampuero en el interés por retratar los diversos tipos de violencia que se ejercen en los espacios íntimos y cotidianos, con especial interés en las aristas de esa violencia hacia las mujeres, prueba de ello puede ser “Subasta”, de Ampuero en *Pelea de Gallos* (Páginas de espuma, 2018) y “Sangre coagulada” y “Caninos” en el caso de Ojeda, incluidos en *Las voladoras*. Ampuero sobre todo apuesta por transcurrir entre el terror, el horror y las violencias que atraviesan los lazos más privados.

Rodríguez Pappe es plenamente una autora de irrealidad, la gran parte de su producción suele estar atravesada por figuras imposibles, monstruosas o clásicas de la literatura fantástica, como en *La primera vez que vi un fantasma* (Candaya, 2019) y *La*

²² Mónica Ojeda *apud* Daniel Gascón, “Entrevista a Mónica Ojeda: ‘Estoy haciendo un abordaje del horror familiar’”, *Letras Libres* (blog), el 23 de diciembre de 2020, <https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/> [consultado el 7 de junio de 2022].

²³ M. Ailouti, *op. cit.*, s. p.

bondad de los extraños (Antropófago, 2014). Los rasgos que comparte con Ojeda tal vez sean más obvios hasta la publicación del cuentario de 2020. A diferencia de Ojeda o Ampuero, que tienen otros intereses estéticos, la filiación con la irrealidad de Rodríguez Pappe es de tiempo atrás. Por ejemplo, tan solo en 2019 ella ya estaba incluida en *Insólitas: Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (Páginas de Espuma, 2019), como única representante de Ecuador.

Aunque esta triada guayaquileña es casi obligatoria en los diálogos actuales acerca de la literatura ecuatoriana escrita por mujeres; me interesa adicionar cuatro autoras más. Dos de ellas son Gabriela Ponce (Quito, 1977) y Daniela Alcívar Bellolio (Guayaquil, 1982). El camino editorial de Ponce, como el de Rodríguez Pappe y Ojeda, incluye la publicación de su obra en editoriales independientes de su país y luego una edición española. Para Ponce este proceso se da con *Sanguínea*, que primero es publicada por Severo —que editó *Historia de la leche* en Ecuador— y luego por Candaya. La relación literaria entre Alcívar Bellolio y Ojeda se fundamenta en el intercambio. La autora de *Siberia* (Candaya, 2019) escribe el prólogo de *Historia de la leche* y, curiosamente, también elaboró uno —titulado “El elogio de la simple imagen”— para *Perpetuum mobile* (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2017), una antología de la obra de Efraín Jara Idrovo, quien es una referencia fundamental para *Las voladoras*, y en cuya relación intertextual se profundizará en el Capítulo 3. Asimismo, Alcívar Bellolio usaría un fragmento de *Historia de la leche* como epígrafe de *Siberia*.

Las otras dos autoras que interesa señalar parece que funcionan como un marco parentético de las ya citadas. Como figura que precede pero que, a la vez, es contemporánea, hay que hablar de Gabriela Alemán (Río de Janeiro, 1968) que, aunque nacida en Brasil, tiene la nacionalidad ecuatoriana. Algunas de sus obras hablan de otros países del cono sur,

como de la historia inmigrante del Paraguay en *Humo* (Random House, 2017) o bien explícitamente del Ecuador. En *Álbum de familia* (Estruendo Mundo, 2010) hace una compilación de estampas de su país. Alemán ficcionaliza muchos tópicos históricos que conectan al mundo con Ecuador. Las Galápagos son quizá el escenario más recurrente, como en el cuento que recuerda la vida del marinero abandonado, Alexander Selkirk, que habitó las islas, que guiaron la investigación de campo de Darwin, fundamental para su *Teoría de las especies*, y cuya vida inspiró *Robinson Crusoe*. En líneas asociativas largas por medio del cuento, Alemán exhibe a Ecuador como un punto lleno de curiosidades y misterios ocultos al que tal vez el mundo no ha volteado a ver lo suficiente. Otra cadena asociativa es la de la figura de Lorena Bobbitt —en el cuento “Luna de miel”—, con la que, en una relación intertextual muy sutil, conecta diez años después con “Slasher”, incluido en *Las voladoras*.

Como final de esta estela de creadoras ecuatorianas, la que falta por mencionar es Natalia García Freire (Cuenca, 1991), con quien Mónica Ojeda comparte un estilo que emula al gótico sureño, pero transponiendo coordenadas y por ello es un estilo propio. Esto es coherente en cuanto a *Nuestra piel muerta* (Navaja Suiza, 2019), donde también se desarrolla un lenguaje poético alrededor de la tierra y lo geológico. “No sé si se ha descrito la geografía de un rostro desesperado, pero se parece a una isla volcánica cuando la lava se enfría y forma elevaciones disímiles, todas ásperas e inhumanas”,²⁴ describe el narrador protagonista de la novela de García Freire. Ambas autoras construyen una poética de lo pétreo que también se lleva hacia lo oscuro y lo profundo: “el lenguaje sagrado de los cuerpos muertos, la fecundidad del oscuro y húmedo, las grutas naturales y los hombres que las han copiado para

²⁴ Natalia García Freire, *Nuestra piel muerta*, Guadalajara, Paraíso Perdido, 2021, p. 111.

hacer sus templos, la efervescencia de la vida en la podredumbre y los desechos, el cosmos contenido en un ser de tamaño de una cabeza de alfiler”.²⁵

Posteriormente, con *Trajiste contigo el viento* (Tusquets, 2022) se hacen más evidentes los guiños con la irrealidad. En esta historia la maldición de una mujer marginada y abusada cae sobre un pueblo entero. El lenguaje permuta con una estructura polifónica para reconstruir un sentido mucho más oral: “entonces pensaba que mi piel decía cosas en el lenguaje de la luz, pero yo no sabía entenderlas, porque ese lenguaje debía ser antiguo como los primeros espectros que habitaron la Tierra y crearon en los seres humanos las visiones y los escalofríos”.²⁶ Las propuestas de Ojeda y García Freire se hermanan y no solamente por compartir nacionalidad. Adicionalmente, la carrera de García Freire se asemeja a la de Ojeda en cuanto a que las primeras ediciones de sus novelas que les han dado proyección internacional han sido locales y españolas, luego estas se reimprimen con editoriales de otros territorios. Tan solo *Trajiste contigo el viento* tiene tres ediciones: la española por La Navaja Suiza, la argentina por Tusquets y la mexicana por Paraíso Perdido.

Este contexto muestra que las letras ecuatorianas adquieren relevancia por medio de estas siete autoras. Ahora bien, para continuar con el análisis de *Las voladoras* es necesario hacer una revisión de las herramientas teóricas que servirán en esta tarea. En el siguiente capítulo se ahondará en por qué se eligió a las literaturas de irrealidad como herramienta principal, en conjunto con el eterno problema de las categorías. Se definirá lo que se entiende por fantástico y se harán precisiones sobre lo maravilloso.

²⁵ *Ibidem*, p. 119.

²⁶ Natalia García Freire, *Trajiste contigo el viento*, Buenos Aires, Tusquets, 2022, p. 16.

2. Las literaturas de irrealidad y el problema de las categorías

El análisis de lo fantástico como un fenómeno textual y también ficcional se ha basado en categorías desde sus inicios. Las categorías se han hecho a partir de diferentes criterios, entre los que destacan: los temáticos, los formales y aquellos que se generan en función del lector real como efecto en su percepción. Tzvetan Todorov con la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) propuso la primera categorización sistemática con base en la hesitación o duda que podían sufrir algunos de los personajes, el narrador o el lector tras haber presenciado un evento que cuestionara su razón, o bien, por medio de instancias sobrenaturales, todo ello teniendo en mente que “tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación”.¹ Las tres categorías que formuló son: lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño.

Más adelante Ana María Barrenechea ofrece la triada: fantástico, maravilloso y lo posible bajo la premisa de que: “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste” es lo que hacen la configuración fantástica.² De la propuesta de la académica argentina se puede destacar que su *corpus* incluye cuentos de autores hispanoamericanos. Por su parte, Flora Botton Burlá, para 1983, decide hacer su análisis de tres narradores hispanoamericanos basándose en las clases todorovianas aunque ella las traduce como: lo fantástico, lo maravilloso y lo extraordinario y que además reconoce como los “deslindes

¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducido por Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 38.

² Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, (1972), p. 392.

iniciales”.³ La estudiosa mexicana, al igual que Barrenechea, se interesa por aterrizar estas nociones en autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez.

Rosalba Campra propone un esquema que consta de las categorías predicativas y las categorías sustantivas. Estas últimas se inclinan por explorar esos momentos en que “el yo se desdobra [...]; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible [...]; el espacio se disloca [...]. Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede verse catastrófica”.⁴ Con esta aportación, se puede llegar a pensar que lo que se nota endeble en estos textos son aquellas percepciones que resultan paradigmáticas; por ejemplo, puesto que el espacio es percibido en cuatro dimensiones establecidas por la Física contemporánea, resulta un elemento muy transgredible. Por ello, dicha transgresión toma ese tinte que se relaciona con cómo se percibe el mundo. Además, se señala que estas formulaciones son preferidas dentro de la literatura fantástica, en tanto que las categorías predicativas se dividen en tres ejes, basados en predicados —de ahí su nombre o cualidades irreductibles—: lo concreto/ no concreto; animado/ inanimado y humano no humano.⁵ Sobre todo, Campra propone las primeras nociones de frontera y de límite insuperable como una forma preliminar a lo fantástico.⁶

No pasaría mucho tiempo para que lo fantástico desencadenara otros fenómenos como lo neofantástico, o que lo fantástico se encontrara en discusión respecto de otros fenómenos como: el milagro, el mito, lo prodigioso, lo siniestro, el *unheimlich*, lo weird, lo raro, lo insólito, lo imposible, lo inusual, lo mágico, lo gótico y lo exótico. Incluso

³ Ver especialmente “Lo fantástico” en *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

⁴ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 34.

⁵ R. Campra, *op. cit.*, p. 40.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

mezclándose, a veces estrepitosamente y otras de manera casi inevitable, con otros géneros establecidos como la ciencia ficción, el terror, la fantasía o el *fantasy* e, incluso, con el realismo mágico.

En esta congestión conceptual se puede vislumbrar con cierta claridad que se están uniendo géneros, subgéneros, modos discursivos, poéticas, efectos y estéticas. Por ello, en los últimos años se han intentado proponer macrocategorías que vinculen y agrupen a los discursos no miméticos. Tal vez uno de los más usados sea el de las literaturas de lo insólito en el que se propone “leer lo insólito y las formas que éste contiene como resemantizaciones contemporáneas del ‘género fantástico’”.⁷ Boccuti propone este punto de partida para ahondar en la profusa cantidad de autoras hispanohablantes que, recientemente, han producido literatura con muchos rasgos híbridos.

Desde su artículo incluido en las *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Ana María Morales expone criterios para separar las categorías, así como explicar las diferencias entre las ya existentes. De igual manera, muchas de ellas se usan, posteriormente, dentro de la clave de lo insólito. Específicamente, Morales se refiere a: lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico, lo exótico, lo extraño y lo prodigioso, como categorías estéticas, literarias o descriptivas.⁸ En un segundo grupo considera a la literatura fantástica, como un género, al lado de la ciencia ficción, la policial, el terror, la novela gótica, los milagros, las utopías y el cuento de hadas.⁹ En esta propuesta ya se reconoce al maravilloso

⁷ Anna Boccuti, “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”, *Orillas. Revista d’ispanística*, núm. 9, (2020), pp. 156-157.

⁸ Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico”, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas Fernández, La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas: Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 242.

⁹ *Idem*.

como uno de los deslindes a los que más se acude con respecto de lo fantástico, tal vez por su naturalidad. Además, la académica señala que:

Aunque lo maravilloso, en general, se relaciona únicamente con lo feérico, mundo encantado que funciona de manera paralela al nuestro y cuyas leyes son diferentes y apenas rozan las nuestras, su dominio no se reduce a esta sola modalidad. Dentro de lo maravilloso existen diferentes categorías conceptuales que pueden presentar relaciones diversas con lo fantástico.¹⁰

Esto es importante porque hace evidente que para Morales tanto lo prodigioso como lo mágico, por ejemplo, son modalidades dentro de lo maravilloso. Posteriormente, en otras publicaciones comienza a postular un sistema basado en la dominante discursiva, que nombrará literatura de irrealidad o, aún con mayor precisión, “poéticas del irrealismo”, agrupando así a

Los textos que se separan de los mecanismos del realismo para representar lo narrado desde una perspectiva de la autonomía del discurso en tanto objeto ficcional independiente del objeto representado, a los sistemas discursivos en los que los elementos se ordenan de manera que pretenden originar un paradigma de realidad no representativo de la realidad extratextual si no es para eludirla, violarla o contrastarla [...] [La literatura de irrealidad] se refiere a modalidades discursivas en las cuales aparecen dos o más paradigmas de realidad que interactúan textualmente para producir sistemas textuales en los que se presentan mundos alternativos a aquellos que se presentan como representativos del mundo extratextual.¹¹

Definitivamente, para Morales, a la luz de esta definición son válidos los modos discursivos de lo fantástico, lo maravilloso, lo prodigioso, lo exótico, lo mágico y lo milagroso. Las divisiones que sustenta son pertinentes en tanto que señalan algunas modulaciones que existen dentro de la misma maravilla. Otro de los aspectos son los ejemplos que provee la académica, profusos en la literatura maravillosa. Dicha literatura, en la mirada contemporánea, ha sido orillada a eso que ya no es fantástico, o bien, se relaciona con la

¹⁰ *Ibidem*, p. 245.

¹¹ Ana María Morales, “El mundo es una biblioteca. Esther Díaz Llanillo y los alrededores de lo fantástico” *Esther Díaz Llanillo una mujer fantástica*, s.e., 2019, p. 11.

maravilla que tiene un vínculo muy fuerte con los textos medievales. Con respecto a esta primera definición se destaca el concepto “paradigma de realidad” que, aunque no es de uso exclusivo de la literatura fantástica, ha resultado ser muy útil para explicar los sistemas de leyes de funcionamiento de realidad que operan dentro de los textos. Este paradigma se vislumbra también por medio del “efecto de realidad”, que se da al eliminar de la enunciación hecha al título de denotación porque

Lo ‘real’ retorna a título de significación de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que notan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo sin decirlo [...] la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad*, va a ser la verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras comunes de la modernidad.¹²

El efecto de realidad es una nueva verosimilitud, de acuerdo con Barthes. Se desintegra el signo en el realismo y forma parte de “la estética secular de la ‘representación’”.¹³ El efecto de realidad es importante para la construcción de lo fantástico, en tanto que en términos de construcción y lectura del texto siempre estará en contacto con el paradigma de realidad. Dicho específicamente, para esclarecer su uso posterior, el paradigma de realidad está entendido como

Un conjunto de valores y presupuestos dominantes [...] a veces hegemónicos que explican la noción del mundo que una sociedad determinada capta como existente al ser compartida por una comunidad culturalmente afín e in[s]crita en un contexto histórico específico [...] [el paradigma de realidad] incorpora no solo reglas que sustentan la acción fenomenológica del mundo, sino también las interpretaciones que se ofrecen de sucesos y decisiones tanto lógicas como éticas.¹⁴

¹² Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 2002, p. 186.

¹³ *Ibidem*, p. 187.

¹⁴ Ana María Morales, “Paradigmas, códigos de funcionamiento de realidad, estatuto de realidad. Hacia una configuración de lo fantástico como un sistema de ilegalidades”, en *Seminario de literatura fantástica hispanoamericana (siglos XIX, XX, XXI)*, Ciudad de México, 8 de febrero de 2019, p. 2.

Esto no significa que se desestime que el paradigma, en sí mismo, es un concepto muy vinculado con la ciencias naturales y que incluye la diferenciación entre la interpretación y la identificación del paradigma científico, es decir, “la ciencia normal puede determinarse en parte por la identificación directa de paradigmas, proceso que a veces se ve facilitado, aunque no estrictamente necesario, por la formulación de reglas y suposiciones”.¹⁵ Por ello, se considera que los avances científicos se hacen, muchas veces, con conocimientos que se adquieren en la práctica y no necesariamente con base en el pleno entendimiento de toda una teoría, es decir, se asume un “conocimiento tácito” aunque su articulación no sea del todo explícita.¹⁶ Se podría decir que nuestro “paradigma de realidad” está hecho no solamente de ese “conocimiento tácito” de cómo funciona el mundo —por ejemplo, sabemos cuáles son las leyes que rigen el movimiento de una manzana que cae de un árbol hacia la tierra y no hacia el cielo, aunque no entendamos ni citemos en plenitud las Leyes de Newton—, sino que, además, determina las decisiones de carácter social, de cómo se espera que interactúen las personas, de eso que se percibe como ya establecido en cada uno de los textos.¹⁷

El paradigma de realidad será una herramienta que ayude a identificar la forma en la que han de transgredirse la estabilidad de un texto o la condición misma de dicho paradigma. A partir de su instauración, se podrá determinar —sobre todo, para los textos fantásticos— lo que es natural o sobrenatural, de acuerdo con Todorov; aquello que es normal o anormal,

¹⁵ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, traducido por Carlos Solís Santos, 3ra edición, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 119

¹⁶ Michael Polanyi *apud* T. S. Kuhn, *op. cit.*, p. 119.

¹⁷ El paradigma de realidad es un concepto similar al *Realitätsbegriff* de Marianne Wunsch, pues “en él está connotado el saber cultural de una época. En el saber cultural se hallan afirmaciones que van desde el llamado conocimiento cotidiano hasta el conocimiento científico y no tiene importancia si estas afirmaciones forman parte de la creencia o del conocimiento y si estas afirmaciones son verdaderas o falsas; lo que importa en este contexto es que la época está convencida de la veracidad de estas afirmaciones”. M. Wunsch *apud* Ricarda Hirte, “La discusión de lo fantástico en Europa del siglo XX”, *A Cor das Letras Vertentes do insólito nas literaturas das Américas (número temático)*, núm. 15, 2017, p. 149 DOI <https://doi.org/10.13102/cl.v15i1.1423>.

según Barrenechea;¹⁸ lo posible o imposible, de acuerdo con Reisz;¹⁹ o bien, lo que es legal o ilegal, de acuerdo con Morales.²⁰

Punto aparte, es necesario señalar que dentro de mi investigación me decanto por utilizar “literaturas de irrealidad” sobre “poéticas del irrealismo” o “poéticas de irrealidad” por tener un eco mayor en algunas propuestas de análisis aplicadas a una gama muy diversa de autores hispanoamericanos.²¹ Como cualquier herramienta de análisis, se hace más rica y adquiere mucho más sentidos en tanto que su aplicación y uso sean más abundantes. Por ello, esta investigación ensaya insertarse en este uso.

¹⁸ Ver el artículo ya citado: “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”.

¹⁹ Esta oposición está justificada a partir de Susana Reisz, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, vol. iii, núm. 2 (1979), pp. 99-170.

²⁰ Aunque es un concepto continuamente usado y precisado por la académica, encuentro la explicación en el siguiente artículo muy útil, al que recomiendo acudir: “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, en *Odiseas de lo fantástico*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, Ciudad de México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 25-37.

²¹ Me refiero a los análisis de autoras actuales latinoamericanas, de Alejandra Amatto, “Transcultural el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Valenciana*, núm. 26 (el 7 de junio de 2020), pp. 207–30. <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>. También a la propuesta en autores mexicanos como la de Miguel Candelario Martínez, “Testimonios de irrealidad en ‘El beso en la isla del fuego’, de Arturo Souto Alabarce”, *Pirandante*, núm. 5 (2020), pp. 104–14. O bien, a lectura de cuentos decimonónicos de Diana Vanessa Geraldo Camacho en “En busca de una definición genérica: los cuentos espiritistas de Octavio Mancera”, *Literatura mexicana*, vol. 32, núm. 1 (junio de 2021), pp. 121–41. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2021.1.26855>. Por mencionar algunos ejemplos.

2.1. Lo fantástico con respecto de las literaturas de irrealidad

En este punto se puede notar, todavía con más claridad, la gran especificidad y la cantidad de análisis que se dieron a lo largo del tiempo y que la teoría y la crítica literarias se encargaron de perfeccionar para llegar a lo que ahora se ha de identificar como un texto fantástico. Sin embargo, como en muchas otras ramas del conocimiento, existen posturas y perspectivas con las cuales un texto puede ser clasificado como fantástico. Las categorías que ya hemos mencionado en la sección anterior han surgido derivadas del ejercicio de estos deslindes teóricos.

Un texto fantástico estará constituido por la vulneración de un paradigma de realidad, consecuencia de un evento que se considera anomalía —por sobrenatural, imposible, anormal, etc.—; en este tipo de textos se transgreden los sistemas de creencias fundamentales y de conocimiento tácito de alguna de las instancias narrativas: algún personaje, el narrador o bien el lector implícito. Todo ello, en medio de una fina y bien construida impresión de que lo que ocurre en ese mundo ficcional imita a la perfección la percepción de realidad, que muchas veces se compara con el mundo extratextual. En palabras de Ana María Morales, el texto fantástico sólo se da cuando

Hace su aparición un fenómeno que puede ser percibido (siempre por una instancia intratextual) como una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual. Para que un texto pueda ser fantástico intratextualmente deben haberse codificado leyes de funcionamiento de realidad que implícita o explícitamente excluyan la presencia de ese fenómeno si no es mediante su violentación o suspensión, sea aparential la suma de distintos azares que se han unido para crear una cadena que de tan azarosa resulta extraña [...] Así, la naturaleza del fenómeno fantástico sitúa su posición como marginal respecto a las leyes del texto. Fuera de la legalidad aceptada dentro del sistema textual, lo fantástico se presenta como un acontecer ilegal y transgresor.²²

²² A. M. Morales, “Transgresiones y legalidades...”, p. 27.

Acudo a esta postura de lo fantástico porque bajo este lente se rescata un *corpus* mucho más específico y rico de nuestra tradición hispanoamericana. Como veremos más adelante, gracias al análisis del cuento de Ojeda, este encuadre teórico ha sido de gran ayuda para traer a la luz rasgos de nuestra propia historia como antiguas colonias europeas y hacia los procesos que hemos sufrido como sociedades mestizas. No dejo de advertir que, aunque este modo de clasificación se ha revisado por ser considerado “inmanentista”,²³ la perspectiva que hace dicha revisión es permisiva en cuanto a la gran cantidad de creencias y percepciones de realidad que pueda tener el lector. Ya que desde dicha perspectiva no inmanentista, “lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del lector en el universo narrativo”.²⁴ Lo anterior implicaría que la clasificación se estaría haciendo desde el lector al texto y me parece que más bien, aunque hay una participación lectora, la iniciativa en cuanto a rasgos es al revés: el texto ya presenta cierta cantidad de particularidades que obedecen a la configuración de lo fantástico, de lo cual deriva su clasificación. Campra atestigua, en cuanto a la construcción de los textos con elementos fantásticos, que

El problema estribaría entonces en encontrar para estos términos un significado menos ambiguo, referido a la realidad que el texto postula, y no a la adecuación de ésta con la experiencia que el lector tiene, o cree tener, de la propia realidad; es decir, en identificar los criterios con que el texto mismo define lo real. Obviamente, no quiero decir con esto que el texto no se relacione con el mundo del lector (el lector se reconoce o no, acepta o no las modelizaciones sugeridas en y por el texto), sino que una definición de categorías apoyada en nuestra personal concepción de lo que existe o no, de lo que es pensable o no, reduce las posibilidades de lectura de este tipo de ficciones.²⁵

²³ Me refiero al debate asentado en la ponencia del académico español, David Roas: “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, *Conferencias y Comunicaciones del primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, 2009, pp. 104-105.

²⁴ *Idem*.

²⁵ R. Campra, *op. cit.*, p. 21.

Vuelvo a la idea de que la iniciativa en cuanto a rasgos fantásticos debe partir del texto, aunque nunca deje de lado al lector. Primero cabría aclarar que tanto Morales como Campra apelan a la idea de un lector implícito, es decir, no están pensando en un tipo de lector específico: uno que cree en fantasmas, alguno que sea católico o protestante, etc., sino que piensan en un lector x . Como en una ecuación matemática —por ejemplo, una lineal $y = -5x + 7$ — los valores de las variables — x , y — son infinitos. No importa cuál valor se asigne siempre tenderán al equilibrio, esto porque la misma ecuación tiene constantes —7, 5—, que no dependen del número que puedan adoptar las variables para formar una recta. En nuestro caso, las variables son los lectores y las constantes son los rasgos que construyen un texto fantástico. El lector x también es infinito y tiene cabida en la ecuación, incluso la “cooperación” citada es clara en el sentido de que siempre habrá alguien con una percepción de realidad leyendo el texto, sin embargo, la variabilidad de x no alterará lo ya establecido, en este caso, el entramado de lo que ya está escrito. Esa ecuación seguirá siendo lineal, no importa los valores que adquieran las variables, así como se espera que un texto sea fantástico, sin importar el grado de cooperación del lector, porque las pautas están dadas dentro del texto y no en la variabilidad del lector.

Aunque se reconoce la participación del lector, las estrategias y los indicios ya están puestos en el texto. Ya que el lector implícito se define por medio de dos características primordiales. La primera considera que la estructura del texto puede y estará siempre ocupada históricamente de diferentes maneras y la segunda examina que el lector implícito se refiere al acto de lectura delineado en el texto, no así a una tipología (o variedad) de posibles

lectores.²⁶ En resumen, el lector implícito está relacionado con un lector modelo o ideal pues justamente tiene la función de *ser* lector y su importancia no estriba en la potencia de cuál lector *puede ser* dadas sus coordenadas socioculturales.

El siguiente aspecto importante es la evolución de lo fantástico. Hasta ahora, el problema pareció ser qué y cómo se sabría que un texto es fantástico y mucho se habló del lector y su función. Sin embargo, ya resulta claro también que se ha encontrado que aquello que se define como fantástico ha cambiado desde que comenzó a manifestarse en la literatura europea y, sobre todo, desde que se sistematizara su estudio. No ha pasado por alto para la crítica que Todorov vaticinó la desaparición de la literatura fantástica con la llegada del psicoanálisis, así como también que se ha propuesto que nuestra percepción de la realidad ha cambiado con las nuevas teorías de la física, lo cual afectaría lo que consideramos como fantástico.²⁷ Más allá de haber comprobado que la literatura fantástica no ha desaparecido tras el psicoanálisis o de estar en favor o en contra del segundo postulado, lo cierto es que el cambio en el cómo se construyen los textos fantásticos, de hecho, existe. Italo Calvino identifica dos etapas principales en cuanto a la producción europea:

Lo fantástico del siglo XIX, producto refinado del espíritu romántico, ha entrado enseguida en la literatura popular. (Poe escribía para los periódicos.) En el siglo XX se impone un uso intelectual (ya no emocional) de lo fantástico: como juego, como ironía, como guiño y también como meditación sobre los fantasmas o los deseos ocultos del hombre contemporáneo.²⁸

En la introducción a *Cuentos fantásticos* estas dos etapas se identifican de la siguiente manera: la primera conforma el fantástico “visual, visionario o figurativo”, aquel producido

²⁶ Wolfgang Iser, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher, Literaturwissenschaft. München, Fink, 1994, pp. 8-9, [primera edición alemana 1974].

²⁷ Esa es una de las propuestas centrales de la obra citada de D. Roas y que desarrolló posteriormente para su ensayo *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

²⁸ Italo Calvino, “Definiciones de territorios: lo fantástico”, en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, traducido por Gabriela Sánchez Ferlosio, Madrid, Siruela, 2002, p. 252.

en el s. XIX; y la segunda se da con un fantástico “mental o abstracto” al que se da más hacia el siguiente siglo.²⁹ Estas generalizaciones, con todo y que se sabe que habrá una excepción a la regla, resultan ser bastante esclarecedoras. Tal vez porque en ellas se clasifican cantidades determinadas de rasgos que compartían los textos producidos por los autores en cada una de sus épocas. Han pasado dos décadas del siglo vigesimoprimer y la crítica ya ha demostrado que el fantástico está cambiando y, como lo hicieron sus predecesores, lo han hecho a partir de la ejemplificación.

A la distancia, la generalización de Calvino sobre cuáles son los temas, motivos y objetivos del texto fantástico y del porqué sus creadores les dieron esa preferencia es demostrativa, precisamente, porque hay una distancia entre el momento de creación y el momento de análisis. Empero en el caso de las autoras contemporáneas es más complejo definir a cabalidad cuál es ese tema o enfoque de lo fantástico que domina en este momento de la historia de la literatura. Por eso es más difícil aún intuir si se necesitará reinventar la herramienta de análisis o bien ésta es ya tan vasta como para seguir usándola.

Ya que no se puede predecir el futuro de lo fantástico, se propone usar la herramienta de análisis que considera al relato fantástico como aquel donde se establece un paradigma de realidad, generalmente por medio de una vasta cantidad de referencias extratextuales que construyen un efecto de realidad. En este tipo de textos ese paradigma de realidad se ve afectado por una anomalía —imposibilidad, ilegalidad— hecha de una transgresión o vulneración al conocimiento tácito o el sistema de leyes —físicas o éticas— establecido en ese mismo paradigma de realidad. Este fenómeno anómalo debe ser notado por el narrador, al menos un personaje o el lector implícito. Alrededor de este punto de partida que se

²⁹ Italo Calvino, “Introducción”, en *Cuentos fantásticos del s. XIX. Lo fantástico visionario/Lo fantástico cotidiano*, traducido por Julio Martínez Mesanza, Madrid, Siruela, 2005, p. 17.

fundamente en un análisis textual se dispondrán otros elementos, ya sea temáticos o, incluso, ideológicos para hacer una interpretación de la propuesta de Mónica Ojeda.

Este propósito coincide con las literaturas de irrealidad porque en ellas se busca hacer un análisis de los textos por medio de su dominante discursiva, como se indicaba muy tempranamente en este capítulo. Cada diégesis tendrá su propio paradigma de realidad y dependiendo de cómo se comporte, se sabrá si la dominante discursiva se queda en lo fantástico o vuelve hacia algún tipo de maravilloso: lo mágico, lo exótico o lo prodigioso. Por ejemplo, lo prodigioso ocurre cuando se establece un paradigma de realidad (x) que rápidamente es sustituido por otro paradigma (y), que cuando logra imponerse, además, contradice al paradigma x . Empero, instituido el paradigma y “no da muestras de ilegalidad o fisura [o transgresión] y no aporta explicaciones de por qué del cambio”; hay una simple sustitución del paradigma y , así, hace obsoleto al paradigma x .³⁰ Para la modalidad de lo fantástico el paradigma de realidad x tiene que vulnerarse y no sustituirse por uno y ; la función de un paradigma y es, en todo caso, desestabilizar al x , provocar una anomalía. El contacto existe, pero no es permanente como en lo prodigioso. Las literaturas de irrealidad permiten ir de una dominante a otra, pero siempre desde las reglas establecidas en el texto.

Este encuadre teórico sobre lo fantástico y las literaturas de irrealidad es vital para el análisis de esta investigación. Sobre Mónica Ojeda es necesario mencionar que ella empieza a publicar a mediados de la segunda década del siglo actual; sus primeros acercamientos con las literaturas de irrealidad son notorios, a partir de la publicación de *Mandíbula*. Por medio de un manifiesto estético; Ojeda en la voz de uno de sus personajes, Annelise Van Isschot, reflexiona sobre el “horror blanco” —concepto sobre el que descansa gran parte del

³⁰ A. M. Morales, “El mundo es una biblioteca...”, p. 24.

imaginario en esta novela— y su relación con el “horror cósmico lovecraftiano. El horror blanco es la experiencia del “deslumbramiento; no la del miedo que proviene de lo que se desconoce dentro de la sombra, si no la de lo que se rebela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras” (*Mandíbula*, p. 206);³¹ este horror, a su vez, está encarnado en la edad que experimentan las protagonistas: la adolescencia. En esta intención, Ojeda es similar a Gautier o Nodier que, en meditaciones sobre aquello que podría representar o definir la literatura fantástica, construyeron sus propuestas estéticas con respecto de estos temas, aunque ellos lo hicieron por medio del ensayo. La voz de este personaje le permite a la autora establecer una serie de relaciones intertextuales con autores canónicos de terror y de la propia literatura fantástica —por ejemplo, el mismo Lovecraft, Poe, Manchen, Stocker, Shelly, Chambers—, asimismo, con las criaturas o bien con los espacios diegéticos construidos por cada autor. Esta relación con las literaturas de irrealidad, en concreto se completa en *Las voladoras*. Es así como se esperaría que la obra de Ojeda que se trabajará en esta tesis estuviera inserta en la nueva forma de lo fantástico, si no de este siglo, por lo menos la que se configura actualmente en su generación.

Una de las posibles explicaciones para los nuevos alcances de lo fantástico sería el proceso de hibridación que se señala en la propuesta de autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero, María Fernanda Ampuero, entre otras. En estas aproximaciones, si no se habla de un fantástico híbrido *per se*, sí de un “fantástico-terrorífico”,³² fantástico feminista o femenino,³³ o bien lógicas que van al revés:

³¹ Las citas directas a cualquiera de los textos de Mónica Ojeda que no sean *Las voladoras*, puesto que este volumen es el cuerpo de estudio de este trabajo, se harán directamente en el cuerpo del texto, señalando el título de la obra seguido del número de página.

³² Véase Alejandra Amatto, “Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social”, *Fiesta del Libro y la Cultura*, Medellín, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=a76o7z-Zrm8>.

³³ Ver Jesús Rodero, “Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima de Vallbona”, *Neophilologus* vol. 93, núm. 2 (el 1 de abril de 2009), pp. 263–77, DOI

horror fantástico,³⁴ humor fantástico, por sólo mencionar algunas. Estas investigaciones estarían evidenciando, además de la hibridación genérica, que, más que un cambio en nuestra percepción de la realidad derivado de los avances científicos, existe un interés por especificar las herramientas y señalar los procedimientos estéticos en las nuevas creaciones de lo fantástico, dadas las configuraciones mucho más politizadas, que no panfletarias, que se muestran en la obra de todas estas autoras.³⁵

En lo que respecta al fantástico, en esta investigación se buscará mantener la propuesta de modalidades discursivas de las literaturas de irrealidad. Por ello no tendrá un adjetivo posterior que lo acople con alguna otra estética o género; por ejemplo: fantástico feminista, femenino, terrorífico. Con ello, el objetivo será poder identificar algunos hipotextos del cuento de Ojeda y encontrar algunas similitudes en las estrategias de lo fantástico, asimismo, notar aquello que singulariza la propuesta de Ojeda en “Soroche”. Sobre las estrategias para construir lo fantástico, así como los temas que se han repetido en la tradición de estos textos, los ejemplos y los sustentos teóricos se expondrán directamente en el análisis del cuento correspondiente.

<https://doi.org/10.1007/s11061-008-9115-y>. O bien David Roas, “Fantástico Femenino vs. Fantástico Feminista: Género y Transgresión de Lo Real”, *Las Creadoras Ante Lo Fantástico: Visiones Desde La Narrativa, El Cine y El Cómic*, 2020, pp. 15–29.

³⁴ Fernanda Bustamante Escalona, “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez”, *Taller de Letras*, núm. 64 (el 30 de junio de 2019), pp. 31–45, DOI <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>.

³⁵ El componente político mezclado con las literaturas de irrealidad en las obras de Mariana Enriquez y Schweblin es evidente. Algunos de los artículos referidos en las notas anteriores discuten sobre ello. Pero tan sólo por mencionar un par de ejemplos, se puede ver el motivo de la casa embrujada relacionada con las casas donde se torturaba y mataba a presos políticos de la dictadura argentina en el cuento “La casa de Adela”, mismo que se traslada a la novela posterior *Nuestra parte de noche*, de Enriquez. En el caso de Schweblin, en *Distancia de rescate* el tema de una solución chamánica de curación se presenta ante el fantasma de un niño víctima del agua contaminada por los agrotóxicos usados en la agricultura en todo el sur de América; el mundo de Schweblin da respuestas que parecen fantásticas a un problema de contaminación y falta de conciencia social; por citar un par de ejemplos.

2.2. El maravilloso, el maravilloso cristiano, el *märchen* y lo maravilloso mágico

La discusión teórica suscitada durante el siglo XX sobre los límites de lo fantástico y sus géneros adyacentes tiene su origen en las reflexiones sobre lo que modernamente se postularía como fantástico y que estuvieron a cargo de los propios creadores, como ya se mencionaba en la sección anterior. Me interesa poner la luz sobre un cuento de E. T. A. Hoffmann, pues a diferencia de Charles Nodier que lo hace en un ensayo, *Du fantastique en littérature*, el autor alemán inserta la discusión en voz de sus personajes. Así como “El hombre de arena” fue un texto ejemplar para el desarrollo de los postulados freudianos y del *unheimlich*, “La casa vacía”—que pertenece también al *corpus* de cuentos: *Nocturnos* (1817)—usa el mismo motivo de la vista trastornada para desestabilizar la psique de su protagonista, quien poseedor de un espíritu sensible es blanco fácil para todo tipo de sucesos imposibles y sobrenaturales. Es decir, ambos cuentos comparten el motivo nodal de la visión y las variaciones y engaños a los que puede exponer este sentido al propio ser humano. Leilo, en una narración enmarcada, relatará a sus amigos su experiencia con la casa vacía, un espejo encantado y la extraña aparición de una mujer en ese lugar, no sin antes hacer una reflexión sobre las diferencias entre *wunderlich* y *wunderbar* que, para fines de la siguiente cita, se han traducido como extraño y maravilloso, respectivamente:

Extraña es toda manifestación del conocimiento o del deseo que no se puede justificar por una causa racional; maravilloso, por el contrario, es todo aquello que es considerado imposible, inconcebible, que parece superar las fuerzas conocidas de la naturaleza o, añadido yo, oponerse a sus procesos habituales. Deducirás de ello que antes has confundido lo extraño con lo maravilloso, por lo que a mi supuesto don de visión respecta. Pero es cierto que lo que se representa como extraño procede de lo maravilloso, y que con frecuencia no vemos la raíz maravillosa de la que florecen las extrañas ramas, llenas de hojas y flores.³⁶

³⁶ E. T. A. Hoffmann, “La casa vacía”, *Nocturnos*, traducido por Celia y Rafael Lupiani, Estudio introductorio y notas por Jaime Feijó, Madrid, Alianza, 2016, pp. 241-242.

De la cita destaca esta inclinación por especificar y separar dos términos con una misma raíz, la raíz del alejamiento de lo racional. Esta raíz, además, en la lengua alemana es visible desde su misma morfología, a partir de *wunder*. Intuitivamente, en el texto de Hoffmann, el maravilloso —*wunderbar*— está describiéndose como más cercano a lo que ahora conocemos como fantástico, y el *wunderlich* con lo extraño, o incluso con lo que ahora podríamos concebir como insólito. Lo interesante de ese pasaje es que las variantes dentro de este imposible, que es el *wunder*, del que parten ambos conceptos, está configurado a partir de la maravilla. En el cuento, Hoffmann está poniendo en boca de Leilo un concepto que estaba desarrollado en el *Ensayo de una sinonimia general alemana en un diccionario crítico filosófico de las palabras sinónimas del alto alemán (1795-1802)*, de Johann August Eberhard.³⁷

El autor alemán siempre ha sido un referente histórico importante en la producción del cuento fantástico, por ello “the fantastic can be understood as a literary project of Hoffmann’s to transgress the traditional boundaries of the marvelous and the fairy-tale”,³⁸ como un punto de inflexión resultado de la convergencia entre el *märchen* de la Ilustración —cuento de hadas alemán— y el *märchen* del Romanticismo —corriente histórica a la que pertenece— del que se desprende el cuento fantástico desde una perspectiva diacrónica, al menos en la tradición de ese país.³⁹ A partir de lo cual se puede intuir que, para la actual

³⁷ Jaime Feijóo *apud idem*.

³⁸ Jörn Steingerwald, “The fairy- tale and the fantastic tale”, *Romantic Prose Fiction. A Comparative History of Literatures in European Languages*, Gillespie, editado por Gerald Ernest Paul, Manfred Engel y Bernard Dieterle, v. 23. Amsterdam; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co, 2008, p. 336.

³⁹ Hay tres tipos de cuento de hadas que se pueden rastrear y se desarrollan entre la Ilustración y el Romanticismo: el modelo francés con el *conte de fées*, concepto de donde se ancla nuestro propio lexema en español; el modelo italiano a modo de fábula, que tiende más hacia la dramaturgia y el tercero, el cuento popular, en el seno de la lengua germana, por medio del *märchen*. Aquí se citan algunas de las obras que se desarrollaron en las tres tradiciones durante la Ilustración. La tradición francesa considera obras como *Contes de ma mère l’oye* (1697), *Bibliothèque bleue* o *Cabinet de fées* (1785-89) y los cuentos de Madame d’Aulnoy o Madame de Leprince de Beaumont. El modelo italiano está encarnado en las *Fiabe teatrali* (1761-65) de Gozzi, quien intentó traer de regreso al mundo del teatro el olvidado mundo de lo maravilloso. El tercer modelo comienza

búsqueda de sentido, no solamente se revisarán los orígenes de lo maravilloso sino que el cuento de hadas, como un género con historia propia, también puede esclarecer por qué, para elegir una herramienta que pretenda marcar un límite de lo fantástico moderno, es necesario ir en retrospectiva con una visión en la que se ponderen más los géneros y formas gestoras del fantástico y no una que se cimente en especificar alguna de las muchas manifestaciones de lo fantástico, explicadas en la sección anterior.

La maravilla es un tópico por excelencia de la literatura medieval, como ya se decía más arriba en este capítulo. Sin embargo, cuando el concepto de lo maravilloso —que ya estaba habitado en antedichas literaturas— se unió como parte de la teoría todoroviana para clasificar todo aquello donde no cabía lo fantástico ni lo extraño, la noción comenzó a configurarse precisamente, en adyacencia de lo fantástico. Le Goff advertía que nuestra significación moderna de lo maravilloso dista mucho de lo que se entendía por maravilloso en la Edad Media e incluso en un apéndice, ya conociendo la propuesta de Todorov, especifica que “el adjetivo *merevillos* no se emplea con valor sustantivo como el actual *lo maravilloso*” y que “el término que mejor corresponde a la significación actual de lo maravilloso es el plural *mirabilia*”.⁴⁰ Hay que señalar, asimismo, que este maravilloso, dígame medieval, presente en gran parte del *corpus* que ejemplifica Le Goff corresponde con un maravilloso precristiano, aspecto que es de interés en el análisis que se hará sobre un cuento de Ojeda porque las alusiones a un mundo, ya no se diga precristiano sino prehispánico, son variadas.

con los *Volksmärchen der Deutschen*, que comprende cinco volúmenes (1782-1786), *Volkslieder* (1778-79) y *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in Alten und Neuen Zeiten* (1778) de Johann Karl August Musäu. (Cf. *Ibidem*, pp. 326-28).

⁴⁰ Jaques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1991, p. 18.

Históricamente, Le Goff identifica un punto de conjunción cuando lo maravilloso se une a las formas del relato y la leyenda cristiana y se forma el maravilloso cristiano. Este tipo de maravilloso se hace presente por medio, principalmente, del milagro y, así, se reduce lo maravilloso a un solo autor, Dios; pues es él quien lo reglamenta y lo racionaliza, el maravilloso ya no es imprevisible, sino que “es sustituido por una ortodoxia de lo sobrenatural”.⁴¹ En otras palabras, este es un concepto que parte de una aparición codificada

por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, [que] no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas —sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas— de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino [*sic*].⁴²

De acuerdo con Reisz, este tipo de texto corresponde, sólo parcialmente, con lo “maravilloso súbitamente improbable” de Irene Bessièrre y, tal vez,⁴³ se podría considerar un sinónimo parcial del maravilloso cristiano primeramente postulado por Le Goff. Así Reisz define su propio término como lo “posible según lo relativamente verosímil (*Prv*)”. El tipo de maravilloso de Bessièrre solamente comparte las características citadas y no así la primera condición de lo “*Prv*”, que habla de su condición de estar en contra de todas las leyes intratextuales.⁴⁴ Estas leyes, además, ligan directamente ambas explicaciones, en función de lo maravilloso con lo que entendemos como un fantástico moderno. Hay que notar, asimismo, que estas dos autoras coinciden con Morales en el sentido de que lo fantástico es una modalidad del maravilloso. En esta tónica lo maravilloso mágico es una forma de lo

⁴¹ *Ibidem*, p. 19.

⁴² S. Reisz, *op. cit.*, p. 146.

⁴³ Irène Bessièrre, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université, 1974, p. 93.

⁴⁴ La teórica argentina define su primera condición como: “está en contradicción con cualquiera de las leyes — lógicas, naturales, sociales, psíquicas etc.— que integran el contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, que se afana por mantener una nítida separación entre lo natural —la realidad— y lo sobrenatural —lo que da sentido último a la realidad sin formar parte de ella” (S. Reisz, *op. cit.* p. 146).

maravilloso, además, ambas categorías estarían dadas dentro de lo posible e imposible de acuerdo con el código de funcionamiento del propio texto.

El punto de conjunción de la maravilla y el mundo ideológico cristiano también es observado por Reisz, quien habla de que “los milagros son considerados y consecuentemente presentados como fácticos, como efectivamente acaecidos, si bien conforme a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales”; y guía su explicación basándose en la “leyenda” como una “forma simple” —postulada por André Jolles en 1930—⁴⁵ del medievo cristiano en el que las *imitatio* pertenecen a cierto horizonte espiritual en donde la vida de los santos plasmada en los milagros es imitable. Aunque el milagro fuese leído afuera de esta clave en donde lo imposible se acepta como “lo ocurrido realmente” —pues el productor y el receptor son creyentes—, el lector que lee estos relatos como ficciones “se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido”.⁴⁶

El maravilloso cristiano con todos sus conceptos similares ha sido tratado no sólo por Le Goff, como medievalista, sino por algunos otros teóricos contemporáneos interesados en el fantástico moderno,⁴⁷ además de los ya previamente citados, sin embargo, la referencia más antigua que he podido rastrear es, precisamente, la de Le Goff. Se insiste, después de todo, en el maravilloso cristiano porque ha sido aplicado para revelar los rasgos sobrenaturales en obras de la tradición hispanoamericana como *Pedro Páramo* y es de

⁴⁵ El teórico alemán propone estas formas simples: hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, *kasus*, *memorable*, *märchen*, chiste. De estas, además de la “leyenda” en relación con la tradición católica occidental, será de interés abundar un poco más en el sustrato popular del “*märchen*” o cuento de hadas.

⁴⁶ S. Reisz, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁴⁷ Por ejemplo, Alfons Gregori comenta el maravilloso cristiano y sus manifestaciones “las leyendas de santos, hagiografías relatos de milagros” recuperado de la teoría de David Roas; en *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2015. Por su parte Roas en su ensayo, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), no acude a Le Goff, pero sí a Reisz, con su “posible según lo relativamente verosímil” y también a la explicación de Reisz la leyenda cristiana basada en Jolles.

destacarse que,⁴⁸ aunque su definición resultaría seductora para explicar partes del texto que se estudiará en esta tesis, lo cierto es que su mero uso sugeriría un procedimiento colonizador, pues en el cuento de Ojeda se habla de deidades prehispánicas, sin duda precristianas, similares a la *mirabilia*. Si se considera que el procedimiento del maravilloso cristiano tiene sinónimos conceptuales parciales como lo “maravilloso súbitamente improbable” y sinónimos más acoplados como el “posible según lo relativamente verosímil”, sería de esperarse que hubiese una herramienta que expusiera mejor los sucesos en el cuento que se analizará que, dicho sea de paso, no será tampoco ni el maravilloso medievalizante ni el *fantasy*.

Sobre la propuesta de Bessière es interesante acentuar que el mundo de lo maravilloso coloca al lector en un lugar espacio-temporal lejano al de la narración. Contrapone este mundo con el de los *realia* y se destaca esa distancia característica de lo maravilloso como una herramienta pedagógica.⁴⁹ Este rasgo, además con fines muy similares, se traslada al cuento de hadas. En este género la convención se vislumbra desde los inicios de esta forma, el “Érase una vez”, se determina como “una invitación a suspender la verosimilitud y nuestras frágiles certezas sobre una resbaladiza convención que llamamos realidad [...] [el cuento de hadas] se trata de una fórmula retórica que se ha cristalizado. Como un fósil, como un organismo que alguna vez estuvo vivo”.⁵⁰ En el caso del cuento de Ojeda, se notará que, por medio de una determinada cantidad de pasos en un rito mágico —que coinciden con las partes del cuento, es decir con un ámbito formal— hay una lección que el protagonista aprenderá y

⁴⁸ Esta es la propuesta de González Boixo en “El realismo mágico y Pedro Páramo: una asociación paradójica”, en *Pedro Páramo. 60 años*, coord. Víctor Jiménez, Ciudad de México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, pp. 47-57; que es luego cuestionada por Alejandra Amatto en “El Problema de La Caracterización Fantástica En Pedro Páramo”, en *¿Qué Tierra es ésta, Juan Rulfo? Un homenaje*, editado por Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 2020, pp. 157–200.

⁴⁹ Irène Bessière, *Le récit fantastique...*, p. 60.

⁵⁰ Ana Llorba, *Érase otra vez. Cuentos de hadas contemporáneos*, Girona, Wunderkammer, 2021, p. 14.

que tendrá consecuencias fatales. A modo del cuento de hadas, hay un tiempo no fijo, sino más bien, lejano y, asimismo, las referencias al lugar están hechas por medio de la mención de un imaginario ya dado, esto es el imaginario andino que tiene un fuerte sustrato prehispánico. En este sentido, interesa destacar que, anterior al dominio del cristianismo en el terreno de lo maravilloso, preexisten imaginarios míticos, como el andino. Estos imaginarios tienen un origen en la oralidad y no en la palabra escrita, que permiten estas lógicas de pensamiento que implican elementos imposibles, ilegales o sobrenaturales.

En parte por ello, es preciso reconocer la discusión que se dio alrededor del origen del *märchen* o cuento de hadas. La palabra, en sí misma, aparece en los títulos de obras publicadas, en su mayoría en los siglos XVIII y XIX, en lengua germana y, en su proceso de cambio, se le identifica una etapa pragmática, puesto que finalmente se le usó para definir un *corpus* cuyos relatos hablaban de alguna forma de lo maravilloso y de los textos de raíz folclórica. En este punto, de acuerdo con Steingerwald, el género sufre una “naturalización” debido al crecimiento de la variabilidad de los nuevos textos que lo integran. Esta naturalización también puede ser provocada por eventos donde históricamente inicien conceptos foráneos o desconocidos hasta entonces por el sistema literario, es decir el género, así pues, el *märchen* tuvo que asimilar, evaluar e integrar esos agentes nuevos. Es así que:

while for the Romantic authors the new models of the marvelous are still marvelous, the fantastic has to be something different that cannot be integrated in the existent system anymore. The new focus on the psyche of man as the marvelous or the end of the pragmatic fairy-tale [*märchen*] does not abolish the system of the marvelous.⁵¹

⁵¹ J. Steingerwald, *op. cit.*, p. 332. El concepto de naturalización está usado directamente de Jonathan Culler dentro del ensayo.

De las postrimerías del s. XVII hasta el s. XIX, los *märchen* se convirtieron en un símil de cualquier tipo de relato de origen popular, incluso, de literatura en general.⁵² Es interesante notar cómo, si en el s. XIX surgió un ensanchamiento en el *märchen* que se combinó con lo que ya se entendía como maravilloso, muchos años después, para describir la propuesta de autoras latinoamericanas contemporáneas se tiende a ensanchar el fantástico moderno combinándolo con el horror, los feminismos, el terror, etc.

En la tradición alemana, tras la publicación de los *Kinder und Hausmärchen* (1812) por los hermanos Grimm,⁵³ Jacob Grimm sostiene un debate epistolar con Achim von Arnim, en donde reflexionan sobre la lengua y la poesía y surge lo que se definió como poesía antigua y poesía moderna;⁵⁴ Grimm se inclinaba además por hacer una diferencia vital entre la poesía natural (*Volkspoesie*) y la poesía artística (*Kunstpoesie*); “la poesía natural nace del corazón de todos y lo que entiendo por poesía artística, surge de lo individual”,⁵⁵ comentaba Grimm. La *Volkspoesie* está hecha desde una colectividad, contrariamente, la *Kunstpoesie* es una “elaboración”. De estos dos conceptos nace la diferenciación entre la poesía antigua y la poesía moderna, pues en tanto que la *Volkspoesie* alimenta a la poesía antigua, la poesía moderna de aquel siglo —que, dicho sea de paso, se puede extrapolar a nuestra poesía moderna— siempre será una *Kunstpoesie*. Incluso una industria editorial como la actual, en

⁵² *Ibidem*, p. 333.

⁵³ La forma en la que se fijaron los textos en esta compilación de los Grimm es contraria a las antologías anteriores que, aunque recuperaban narraciones populares su objetivo no era dejar el material intacto, sino recuperarlo e incorporarlo a la tradición escrita con las modificaciones que cada autor consideró pertinentes. Por ejemplo: *Volkmährchen der Deutschen* (1782) de Musäus, *Volksmärchen* (1979) de Tieck, *Italianish Märchen* (1805-11) y *Rheinmärchen* (1846) de Clemens Brentano y el propio *Des Knaben Wunderhorn* (1805-8) de Arnim von Arnim y Brentano. Sin embargo, los Grimm abandonarían su idea de conservar la pureza en la fijación de los relatos orales ya que para 1815 los cuentos incluidos se redujeron de 86 a 72 debido, por citar un caso, al alto contenido sexual de varios de ellos; finalmente también optaría por verter algunas de sus propias ideas en las narraciones (Cf. J. Steingewald, *op. cit.*, pp. 333-334).

⁵⁴ André Jolles, *Las formas simples*, traducido por Rosemarie Kempf Titze, Valparaíso, Editorial Universitaria, 1971, pp. 199-200.

⁵⁵ *Idem*.

medio de este sistema económico, se fomenta la valoración de autores con rostro y firma. El artista es *una* marca. El artista, habitualmente, es uno.

La poesía moderna suele dar los nombres de sus artistas y la poesía antigua no tiene autor único, sino que tiene varios autores, acaso cabría preguntar si todos permanecerían anónimos en la multitud. Al hablar de cómo se habían fijado los textos en su *Kinder und Hausmärchen* (1812), Grimm prefirió la “poesía antigua”, pues “donde la encontremos, no debemos alterarla en lo más mínimo, no debemos alterar ni un punto sobre la i. Toda transfiguración, sea la que fuere, es perniciosa. Por ello, las traducciones, incluso las paráfrasis con palabras de nuestra época, carecen de valor”.⁵⁶ Al publicar *Des Knaben Wunderhorn* (1805-8) tanto Arnim como Brentano embellecieron algunas de las formas y Arnim explicaba que para él no existe esta poesía popular, en tanto hecha por varios autores sin nombre, sino que existe un poeta cuya función es la de “crear para el pueblo y desde el pueblo”.⁵⁷ De esta manera, Arnim se posicionó por ser partícipe de la escritura desde la perspectiva de una poesía moderna.

En este sentido es valiosa esa disyuntiva porque trae a la luz un aspecto que es vital para interpretar y entender la propuesta de Mónica Ojeda en *Las voladoras*: la inserción de un imaginario mitológico —dominio de la *Volkspoesie*— en la construcción de nuevos mundos ficcionales —dominio de la *Kunstpoesie*— que muchas veces recrean un mundo extratextual contemporáneo. La autora ecuatoriana aprovecha una de las características esenciales de la palabra mítica pues “está constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada. Por eso todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos

⁵⁶ Jacob Grimm *apud* André Jolles, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁷ Achim von Arnim *apud idem*.

independientemente de su materia”.⁵⁸ La conciencia significativa del panorama andino con un pensamiento prehispánico encuentra cabida en este volumen de cuentos. También por ese sustrato mítico no es una casualidad que la autora haya elegido uno de los símbolos mitológicos más abrazados sobre la idea del centro: la montaña, como un lugar donde se reúne el cielo y la tierra, el centro del mundo,⁵⁹ en este caso el centro también de los espacios diegéticos encarnados en cada uno de los cuentos. Mónica Ojeda toma de la *Volkspoesie* gran cantidad de materia para fijarla en una *Kunstpoesie* bastante propia, tal vez en este sentido se acerca mucho más a las aspiraciones planteadas por Arnim. Para “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, así como para “Las voladoras” y “Cabeza voladora” este será un aspecto mucho más evidente en la interpretación de los cuentos: su significado está cifrado en conceptos previos a las literaturas contemporáneas.

Dicho lo anterior, es necesario puntualizar que, dentro de las literaturas de irrealidad, lo mágico es una manifestación de lo maravilloso y por ello, en lo consecuente, usaré el término maravilloso mágico para definir a los textos que

Dan por sentido que estamos en presencia de incidentes, objetos, seres o fenómenos que resultan ilegales para el sistema dominante de reglas de realidad, pero que pertenecen a un bagaje cultural que obra como explicación de emergencia cuando lo registrado como ilegal aparece. Es decir, dentro del mismo código de leyes de funcionamiento de realidad que excluye la posibilidad de que se realicen o existan el tipo de fenómenos que relacionamos con la magia [En ellos] está codificado que hay un conjunto de leyes alternativas que solo son aceptables si hemos descartado todas las otras explicaciones que podrían justificar su presencia. Son textos que podrían considerarse de sobrenaturalidad asumida, es decir, en los cuales la regularización de lo ilegal se lleva a cabo dando como razón de su presencia la posibilidad de que esté operando una ley que ha sido relegada o descartada por obsoleta o derogada [*sic.*] por un nuevo sistema de pensamiento, pero que no son ajenas por completo al paradigma de realidad.⁶⁰

⁵⁸ Roland Barthes, *Mitologías*, traducido por Héctor Schmucler, México, Siglo XXI Editores, 1985. pp. 200-201. Cursivas originales.

⁵⁹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, traducido por Ricardo Anaya, 3a edición, Madrid, Alianza, 2011, pp. 24-25. Sobre este tópico en específico se abundará en el Capítulo 3.

⁶⁰ A. M. Morales, “El mundo es una biblioteca...”, p. 22.

Es decir que, en cuanto a lo mágico, los problemas y desviaciones se harán dentro de un mismo paradigma de realidad (x), además, este paradigma permite esas soluciones alternativas a las leyes impuestas por el mismo sistema dominante. A diferencia de lo prodigioso, que se ejemplificaba en la sección 2.1, nunca hay una sustitución del paradigma x por un paradigma y ; asimismo, tampoco hay una vulneración ni ninguna anomalía dentro del paradigma x , como en el texto fantástico; ya que el sistema de leyes que se establecen ahí tiene un sistema de leyes alternativo, que no cotidiano, pero sí emergente, en donde se asumen las ilegalidades e imposibilidades que ocurren dentro de él.

Esta definición será especialmente útil para explicar algunos de los procedimientos narrativos de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”. Finalmente, al ser un modo de lo maravilloso, lo mágico en este cuento se combina con muchos rasgos de sobrenaturalidad asumida que están asentados principalmente en dos vertientes narrativas ya exploradas: uno es un fuerte sustrato mítico y el otro es el cuento de hadas. Aunque no es ni un mito ni un cuento de hadas a cabalidad, por todo lo comentado anteriormente, es interesante destacar los rasgos de lo maravilloso que sí comparte con estos dos géneros.

2.3. Narratología, tematología y otras herramientas de análisis

La propuesta de análisis sugerida en esta tesis está hecha mayoritariamente a partir de rasgos dentro de los textos, en este caso dos cuentos. Por ello la narratología y la tematología en conceptos desarrollados por Genette y algunas reelaboraciones de Luz Aurora Pimentel serán necesarios. Aunque muchos de ellos se ponen en práctica a partir del Capítulo 3 —y otros ya han sido referidos en este mismo capítulo— es pertinente enlistarlos en esta sección y referenciarlos. Primero, derivado del objetivo de mi propuesta, se define la intertextualidad que será entendida como

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.⁶¹

La intertextualidad, asimismo, es la primera forma de las relaciones transtextuales propuestas por Genette. El segundo tipo de relación está dado por el paratexto que es un:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.⁶²

Para especificar más las relaciones transtextuales, el cuarto tipo también será necesario: la hipertextualidad, que está dada por “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto)

⁶¹ Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducido por Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

⁶² *Ibidem*, pp. 11-12.

a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”.⁶³ Como consecuencia, llamaré hipotextos a muchos relatos que considero materia de sustrato temática o formal de la propuesta de Mónica Ojeda ya que “el hipertexto no puede existir cabalmente sin el hipotexto, pero no sólo habla de él o lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto con propiedades literarias”.⁶⁴ En la riqueza de la nueva propuesta literaria de la autora ecuatoriana es que se cimenta el interés de esta hipótesis de trabajo, pues por medio de esta comparativa no solamente se busca encontrar rasgos comunes sino identificar con claridad los procesos de desautomatización que propone Ojeda.

Dado que además existe una filiación genérica de la propuesta de Ojeda con respecto de las literaturas de irrealidad, también cabría señalar que se marcarán algunas relaciones de architextualidad ya que “define, además de la filiación genérica, la conciencia de formas y convenciones dentro de la tradición literaria”,⁶⁵ pues un architexto “no es una clase [un género] puesto que es, si me atrevo a decirlo, la ‘claseidad’ (literaria) misma”.⁶⁶ Es decir, en la búsqueda de sentido al adherir a *Las voladoras* de Ojeda a alguna cualidad genérica, se estará estableciendo architextualidad.

La distinción entre tema y motivo también es pertinente. El tema está determinado, “en tanto que asunto o materia del discurso, [como aquello que] orienta una posible selección de incidentes o detalles que permite su desarrollo”. Complementariamente, el motivo es “la causa o motor de una acción” es la unidad, a diferencia del tema, y además es recursivo.⁶⁷ Esto será importante no solo en un sentido tematólogo, sino también porque en el análisis

⁶³ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁴ Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría literaria y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas, 2012.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 268.

⁶⁶ G. Genette, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁷ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 256-257.

de los cuentos se ordenará en gran parte de acuerdo con sus temas centrales. Específicamente, en el caso del análisis de lo fantástico, siempre se notará que hay temas que ya forman parte de esta tradición, los cuales se especificarán en el Capítulo 3. Estos temas están dados como una “historia legada” por la antedicha tradición. Los temas en realidad son temas abstractos, como bien señala Pimentel;⁶⁸ póngase por caso, el tema del “otro histórico”, que se desarrollará en el Capítulo 3.

En el contexto de la narratología, se define diégesis —*diégèse*— como “el universo espacio-temporal designado por el relato”, es decir, “el universo en el que sucede esta historia”.⁶⁹ Como sinónimo se utilizará también espacio diegético. Cuando algún otro sustantivo esté seguido del adjetivo que alude a la diégesis también hará referencia en este sentido del universo creado dentro del relato.

Con este conjunto de herramientas se espera desentramar la lectura de “Soroche” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo” siempre teniendo en cuenta que:

En la búsqueda de sentido, la única actitud que ofrece recompensa al lector —al crítico— es aventurarse en el recorrido de la obra sabiendo que la linterna con que intentaremos iluminarla nos permitirá entrever apenas una parte de sus recovecos. Y sabiendo que tal vez ningún tesoro oculto nos espere al fin del corredor que hemos elegido, y que hay puertas que ninguna de nuestras llaves abrirá.⁷⁰

Las herramientas elegidas en este capítulo primero son limitadas porque, precisamente, están diseñadas para iluminar una cantidad finita de aspectos dentro del texto, aunque son ideales para tener orden en el análisis, pueden indicar que, tal vez en esos límites donde ya no alumbran, haya que usar otras. Este instrumental teórico puede sostener una inmersión segura

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 376.

⁷⁰ Rosalba Campra, *En los dobleces de la realidad*, León, Eolas, 2019, p. 94.

y guiada en un universo tan profundo como el de la literatura. Las herramientas no solo son linternas sino también cuerdas de vida que llevarán de regreso a la superficie.

En el siguiente capítulo estas herramientas estarán aplicadas en los cuentos de *Las voladoras*. Inicialmente, se hará un breve repaso de todos los relatos que componen el volumen, sus temas ya estudiados, algunas relaciones intertextuales que se sembraron desde el Capítulo 1, así como algunas de las poéticas ya analizadas. Puntualizando en “Soroche” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo” cada uno tendrá su propia sección con sus respectivas divisiones temáticas. El primer cuento antedicho se analizará desde la perspectiva de lo fantástico y el segundo desde lo maravilloso mágico.

3. *Las voladoras*: sus espacios diegéticos y las literaturas de irrealidad

*A las piedras no parece importarles en absoluto lo que digo, sin embargo,
cuando les hablo, se sienten porosas,
capaces de recibir mis palabras
para incorporarlas a su historia de quebrantamiento.*

Terry Tempest Williams

Este volumen tiene ocho cuentos con una topografía diegética específica. La imagen del ascenso, desde un punto muy profundo hasta las montañas más altas está presente como un todo. Esto nos indica que la conformación del espacio es tópico fundamental para el análisis de estos cuentos en general y, en específico, de los dos que se retomarán en esta investigación.

El espacio diegético tiene su propia estética, la cual comienza a formarse en uno de los epígrafes, principales paratextos del volumen: “Mirad así huecas las cordilleras/ los Andes son hoyos del horizonte”. Este verso forma parte de “Los hoyos del cielo” del poemario *Anteparaíso*, del chileno Raúl Zurita. Con esta seña intertextual se puede prever que muchos de los espacios referidos en el texto tendrán que ver con los Andes, y, si no de manera explícita, al menos habrá evocaciones al ascenso y que los *leitmotiv* de la altura y de la montaña se desarrollarán. Los Andes son nodales en el verso de Zurita, colocados al centro son bidireccionales, hacia un lado son cordilleras y hacia el opuesto, hoyos del horizonte. Los Andes, asimismo, son nodales en el volumen de cuentos de Ojeda; esta cordillera que comparten Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina y Bolivia es la unidad de significación aferente de mayor potencia.¹

¹ Pimentel postula que los nombres propios tienen significación aferente, es decir, “significados culturalmente atribuidos que son susceptibles de ser nombrados y enumerados”; en “Modos de representación del espacio en

La descripción, que emerge cuando se considera esencialidad de la formación del espacio, se entiende como “la expansión textual de un repertorio léxico, ya que se propone como una equivalencia entre una nomenclatura y una serie predicativa. En otras palabras, describir implica un acto eminentemente analítico: la descomposición de un objeto, lugar o personaje en sus partes (descomposición morfológica) y/o en sus atributos y significados (descomposición semántica)”.² La serie que comprende la descomposición semántica del espacio diegético contiene: aislamiento, dolor, mal, rito, magia, prohibido, siniestro, violencia, inusual, familia, enfermedad, redes sociales, Dios, divinidad, etc.; mientras que la descomposición morfológica sería: montaña, tierra, roca, planta, altura, volcanes, viento, profundo, sangre, plumas, cóndor, sonido, terremoto, menstruación, entre otras.

Los cuentos podrían distribuirse en sentido vertical como un mapa topográfico guiado por curvas de nivel. Estas isoformas se disponen de acuerdo con la estética que se vislumbra en ambas series, tanto la semántica como la morfológica. El cuento con la curva de isonivel más profunda es “Terremoto” seguido de “Slasher”, que forman parte de los cuentos subterráneos. En un nivel horizontal —muy similar a un valle— se desarrollan “Sangre coagulada” y “Caninos”; estos serían los cuentos de la isocurva cero. Los cuentos del ascenso serían “Soroche” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, que son los textos que analizaremos especialmente en esta propuesta. Como último bastión, los cuentos de altura son: “Cabeza voladora” y “Las voladoras”. La estética del espacio diegético está asentada tanto en la serie de la descomposición morfológica como de la semántica. Con esta tipificación en mente, se describirán algunos de los rasgos esenciales que caracterizan a los

la narrativa de ficción, en *Constelaciones I. Ensayos de Teoría literaria y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas, 2012, p. 180.

² *Idem.*

cuentos y se hará una explicación breve de sus argumentos narrativos y de los temas que desarrollan.

Los cuentos subterráneos se desarrollan en espacios urbanos y sombríos. Su filiación genérica sugiere que están más cercanos al terror. Específicamente, “Terremoto”, por su forma se remite más a la manera de Ojeda de hacer poesía. Sin duda se relata un suceso con tintes apocalípticos pero la cadencia recuerda a la poesía de la autora. Las estrategias para crear un espacio narrativo se unen con versos completos separados tipográficamente, cuyo sentido parece ser una alegoría de la relación, erótica, violenta e incestuosa entre dos hermanas. Considerando que la alegoría en “su estructura no busca *la clôtura* narrativa, sino una aporía que excluye la posibilidad de una lectura simple: la doble intención convierte el texto en ‘palimpsesto’. Es polisémica, sobredeterminada, pero no ambigua; las ruedas y piñones del reloj tienen que ser visibles, aun si éste tiene dos caras”;³ el cuento de Ojeda tiene frases enteras que se leen en esta tónica: “Luego llegó el terremoto madre y Luciana abrió las piernas adentro de mi sombra” (p. 95).⁴ En este pasaje se comienzan a dar las pautas que guían la relación entre hermanas. Luciana es esa especie de madre sustituta que cobija en su interior sombrío a Lucrecia la más joven. Por los pasajes con tintes más narrativos es que el lector puede descifrar que se está ante un escenario especialmente catastrófico, tanto en el interior como en el exterior. En el exterior el mundo está por acabarse cuando la tierra se sacude y tiene todo destruido: “El terremoto destruyó y la pobló de zapatos y carroña. La gente abandonó sus refugios y corrió al exterior esquivando a los caballos y los cóndores”

³ Jeremy Lawrence, “Introducción: las siete edades de la alegoría”, en *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, editado por Rebeca Santamarín Bastida y Rosa Vidal Doval, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005, p. 24.

⁴ Mónica Ojeda, *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma, 2020. Todas las citas directas al volumen de cuentos que se analiza en esta tesis las haré por medio de paréntesis sobre el texto.

(p. 96). Las hermanas se resguardan en un espacio lúgubre, que a ratos parece una simple cueva y, a otros, una caverna húmeda que se transforma en el interior mismo de Luciana. En consecuencia, el escenario interior, está descrito por esas frases que son mucho más alegóricas “Su lengua larga como una cuerda que yo hubiera querido saltar. / Su lengua era una cuerda que me ataba a cada esquina de la casa que no se caía nunca” (p. 97). Esa casa, entonces, aunque segura porque es una cueva, también representa los abusos de la hermana. No hay que olvidar que “Amar es temblar” es el *leitmotiv* que impregna el relato y que se resalta tipográficamente con versalitas cada vez que es enunciado. Este tema de las relaciones fraternas y filiales complejas, sin duda, es tema central en *Historia de la Leche*, el poemario que anticipa a *Las voladoras*. Estos son versos del poemario que se reinsertan en el cuento: “¿Te gusta el sabor de la sangre?’. / ‘Me gusta. Sabe a lenguaje’, le respondía” (p. 97). Luciana y Lucrecia conversan en tanto que, literalmente, las frases del poemario son trasladadas al volumen de cuentos.

Si se continúa con otro rasgo que conjunta a los cuentos subterráneos, se puede notar que “Slasher” tiene también dos hermanas como protagonistas, asimismo, el propio título es una marca intertextual de este subgénero del guion de cine de terror que tuvo gran auge, sobre todo, durante los setenta y los ochenta del siglo pasado.⁵ Muchas veces, una de las marcas

⁵ En el género *slasher* se pueden identificar los siguientes elementos básicos, tanto temáticos como formales: 1) el asesino: suele ser un sujeto ordinario, a veces también un ente de aspecto sobrenatural, que sufrió algún tipo de trauma, razón por la cual busca venganza, entre “más sangrienta mejor”; 2) tipo de arma, aquí es donde reside el nombre mismo del género pues las víctimas mueren a causa de una herida por cuchillo, hacha, espada, machete o cualquier objeto cortante, muchas veces ostentoso que provoque cortes contundentes; 3) tipo de efectos especiales disponibles, lo cuales permitían *mostrar* cómo los personajes eran apuñalados mientras estaban en movimiento, corriendo del asesino, una tecnología que hasta antes no se había visto en otro tipo de filmes de terror, es decir, el *slasher* presentó por primera vez esas muertes “horriblemente realistas y sangrientas”; 4) el escenario que, influenciado por su público principal, solía estar vinculado con la adolescencia: espacios colegiales, universitarios, campamentos de verano, entre otros; 5) el prólogo que explica hechos pasados, además, tiene la función de contextualizar los motivos del asesino, este recurso introductorio también da contexto sobre el espacio en términos del tiempo, ya que es habitual que dicho lugar sea recurrente para la aparición del asesino solo en cierta temporada —Navidad, Día de las bromas de abril, viernes 13, etc.— porque en esas coordenadas espacio-temporales se inserta el trauma del que se habla en el punto uno; 6) “la

temáticas que comparten este tipo de películas es que sus personajes protagónicos son los adolescentes. Hay que hacer notar que Ojeda anteriormente ya había visitado este tópico en *Mandíbula*. En esta novela —que cronológicamente precede a *Las voladoras* en cuanto a producción narrativa—, la autora explora las relaciones entre un grupo de amigas adolescentes fanáticas del *creepypasta* quienes, además, atormentan a su maestra induciendo a que ella secuestre a una de las jóvenes.⁶ La adolescencia es un tema que se explota en *Mandíbula* y, además, se mezcla con las nociones de horror y terror. Finalmente, el tópico se reexplora para “Slasher”, que se centra en la historia de las adolescentes: Bárbara y Paulina. Ahora, dicha etapa de la vida humana sirve para explorar la relación simbiótica de estas gemelas que encuentran fascinación en el dolor. Bárbara parece más proclive a infligir dolor físico, en cambio, Paulina parece disfrutar de atormentar psicológicamente a aquellos que la rodean, incluida su propia hermana. Aunque la condición sordomuda de Paulina las aleja, encuentran en el sonido y en la vibración de la materia un modo de unión, de comunicación, una lengua comunitaria porque desde ese mundo privado “había sonidos que revelaban sucesos anteriores al lenguaje” (p. 62), así Paulina siente los sonidos que emite junto a su hermana. Las jóvenes forman un grupo performativo de *experimental noise*, Las Bárbaras, en la escena subterránea de su localidad, donde su impronta es ese “descubrimiento de lo

chica del final”, en otras palabras, es una “heroína posmoderna” que se caracteriza por gritar histriónicamente ante la llegada del asesino, además, suele ser la que por su rudeza y perseverancia, finalmente, sobrevive a la masacre; 7) Perspectiva, el uso de la cámara privilegia el punto de vista del asesino, se emplean muchas técnicas filmicas para denotar subjetividad, por ejemplo, el ángulo de la cámara tiembla o está ladeada. Algunos ejemplos son *Halloween*, *Friday the 13th*, *Prom Night*, *Terror Train*, entre muchos otros (Cf. Adam Rockoff, “What Is a Slasher Film?”, *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*, Carolina del Norte, McFarland & Company, 2002, pp. 5-22).

⁶ Esta marca temática en los protagonistas es tan repetida que se ha explotado en las parodias del *slasher*, reconocido así también como *teen slasher*, es decir, aquellos que son protagonizados por adolescentes. Este tipo de filmes comienza a producirse con éxito desde la etapa temprana de la penúltima década del siglo XX. Tuvieron un gran impacto comercial y fueron parte de la experiencia de cultura popular que consumieron los nacidos a partir del segundo lustro de los setenta y todos los ochenta; tal como se documenta en Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York, Continuum, 2011.

telúrico de la mente a través de lo que resuena, vibra y retumba. Un regreso a la vida previa del lenguaje. Un recuerdo” (p. 64); a diferencia de las hermanas de “Terremoto”, la vibración no viene de la tierra, sino las hermanas provocan las vibraciones, como una sísmica artificial, para descubrir ese mundo material que las dos encuentran de manera diferente dadas sus obvias características sensoriales. En las fantasías de Bárbara está el incluir un nuevo *track* a sus presentaciones y propone a Paulina, cortarle la lengua con un estilete, no solamente para hacer un acto artístico más sino para mostrarle que ella “ignoraba la violencia real del sonido”, pues a pesar de su unión tan atípica pero efectiva quedaba “ese mundo de terror acústico [...] lo único que jamás habían podido compartir” (p. 68). En los sonidos que pueblan la noche, Bárbara escucha algo que Paulina, en su sueño pacífico y profundo, ni siquiera percibe: la violencia sistemática que su madre sufre todas las noches. Ojeda es hábil en mostrar muy poco de la naturaleza de estas agresiones. Se sabe por varias incursiones en la visión de Bárbara que hay un “padre cabeza de muela”, quien es el que agrede a la madre, posteriormente, en otra voz infantil se devela que la madre habría sido abusada por su propio padre. No hay que olvidar que los motivos odontológicos están vinculados con las relaciones familiares perturbadas, esa “verdad, la cara deforme de la sangre” como lo dice en el propio cuento. Dicho motivo ya está presente en *Mandíbula* y en *Historia de la leche*, lo cual comprueba, una vez más, la filiación tan directa que tienen estos dos relatos subterráneos con los trabajos inmediatamente previos de la autora.

Además del propio título hay otra mención directa al *slasher* en el texto. Reacia a continuar con su plan de mostrar a su hermana eso que desconoce, Bárbara le dice: “Mamá suena por las noches como las mujeres que mueren en los *slashers*” (73), es indiscutible que se refiere a ese grito ensordecedor y dramático típico en esos filmes, parte de los rasgos característicos de sus personajes, como el de la *final girl* y que, además, anticipa la misma

manera en la que Bárbara privará su “ñaña” de la lengua; no puede ser de otra forma más que con un estilete, como lo hacen los asesinos de los *slasher*, porque para acceder a ese terror nocturno y desconocido para Paulina, ella tiene que paladear *ese* grito.⁷ El subgénero está relacionado con otro tipo de productos de la cultura *mainstream* que, al igual que los *slasher* son importados de la cultura anglosajona contemporánea, y de los cuales Ojeda es muy consciente. No es gratuito que las gemelas consuman programas de televisión como *Cuentos de la cripta* o *¿Le temes a la oscuridad?*,⁸ incluso que vivan rodeadas de encabezados de periódicos de nota roja. La autora ecuatoriana nunca deja de recalcar la raíz tan profunda que este relato tiene en la cultura mediática de las últimas tres décadas del siglo XX. Más adelante, las gemelas se presentan en su performance como hijas de Lorena Bobbitt. El texto da algunos datos de su identidad, tal vez, para contextualizar al lector joven sobre este caso de violencia doméstica tan mediático. Las gemelas la eligen progenitora por su *modus operandi*;⁹ adyacentemente, la autora eligió esta referencia, no solamente como un símbolo de las víctimas de violencia de género, sino también como un símbolo de discriminación racial, probablemente, por su origen ecuatoriano.¹⁰ Esto demuestra que incluso en detalles

⁷ Algunas de las características del género ya se explicaron en la nota 5.

⁸ Junto con *Escalofríos*, estas series tuvieron su auge en los noventa y se emitían en canales infantiles, la audiencia estaba muy orientada. Además, se pueden considerar un hipertexto de los *slasher* y, aunque tenían un tinte más sobrenatural, muchas de ellas seguían usando el recurso del grito al estilo de la *final girl*. En realidad, este recurso se ha revisitado en producciones de los últimos años como rasgo característico en la estética de ciertas series, por ejemplo, *Scream Queens* (Fox, 2015-16) que, claramente, quiere visitar estos filmes, no es casualidad que Jaime Lee Curtis estuvieran como parte del reparto de base. Esta serie satírica se encuentra en un punto medio entre la parodia que fueron los *teen slasher* de los noventa y los *slasher* clásicos ya comentados en la nota 5.

⁹ Lorena no sólo cortó el falo de su pareja con un cuchillo, los forenses y médicos que estuvieron en el caso comentan la extrema precisión con la que se hizo el corte, tan limpio que probablemente gracias a ello se pudo hacer una reinserción a su sitio original (Cf. Joshua Rofé, “La noche en cuestión”, *Lorena*, Serie documental, Amazon, 2019).

¹⁰ En el juicio contra Lorena Bobbitt —originalmente, Gallego— en enero de 1994 se registraron muestras de apoyo por parte de la comunidad latinoamericana al saberse que la acusada era de origen ecuatoriano. Ese dato no había sido develado sino hasta que en su testimonio Lorena cuenta que parte del maltrato psicológico que recibe de su marido —estadounidense— tiene que ver con su lugar de nacimiento. La violencia que ejercía John implicaba discriminación racial y amenazas de deportación si es que ella lo dejaba (Cf. J. Rofé, “Una mujer en problemas”, *op. cit.* s.p.).

que parecieran menos obvios, Ojeda se preocupa por no dejar de lado los temas centrales por los que transita su literatura. No es una sorpresa la relación intertextual en cuanto a tema, Lorena Bobbitt, establecida entre Ojeda y Gabriela Alemán, quien en su cuento “Luna de miel”, hace un relato a partir del encuentro entre una mujer argentina y John Wayne Bobbitt, agresor de Lorena.¹¹

Los cuentos de la isocurva cero son, probablemente, los que muestran imágenes más sórdidas en cuanto a los temas que desarrollan en torno a la violencia. La alegoría se desdibuja para formar escenas mucho más gráficas, crudas y realistas. “Caninos” es un cuento nodal, no solamente porque sigue con el tema de la violencia intrafamiliar, el incesto y el abuso infantil, sino porque, en términos de la producción de Ojeda, este texto ya había sido publicado de manera local en Ecuador en 2017.¹² Se puede decir que, si no es el primero, sí es uno de los textos que asentaron parte de la estética y las temáticas que la autora ha explorado en la última etapa. Al igual que “Slasher” con el hombre cabeza de muela, los motivos odontológicos son obvios y se ligan con las dos obras previas ya mencionadas. Hija,

protagonista del cuento, es la responsable de cuidar de Godzilla, perro que adopta después de que la muerde, y de su padre enfermo, tras la negativa de madre y hermana. Hija, gracias a ese encuentro violento con Godzilla, recuerda difusamente haber sido violentada por sus padres, acaso literalmente mordida por su propio padre. En un proceso de animalización, Hija provee de los mismos cuidados a su mascota y a su padre. Los cuatro

¹¹ El cuento de Gabriela Alemán sitúa al hombre después de su reconstrucción de pene. Él le cuenta la historia a una mujer recién conocida, desde su perspectiva, de cómo su exesposa se lo cercena. Alemán reivindica la figura de Lorena Bobbitt, aunque no le dé una voz, al hacer la reconstrucción de Bobbitt tan inverosímil que ni la argentina, a quien Bobbitt acaba de conocer, cree en la inocencia de su versión.

¹² Esta edición estuvo a cargo de Turbina dentro de la colección Caja Negra. El cuento también fue incluido en algunas antologías.

personajes del cuento están protegidos en su campo semántico de funciones familiares: Hija, Ñaña, Mami, Papi; las últimas tres, desde luego, en referencia con la protagonista.

En el epígrafe del cuento, por su parte, se puede encontrar una clave importante para entender el proceso estético al que se ha adscrito Ojeda. La referencia alcanza estas palabras “Un perro de noche/ es borroso / deforme/ lejos” y pertenece a “un perro mediano es blanco” de María Auxiliadora Álvarez.¹³ El poema pertenece a *Ca(z)a*, el segundo trabajo poético de la venezolana y, además, posee una voz poética que remonta a una primera persona que habla de su mascota. Asimismo, es evidente que se trata de una voz femenina que cuida a un perro macho: “yo lo cuido/ atento en otra dirección/ como un ojo que no ve/ como un encierro”.¹⁴ Son muchas las descripciones en “Caninos” que revelan el decrepito y precario estado físico del padre. Ya nadie lo quiere cuidar. Hija, aunque aparentemente lo dignifica al limpiarlo y hacer todas las labores de enfermería que requiere un cuerpo en ese estado, le da *eso* que anhela y le daba identidad, pero también se lo quita: una dentadura. Las dolencias de Papi son progresivas, parten de su alcoholismo y se extienden en una enfermedad indefinida pero mordaz hacia todo su cuerpo, incluida la boca. Papi, al igual que el perro blanco de Álvarez, tiene esta calidad de encierro.

El poema de la venezolana más adelante canta: “yo duermo con él bajo la cama/ yo aprieto una forma abierta/ como una mesa volteada/ una mesa mediana/ no sé/ Un perro de noche/ es borroso/ deforme / lejos”;¹⁵ aquí es donde se inserta la referencia misma de Ojeda. La voz poética canta el deceso de la mascota: “como una mesa volteada” evoca a la posición

¹³ Álvarez comparte editorial con Ojeda. Ambas publican en Candaya sus respectivos poemarios. En el caso de la venezolana, su paso por la editorial española ha producido *Las nadas y las noches* (2009), que es una antología de sus obras previas y *La piedra en: U* (2016).

¹⁴ María Auxiliadora Álvarez, *Ca(z)a*. Caracas, Fondo Editorial FUNDARTE, 1990, p. 25.

¹⁵ *Idem*.

de muerte de muchos cuadrúpedos y esta condición es remarcada cuando señala la talla de la mesa que es la misma que la del perro. Es curioso que Hija despoje a su padre de su amada dentadura de noche. No solamente porque recuerda a retazos que los abusos sucedían en la noche sino porque quiere que el monstruo esté en ese lapso de oscuridad. El perro de Álvarez muere debajo de la cama a manos de su cuidadora y el Papi de Hija es despojado de su dentadura que lo hace humano y bestia a la vez. Por ello, el cuento abre así: “Hija guardaba la dentadura de Papi como si fuera un cadáver, es decir, con amor sacro de ultratumba” (p. 45); esto es una justificación de esta costumbre mórbida. La dentadura es el todo del padre: su identidad, su herramienta de violencia y, al final, su característica más animal. Hija tiene una forma particular de guardar luto y más adelante es que se vislumbra toda la violencia a la que fue sometida esta mujer. En estos dos motivos, Ojeda coincide con otras autoras del siglo pasado que han desarrollado cuentos con historias familiares complejas. En el caso de la preservación de un ser querido de formas mórbidas y siniestras, el tema es desarrollado por Guadalupe Dueñas en “Historia de Mariquita”. En una relación intertextual más contemporánea, se pone por caso “Conservas”, de Samanta Schweblin, en donde en lugar de conservar a un muerto en un bote, se plantea la posibilidad de conservar, a un no nacido, de hacer una pausa en el aborto. En el caso de la figura animalizada que perturba la dinámica familiar está directamente vinculada con “Óscar” de Amparo Dávila, en donde el hermano de la narradora protagonista sufre una afección licántropa. Por su parte, María Fernanda Ampuero en “Nam” desarrolla el personaje del padre monstruo. Tan sólo por dar algunos ejemplos. Tampoco parece casual que estas cuatro autoras, tanto las que crearon durante el siglo pasado como las que lo hacen en la actualidad, en los volúmenes de cuentos a los que perteneces estos relatos —*Tiene la noche un árbol* (1958), *Pájaros en la boca* (2008), *Árboles petrificados* (1977) y *Pelea de Gallos* (2018), respectivamente—, hayan sido

relacionadas y estudiados con algunas de las formas de lo insólito, entre ellos, el terror y lo siniestro y lo fantástico.

Dentro de los cuentos de la isocurva cero, “Sangre coagulada” es un cuento donde se habla de violación sexual, aborto, abandono familiar, maduración sexual y prejuicios sociales. Ojeda usa la voz de una joven, quien desde una corta edad es removida de la escuela y que va creciendo al lado de su abuela, quien parece ser la partera y curandera de su pueblo. La niña cambia de lugar de vivienda y educación. Ambas son discriminadas, la abuela por poseer conocimiento que no tiene nadie más en el pueblo y la nieta por ser una especie de forastera, además, emparentada con esa mujer que representa lo *otro*. Ellas son las que saben cómo actuar. La abuela le enseña a su nieta aprendiz todos los matices de la sangre. Por eso la menstruación se convierte en un símbolo, pues no sólo se trata del cambio corporal y hormonal sino del acceso a ese conocimiento que no está codificado en el conocimiento racionalista y occidental. Al tener el conocimiento de cómo practicar un aborto, e incluso de cómo matar a Reptil —el tercer personaje central del cuento quien droga a la narradora protagonista para violarla—, la abuela se define como curandera, porque “la muerte también nace” (p. 22) y, al mismo tiempo, se traspone con la imagen de la bruja que

Al ser inmovilizada por la letra del inquisidor, viene a ocupar el lugar de ‘basurero institucional’ de la misma manera en que su práctica [...] recogerá esta misma calidad de basurero simbólico. Una vez establecida la imagen, esta misma empezará a producir su propio folclor, se hará de una vida propia y, por contagio con la letra, la bruja empezará a reconocerse en esa imagen deforme que ha sido modelada y moldeada para ella.¹⁶

Es decir, la abuela es una curandera, una reconstrucción de la bruja cazada durante el Renacimiento, la abuela es eso que no se escribe a sí misma para un relato futuro, pero que

¹⁶ Esther Cohen, “La bruja, el diablo y el inquisidor”, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, De Bolsillo-UNAM, 2018, p. 25.

usa su conocimiento para acomodar su mundo inmediato, lo cambia. En este sentido, Ojeda se sirve de otros símbolos para señalar su condición marginal; la abuela enseña ese saber no institucionalizado: el aborto. Además, saber cómo matar. Ella vive fuera de su propia comunidad, señalada por ellos, pero, aun así, ayuda a ellas a deshacerse de las consecuencias del abuso de ellos. La abuela es la alteridad y, todavía, desde su posición se pronuncia en contra de la institución.

La menstruación es un motivo polisémico en este cuento, pues se trata de un cambio hormonal y corporal, del acceso al conocimiento. Si la menstruación es tabú, el saber que trae consigo es igualmente secreto. El menstuo será pretexto también para retomar un recurso que es preferido en la literatura de Ojeda: la teoría del color, que ya era un tema en *Mandíbula* —la relación del adolescente con su Dios Blanco—,¹⁷ y que, con “Sangre coagulada”, el color remarcado es el rojo y se asocia a otros semas: dolor, llanto, muerte. Aquellos componentes de la serie semántica que ya se mencionaba en los primeros párrafos. Aunque la palabra sangre a veces se combina con otros elementos de la serie morfológica como en “rojo lava”, “rojo cabeza de montaña”, entre otros; las tonalidades del rojo se acoplan con eso que la abuela practica: “muerte carmesí”, “muerte bermellón”, etc. Como si la especificidad en estos tonos de la sangre fuese un elemento clave en la formación de

¹⁷ Sobre este tema ya hay algunos estudios como la propuesta de Malvestio, en la que plantea: “Quizá sea solo una coincidencia, pero el título de ‘Dios Blanco’ es también un calificativo de Viracocha, la principal deidad del panteón inca; y, lo que es más interesante, se debate si esta blancura es un rasgo original del dios o si no fue atribuida a posteriori por los conquistadores españoles (Pease, 1991 y 1995; Harris, 1995; Lamana, 2005; los expertos se inclinan por la segunda hipótesis). También es curioso que el símbolo del Dios Blanco sea un cocodrilo albino que las chicas creen vislumbrar durante una de sus salidas (y de nuevo, es Annelise la que obliga a las demás a verlo blanco para ajustarlo a su mitología personal). Esta criatura es uno de los pocos elementos específicamente referentes del paisaje ecuatoriano, y al mismo tiempo se complica con un calificativo, el de la blancura, que la dota precisamente del color de las clases dominantes coloniales del país”. Marco Malvestio, en “En la corte del Dios Blanco: folclore digital y gótico global en Mandíbula”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, núm. 1 (el 22 de junio de 2022), DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.844>, p. 114.

realidad de la protagonista. La sangre lo es todo para ella, no importa de donde venga, toda sangre en su vida significa algo y por ello necesita nombrar todas esas tonalidades.

Cabe señalar que tanto los cuentos del ascenso como aquellos que pertenecen a los cuentos de alturas tienen rasgos asociados con lo imposible o lo ilegal dentro de sus propios paradigmas de realidad. Los cuentos de altura no se analizarán con detalle en esta tesis, sin embargo, hay que notar que los dos apelan a dos figuras femeninas provenientes de la tradición oral andina y que, además tienen rasgos evidentes de sobrenaturalidad: las umas y las voladoras.¹⁸

Las umas, referidas en “Cabeza voladora” son seres que, dice Landeo Muñoz, tienen un origen real que trasciende al orden de lo “imaginario” –es decir, van de lo posible a lo imposible, de lo legal a lo ilegal– en los cuentos del folclore andino;¹⁹ se les describe como seres “que se humanizan para enamorar” y pone a la *uma puriq* –literalmente, cabeza voladora– como un ejemplo de la serie de los “seres de escatología andina” que se refieren a bestias que “fueron *runakuna* [humanos] y retornan a *kay pacha* [espacio global], *kunan pacha* [tiempo actual], para demostrarnos que en el mundo andino los vivos y los muertos continúan interrelacionados a través de mecanismos como *yanantin* [animales enamorados]”,²⁰ en consecuencia, los límites entre mundos se desdibujan con la mera existencia de estas criaturas. Estas cabezas voladoras están al lado de otros monstruos como la *runa mula* –mula– y la *diablu warmi* –mujer diablo– que se metaforizan también a

¹⁸ Estas dos figuras, como figuras sobrenaturales y monstruosas son estudiadas en la obra de Ojeda y de Rodríguez Pappé por Ana Boccuti en “‘Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro’. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé”, *América sin nombre*, núm. 26 (el 7 de enero de 2022), 129-151, DOI <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>.

¹⁹ Pablo Andrés Landeo Muñoz, *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010, p. 218.

²⁰ *Ibidem*, pp. 219-220.

mujeres.²¹ En el texto de Ojeda la figura de la uma está construida alrededor de un crimen como una justiciera. Luego del feminicidio de una adolescente a manos de su padre en el jardín de su casa, un grupo de mujeres, que se podrían identificar como umas, irrumpe ahí. Ellas practican un rito que busca velar el alma de la asesinada y vengarla de la indiferencia de la sociedad. La protagonista las mira y, lentamente, se une al rito que se confunde con su muerte o transformación. Las umas son una figura del imaginario andino, parte de la *Volkspoesie* de ese lugar, y su rastro está en toda la región, independiente de las fronteras políticas.

Por su parte, “Las voladoras” remite a la figura del folclore del Ecuador, que se remonta a la época de la colonia española en la zona. El mismo epígrafe del cuento muestra las palabras mágicas que la voladora utiliza para levantar el vuelo desde el tejado de su casa: “De villa en villa, sin Dios ni Santa María”.²² El primer paratexto de importancia vital. Este rito acrobático se complementa con la voladora frotándose ungüentos en las axilas; está identificada por tres rasgos esenciales: el acto del vuelo, su doble identidad y su principal función de transportar noticias, como una clarividencia.²³ Aunque las voladoras son una leyenda de Mira, este relato se puede rastrear también en archivos inquisitoriales de la Nueva España, donde hay variaciones del paratexto mencionado, que se refieren al hechizo que se ha de pronunciar para propulsar el vuelo, en el “El chichimeco y la bruja” se conjura como “En gracia del Diablo de Villa en villa”, o bien “De billa en villa, / sin Dios ni Santa María”

²¹ *Idem.*

²² Como dato paratextual, se menciona que “Las voladoras” es un relato oral de Mira, Ecuador. Amaranta Pico recaba que el cántico puede ser también “de viga en viga, sin Dios ni Santa María” (*Cf. en Las voladoras*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2013, p. 34).

²³ *Idem.*

en el texto, “Los gatos diabólicos”.²⁴ Todos los relatos americanos registrados son una transformación de diversas historias de origen español en las cuales se identifica el hechizo: “De viga en viga / sin dios ni santa María”, o bien cualquiera de sus otras variaciones como en *La bruja de Granada* o *La bruja de Córdoba* con: “Envía, envía, sin Dios y sin Santa María” y “Sin Dios ni Santa María, de villa en villa”, respectivamente.²⁵ Esta última especialmente es similar, salvo el orden de los sintagmas coordinados, al de la leyenda ecuatoriana. El motivo recuerda que, como los gatos y las aves nocturnas, las brujas andarían de la misma manera.²⁶ Pico comenta que las voladoras tenían un trabajo social: enviar mensajes de un lugar a otro y por ello no sería sorprendente que estuviesen relacionadas también con un tipo de ave, al estilo de las umas.²⁷ Hay descripciones dentro del cuento de Ojeda que remiten a su corporalidad humana y otras pareciera que es un animal: “La siento acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abrazo a ella” (p. 12). Hay pautas de las relaciones entre estos entes y la familia: “A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo” (p. 12). La voladora es un ser al que se le teme pero que también se acaricia y se trata como otro animal doméstico.

“Las voladoras” no solamente le da nombre a ese relato sino a todo el volumen y eso justifica su posición como obertura. En el texto de Ojeda se reconstruye la imagen de las voladoras por medio de una visión adolescente que no solamente atestigua su llegada, sino que describe la fragmentación familiar de su entorno. Sin duda, “Las voladoras” de Ojeda

²⁴ Enrique Flores Esquivel y Mariana Masera (coords.), *Relatos populares de la Inquisición novohispana: rito, magia y otras “supersticiones”, siglos XVII-XVIII*, editado por Claudia Carranza, Santiago Cortés H., Berenice Granados, Cecilia López R., y José Manuel Mateo, Madrid, CSIC-UNAM, 2010, pp. 46-47.

²⁵ Ambos textos son parcialmente recuperados en Cecilia López Ridaura, “‘De villa en villa sin Dios ni Santa María’, un conjuro para volar”, *En La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, editado por Claudia Carranza Vera, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2013, pp. 39-40.

²⁶ E. Flores Esquivel y M. Masera, *op. cit.*, p. 46.

²⁷ A. Pico, *op. cit.*, p. 34.

repite patrones mágicos de estos seres registrados en el archivo inquisitorial. La narradora nos describe: “Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo [...] La vi sentada, rígida, dándole de beber lágrimas a las abejas [...] Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando miel” (p. 12). De la misma forma textos desde el siglo XVI muestran configuraciones similares:

También las cosas que hazen las bruxas o xorguinas son tan marauillosas que no se puede dar razón dellas por causas naturales. Que algunas dellas se vntan con vnos vngüentos y dizen ciertas palabras y saltan por la chimenea del hogar o por vna ventana, y van por el ayre y en breue tiempo van a tierras muy lexos y tornan presto diziendo las cosas que allá passan.²⁸

En este punto es más obvio que, al igual que “Cabeza voladora” y “Sangre coagulada”, este es un cuento que juega con la figura en constante permutación de la bruja. Así se puede destacar que tanto los dos cuentos que clasificamos como cuentos de alturas, al lado de “Sangre coagulada”, han sido los que han despertado mayor interés de la crítica actual y son, por ello mismo, de los más analizados. Ya sea porque, de acuerdo con algunas perspectivas, los tres retoman el motivo de la bruja,²⁹ se relacionan directamente con problemas de violencia de género,³⁰ o bien, porque se ligan mejor con el concepto de gótico andino.

Los dos cuentos seleccionados para ser analizados en estas tesis comparten espacio diegético: la montaña. Además, son los cuentos del ascenso en tanto que sus personajes tienen una aventura que va de un punto bajo a uno alto: si se toma en cuenta que “cualquier modelo

²⁸ Pedro Ciruelo *apud* Cecilia López Ridaura, *op. cit.*, p. 38.

²⁹ Andrea Carretero Sangfúino, “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en Las voladoras de Mónica Ojeda”, *Cuadernos de Aleph*, núm. 13, 2021, p. 176.

³⁰ Una de las perspectivas de análisis con mayor acogida, tal es el caso de Richard Angelo Leonardo-Loayza, en “Lo gótico andino en Las voladoras (2020) de Mónica Ojeda”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, núm. 1, el 22 de junio de 2022, 77–97, DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.855>, o bien, la propuesta de Claudia Salazar Jiménez, en “Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en Montacerdos de Cronwell Jara (1981) y ‘Sangre coagulada’ de Mónica Ojeda (2020)”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 22, núm. 1, junio de 2021, 192–208, DOI <https://doi.org/10.48162/rev.34.016>.

espacial tiende a articular significaciones ideológicas debido a que diversos modelos culturales, que no tienen en sí un contenido espacial se construyen a partir de modelos espaciales”,³¹ los cuentos del ascenso despliegan un tránsito que sus personajes tienen que seguir. Abajo es su punto de partida y arriba es el punto de clímax narrativo. En el análisis posterior y particular de los cuentos se notarán otras significaciones ideológicas relacionadas con el espacio. Aunado a ello, se sabe que simbólicamente la ascensión “significa siempre trascender la condición humana y penetrar en niveles cósmicos superiores”, la montaña misma es símbolo de “eje de mundo” y ambos conceptos están íntimamente ligados;³² de alguna manera, Ana –protagonista de “Soroche”– y el chamán –protagonista de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”– encontrarán en su camino vertical la develación de una respuesta buscada. Este aspecto está presagiado, a modo de una premonición de Cassandra, en *Mandíbula*, concretamente, en el ensayo de Annelisse: “Un volcán se parece a la mente de una persona: una montaña donde la locura arde” (*Mandíbula*, p. 200). La montaña para estos cuentos, sobre todo, será no sólo el espacio diegético sino el lugar que active motivos y temas: la locura, en el caso de “Soroche” y el volcán como un lugar a donde se llevan las pasiones, como el narrador-protagonista que lleva a su hija muerta hasta esas alturas.

Si nos remontamos al medievo occidental, se registra que la montaña tiene una filiación con el desierto y el bosque como espacios de aislamiento. Le Goff comenta que, para el judaísmo, el islamismo y el cristianismo el desierto desempeña un papel importante.³³ En su análisis, además, considera las características geológicas propias de los desiertos en

³¹ Jurij Lotman *apud* Luz Aurora Pimentel, “El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación”, *Unidad Académica de los Ciclos Profesional y Posgrado del Colegio de Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. 1, núm. 9, 1988, p. 35.

³² José Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, 2013, p. 100.

³³ J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 25-39.

estas tradiciones. En tanto que, para el Antiguo Testamento, el desierto formado de arena está vinculado con un espacio para una prueba de Dios; en el Nuevo Testamento, el desierto está formado por montañas áridas como un espacio asociado con situaciones riesgosas, “un lugar más de tentaciones que de pruebas. El desierto es la morada de los malos espíritus” y, al mismo tiempo, está vinculado con la soledad.³⁴ Sin duda, el eremitismo occidental está ambientado dentro de estos ecosistemas. Paralelamente el bosque, como espacio de excepción, estaría más relacionado con las culturas del norte de Europa, pero conservaría la idea de soledad y apartamiento. Por ello no debe dejarse de lado el hecho de que “el desierto, aquí y allá, estuvo siempre formado de realidades materiales y espirituales entrelazadas, de un ir y venir constante entre lo geográfico y lo simbólico, entre lo imaginario y lo económico, entre lo social y lo ideológico”;³⁵ en el caso de los dos cuentos analizados, la montaña tendrá un sustrato más de significación que respetará a lo fantástico y lo maravillo, es decir, se adhiere un rasgo de imposibilidad o ilegalidad que es planteado y procesado de manera distinta en sus propios espacios diegéticos. Los modos de las literaturas de irrealidad en estos dos cuentos están ligados directamente a la montaña como espacio diegético. La montaña no sólo existe como imagen de centro que delinea la estética propia de *Las voladoras*, sino como un espacio para crear atmósferas de irrealidad.

Con este contexto, hay un concepto que ronda la descripción estética de *Las voladoras*: el gótico andino. Este concepto fue señalado por la propia autora al describir lo que los lectores podrían encontrar en su libro y que, aunque ella adjudica a otro crítico

³⁴ *Ibidem*, p. 27.

³⁵ *Ibidem*, p. 30.

ecuatoriano, Álvaro Alemán,³⁶ argumenta se usa de manera oral para “aludir a cierto miedo ligado a un paisaje determinado [...] resulta evidente que estoy hablando del miedo y de volcanes y de páramos y de valles y de ciudades andinas, pero sobre todo estoy hablando de mitologías. Todo ese paisaje está, digamos, construido en torno a mitologías ancestrales indígenas, incaicas incluso, que perduran a día de hoy [*sic*]”.³⁷ Más adelante define al gótico andino en relación con otro tipo de gótico:

En el mundo andino convive lo ancestral con el presente y con el futuro. Es lo que quise que se experimentara a través de la escritura. Todos los góticos –el del Sur, el inglés– hablan de los mismos terrores humanos [,] pero tienen las particularidades de las geografías. Quería investigar el miedo, y su relación con la geografía y la importancia simbólica y mitológica. Se dio esta versión mía, libérrima, de lo que es el gótico andino.³⁸

Este sentido de lugares y de relatos ligados a su espacio diegético, sin duda, coinciden con el análisis que se propone aquí para analizar los cuentos. Empero, habrá que puntualizar lo que la crítica ha dilucidado por gótico andino, más allá de los parámetros que ha ofrecido Ojeda,³⁹ como su noción, en la oralidad, alejada de las ventajas y desventajas que tiene un estudio crítico de rigor.

Rodrigo Mendizábal señala que, más allá de exotizar la mirada ante los mitos y las leyendas andinas, la postura de Ojeda al relacionar su gótico con el sureño permite señalar que “tal literatura no tiene que ver con viejas leyendas, tampoco la representación del mal en

³⁶ La referencia que se pierde de entrevista a entrevista es una ponencia del crítico que luego se publicaría como “Una muestra del gótico andino. Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano”, *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, núm., LXIII, vol. 27, 2017, pp. 247-65.

³⁷ Mónica Ojeda *apud* Daniel Gascón, *op. cit.*, s.p.

³⁸ *Idem*.

³⁹ En la mayor parte de entrevistas que Ojeda concedió durante el periodo posterior a la publicación del volumen de cuentos define el gótico andino en los mismos parámetros ya mostrados, es muy probable que esta haya sido una pregunta habitual entre los entrevistadores debido a que el término proviene de la propia cuarta de forros y suena muy atractivo. Ver Mauricio Ruiz, “Mónica Ojeda: en busca de la tiniebla interior”, *Gatopardo* (blog), el 11 de octubre de 2021. <https://gatopardo.com/noticias-actuales/monica-ojeda-gotico-violencia/> [consultado el 17 de julio de 2022].

sentido clásico, lo mismo que la figuración sombría de monstruos. Los nuevos miedos se relacionan ahora con cuestiones tabús”.⁴⁰ Es interesante ver que esta etiqueta se ha intentado ampliar para poder contener la producción de otras autoras ecuatorianas contemporáneas a Ojeda, cuyas obras se han publicado recientemente y por estas adiciones, que esta vez no han sido pronunciadas por las autoras sino por la prensa, el crítico ecuatoriano ofrece una categoría reelaborada a partir del gótico andino: el neogótico ecuatoriano. La nueva nomenclatura, entre otras cosas, está justificada porque los espacios diegéticos de estas otras autoras rebasan la sierra misma,⁴¹ si bien podríamos argumentar que no todos los cuentos de *Las voladoras* refieren precisamente a los Andes como espacio diegético— por ejemplo, en “Slasher”, aunque hay alguna mención de paso al Cotopaxi y a los volcanes, sus temas centrales y su espacio diegético está más vinculado a la urbanidad, si bien lo que lo une al volumen es su estrato subterráneo y sísmico—, aunque sí encierran una sensación de diferencias topográficas y cierto campo semántico de lo interno de la Tierra, como ya se ha postulado y, también, como Ojeda dibuja desde su concepción de gótico andino. Así pues, el neogótico ecuatoriano se especifica como:

Un gótico que lleva a interrogar los miedos interiores inconscientes, y los terrores y ansiedades respecto de las formaciones institucionales de la familia, de las presencias y vínculos a veces perturbadores con las figuras paternas/maternas, del Ser mujer en un mundo de mujeres en el que también hay desigualdades, incluidos los patriarcalismos fantasmáticos, en consonancia con el gótico sureño.⁴²

Es relevante que Rodrigo Mendizábal haya modelado una herramienta para englobar la propuesta de las autoras ecuatorianas contemporáneas que, anteriormente, habían sido

⁴⁰ Iván Fernando Rodrigo Mendizábal, “Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, núm. 1, 22 de junio de 2022, DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>, p. 68.

⁴¹ I. F. Rodrigo Mendizábal, *op. cit.*, p. 70.

⁴² *Idem.*

clasificadas dentro de los contextos de lo insólito. Sin embargo, la especificidad de la etiqueta que había usado Ojeda para describir su propia literatura pierde relevancia, tanto en el uso de los recursos como en la reescritura de lo mítico y de la gama amplia de eventos imposibles o simplemente sobrenaturales que se desarrollan en estos cuentos. Este último aspecto es importante porque es la primera obra de la autora en la que abiertamente se permite explorar las literaturas de irrealidad.

También cabe destacar que Rodrigo Mendizábal menciona “Gaspar Blondín” de Juan Montalvo como texto fundador del desarrollo del gótico en Ecuador durante el siglo XIX.⁴³ Este relato ya ha sido antologado como uno de los textos primigenios del fantástico latinoamericano junto a otros autores que también estuvieron influenciados por E.T.A. Hoffmann como José María Roa Bárcena.⁴⁴ Sabiendo que lo fantástico es una tradición de raíces europeas que se ha reinventado en Latinoamérica por cantidad de autores, resulta poco operativo que se tenga que rescribir una historia literaria bien definida y, sobre todo, discutida para poder llegar a la definición de un neogótico andino, sin bien es cierto que Rodrigo Mendizábal acierta al mencionar que el gótico andino no sería suficiente para definir a las literaturas emergentes porque:

Aunque justifica una obra, su aplicación más bien no es posible puesto que lo andino, aunque quiera circunscribir a países conectados por la Cordillera de los Andes, siendo Ecuador uno de ellos, enfrenta las diferencias entre naciones originarias, formaciones sociales afro y amazónicas, además de identidades ciudadanas como las costeñas, las que hacen que lo andino sea una expresión en constante discusión.⁴⁵

⁴³ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁴ Óscar Hahn recaba este cuento y “Lanchitas” de Roa Bárcena en *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano: antología comentada*, Santiago, Andrés Bello, 1998. Este texto, sobra decir es considerado uno de los textos fundacionales de la literatura fantástica en México, como plantea Rafael Olea Franco, en *El reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, 2004. Además, también ha sido antologado en Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México, Oro de la Noche y CILF, 2008.

⁴⁵ I. F. Rodrigo Mendizábal, *op. cit.*, p. 72.

Por esta y otras razones —que se detallarán en las secciones siguientes— es que me parece pertinente estudiar la propuesta literaria de Ojeda desde las literaturas de irrealidad, como se hará en las siguientes secciones.

3.1. Lo fantástico en “Soroche”

*Siempre se tiene miedo de la tormenta cuando se le oye crepitar sobre las rocas. Se erizan
los cabellos debajo de la boina*

Fernand Parreau, guía de alta montaña

“Soroche” cuenta la historia de un grupo de amigas que suben a la montaña para hacer excursionismo. Cuatro mujeres de mediana edad desean alejar a su amiga, Ana, de las consecuencias sociales que ha traído tanto la difusión de un video erótico de uso privado como su divorcio. El video que Ana decide grabar con un joven amante traspasa la memoria de sus dispositivos y se viraliza en su círculo social. La condición emocional de Ana se presume precaria. El relato polifónico tiene como testigos a Viviana, Karina, Nicole y Ana. El lector implícito funge como entrevistador para cada una con la finalidad de dilucidar el evento insólito que pareciera ser una alucinación provocada por el mal de montaña: un indio que transmuta en cóndor y, siguiéndolo, Ana decide tirarse en picada. Esa, al menos, es la versión de Ana. Sin embargo, los testimonios de las cuatro amigas se contraponen en cuanto a los hechos narrados por cada una, creando, al mismo tiempo, una atmósfera ambigua que permite más de una interpretación sobre lo acaecido en el espacio aislado de la montaña.

La elección del excursionismo como deporte de convivencia da marcas textuales de la clase social a la que pertenecen las amigas. Esta actividad al aire libre registra su origen en el siglo XVIII en la burguesía europea y norteamericana; adentrarse en la naturaleza era un culto estético.⁴⁶ La práctica se ha desarrollado hasta nuestros días y se mezcla con otras actividades al aire libre. No es una coincidencia que las marcas de vestimenta y artículos

⁴⁶ Rebecca Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*, traducido por Andrés Anwandter, Santiago de Chile, Hueders, p. 185.

especializados sean originarias, en su mayoría, de países como EE. UU., Canadá y algunos otros territorios europeos –por ejemplo: Columbia, Salomon, North Face, Patagonia, norteamericanas; Millet, francesa; Arc’teryx, canadiense; Haglofs, sueca; Helly Hansen, noruega; etc—. La idea de viajar a parajes naturales es de Viviana, la deportista del grupo. Este deporte tiene un estatuto de prestigio pues, no dicen que practican excursionismo, sino que hacen “hiking”. Viviana dice de sí misma: “Yo he estado en La Paz, en Quito, en Cuzco [...] Viajo, como mínimo, dos veces al año y no a cualquier continente, sino a países donde el panorama es duro. No hago turismo chic, no señor. Yo me lanzo a la aventura” (p. 77); en tanto que Nicole dice que Viviana “está obsesionada con el *fitness* y tiene una forma de decirle a la gente que se ve mal sin decírselo realmente” (p. 79). Por el contrario, Karina admite: “el turismo *hippie* no es lo mío” (p. 79), sin embargo, las referencias a que Karina es consumidora de cultura extranjera son obvias: “si hubiera sido por mí nos habríamos ido a una ciudad más moderna, quizás Europa o en Estados Unidos, de esas que tienen librerías que salen en comedias románticas y famosos *malls* [...] le regalé un libro de Chimamanda [Ngozi Adiche] a Ana, una feminista para que superara lo de su marido” (p. 79).

Las palabras resaltadas en cursivas no deben ser tomadas sólo como una decisión editorial siguiendo la regla de la marcación de los extranjerismos, su uso profuso también indica una decisión autoral porque su empleo para referirse a actividades y conceptos que tienen una designación en la lengua propia revelan que las personajes tienen un contacto continuo con un mundo cosmopolita, cercano a la lengua de los modelos económicos preponderantes y que, si no es así de cercana, al menos aspiran a estarlo.⁴⁷ Este es un cuento

⁴⁷ Este recurso es utilizado por Ojeda también en *Mandíbula*. Con extranjerismos, sobre todo palabras inglesas, marca el sociolecto de sus protagonistas. Malvestio plantea que “no es casualidad que las chicas protagonistas de *Mandíbula*, que pertenecen todas a la clase alta de la sociedad, vayan a un colegio internacional (el ‘Colegio Bilingüe Delta, Highschool for Girls’) y se comuniquen en un idioma repleto de anglicismos (‘creepy’, ‘you

que busca establecer las marcas textuales suficientes para que se configure un primer paradigma de realidad basado en los aspectos más actuales del mundo extratextual, creando un efecto de realidad.

Este primer paradigma de realidad, esencial para la instauración de lo fantástico, está construido, en gran parte, por medio de la clase social de los personajes: en las creencias y aspiraciones de esa clase media. Aunado a esto, y tal vez para obviar los estereotipos que se pueden asociar a esta clase social, cada una de las amigas de Ana tiene una personalidad vinculada con un estereotipo: Viviana es la deportista y gordofóbica, se percibe a sí misma en perfecta condición física y al mismo tiempo recurre a las cirugías estéticas para alcanzar la perfección; Nicole es la mujer religiosa de buenas intenciones aparentes que justifica su odio propio por medio de la mirada justa y punitiva de Dios; y, finalmente, Karina es la escritora exitosa, feminista e independiente que busca diferenciarse de sus amigas, con vidas socialmente convencionales, ante todo y bajo cualquier justificación.

En concordancia con la definición de la personalidad de las tres amigas, cada una juzga a Ana por diferentes razones: Viviana le critica tener un cuerpo gordo y descuidado; Karina la juzga por tomar el papel de víctima “en lugar de hacer algo por ella misma” (p. 90); Nicole, por su lado, la juzga por ser pecadora y mala cristiana. Estos aspectos serán relevantes posteriormente porque también dependiendo de eso que consideran civilizado o incivilizado, moral o inmoral, bueno o malo, posible o imposible, percibirán la llegada de ese ente a veces indio, otras veces cóndor, pero, de manera constante, morador de la montaña.

know’ y ‘fuck’ salpican todo el libro). El imaginario de terror de Annelise y los demás también se nutre casi exclusivamente de referencias a la literatura anglosajona (desde Edgar Allan Poe hasta Howard Phillips Lovecraft y Stephen King) y de productos de la cultura pop”. M. Malvestio, *op. cit.*, p. 111.

Si el primer paradigma de realidad está construido por medio de la referencia a un mundo actual con estética más realista, el segundo paradigma se configura por medio de temas y motivos identificados por distintos estudiosos y que, asimismo, se han explorado anteriormente en la tradición hispanoamericana de lo fantástico. Algunos de estos motivos están reinventados en “Soroche” desde la mirada del mundo contemporáneo y otros siguen las pautas marcadas en otros textos ya estudiados bajo esta misma lógica. A manera de lista, se muestran a continuación:

- La participación de otro histórico,⁴⁸ el de los dioses antiguos que regresan,⁴⁹ o también planteada como “la horda de los dioses muertos”.⁵⁰ Este tema también coincide con la llamada “mística de alteridad”.⁵¹
- La perturbación de la personalidad,⁵² específicamente, bajo el motivo de la razón turbada por medio de alguna afectación psicológica o bien algún estupefaciente incluso con fundamento en algún tipo de locura.⁵³

⁴⁸ Me refiero al concepto desarrollado por Dorothea E. von Mücke, en *The Seduction of the Occult and the Rise of the Fantastic Tale*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

⁴⁹ Este tema es sugerido por Lous Vax, en *Arte y literatura fantástica*, traducido por Juan Merino, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 33.

⁵⁰ Este concepto es aplicado, en cuentos hispanoamericanos, por Ana María Morales, en “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, en *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, editado por Magdalena Chocano y William Rowe y Helena Usandizaga, Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 161–72. DOI, <https://doi.org/10.31819/9783954871629-010>.

⁵¹ De marcaje más reciente, este concepto apela a aquella figura de la tradición latinoamericana que “siempre llega desde un lugar preciso y connotado de forma transparente —el lugar del origen traicionado— y se perfila en el horizonte no solo, genéricamente, para desestabilizar nuestras certidumbres sino para quitarnos la máscara y desnudar la base auténtica afectada por el camuflaje: es decir, destaca una tendencia a la absolutización del Otro, tratado en los textos como el indiscutible titular de un privilegio ontológico que desmiente como frágil y abusiva la identidad civilizada”. Este concepto es desarrollado por Gabriele Bizzarri en “Fetiches pop y cultos transgénicos la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 7, núm. 1 (el 19 de junio de 2019), p. 214. DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>.

⁵² L. Vax, *op. cit.*, p. 28.

⁵³ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, traducido por Juan Díaz de Atauri. Madrid, Visor, 1999. pp. 120-121.

- Los juegos de lo visible y lo invisible,⁵⁴ específicamente, el motivo del espejo que, en este caso, se transformará al reflejo y desdoblamiento, o sea el tema del doble,⁵⁵ que ocurre gracias al uso de redes sociales.

Estas directrices temáticas no categorizan a la manera de Todorov –los temas del “yo” y del “tú”– o de Campra –categorías sustantivas y predicativas– y, sin embargo, se establecen para tener un orden y detonante en el análisis, bajo el entendimiento de que para lo fantástico “el motivo importa menos que la manera en que se utiliza”⁵⁶ y que, como señalaba Italo Calvino

en contra de lo que puede creerse, [lo fantástico] exige una mente lúcida, un control de la razón sobre la inspiración instintiva o subconsciente y disciplina de estilo; exige que se sepa, a un mismo tiempo, distinguir y mezclar ficción y verdad, juego y espanto, fascinación y distanciamiento, es decir, leer el mundo en múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente.⁵⁷

Si retomamos esta idea de visión del mundo, y en cierto grado, de forma de procesamiento de realidad, se podría decir que para interpretar un texto desde la clave de lo fantástico no solamente es necesario hacer una definición como un modo discursivo, sino abrir el rango de lectura y emplear todas las herramientas que ayuden a esclarecer la densidad de significado que ese texto pueda tener; ir del nivel sintáctico del texto hasta, al menos, el semántico. Si se estira esa liga se podría llegar al nivel pragmático, en cuyo caso sería pertinente un marco teórico todavía más amplio.

⁵⁴ L. Vax, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵ R. Ceserani, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁷ I. Calvino *apud* Miguel Sardiñas, “La visión de Italo Calvino acerca de lo fantástico”, *La Italia del siglo xx*, en IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 89.

La señalización de temas y motivos es importante en tanto que el tema es “materia prima que ha de ser reelaborada por un autor” y los que ya se han mencionado,⁵⁸ sin duda, han sido retomados como unidades de formación de lo fantástico, incluso a veces son reubicados, en el sentido de que, temas usados en la tradición europea o anglosajona, han sido retomados por la tradición hispanoamericana, y en ese cambio cultural, los espacios de formación van de una geografía a otra; póngase por caso a “Casa tomada”, de Julio Cortázar como una reinención sudamericana de “La caída de la casa de Usher”, de Edgar Allan Poe.⁵⁹

Los temas propuestos en la lista anterior podrían definirse también como tema-personaje, que “es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema”,⁶⁰ en tanto que, los tres tópicos están representados en alguna forma de personaje. En el caso de “Soroche”, el tema del “otro histórico” o de “la horda de los dioses muertos” está actualizado en la figura del indio-cóndor, en la cual se ahondará en la sección 3.1.1. El tema de “la locura” o “la perturbación de la personalidad” está en el estado de alteración física y emocional que experimenta Ana a lo largo del relato, asunto que se indaga con mayor detalle en la sección 3.1.2. Por último, el tema de “los juegos de lo visible e invisible” o bien el tema del “doble” está reconstruido a partir de la imagen corporal de Ana proyectada y desconocida en la pantalla a partir de un video y multiplicada por un proceso de viralización, aspecto en el que se profundizará en la sección 3.1.3. Sin embargo, nunca se dejará de tomar en cuenta

⁵⁸ L. A. Pimentel, *Constelaciones...*, p. 256.

⁵⁹ Esta interpretación ha sido visitada. En la comparación de los textos se encuentran coincidencias como el espacio diegético, la casa familiar y la relación incestuosa de los hermanos mientras la casa desaparece, ya sea invadida por entes sin forma, como en el cuento de Cortázar; o bien la casa se derrumba con sus habitantes, como en el cuento de Poe. Tal vez uno de los análisis más citados sea el de María Luisa Rosenblat, “La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: ‘The Fall of the House of Usher’ y ‘Casa tomada’”, en *Los ochenta mundos de Cortázar. Ensayos*, Madrid, EDI-6, 1987, pp. 199–210.

⁶⁰ L. A. Pimentel, *Constelaciones...*, p. 262.

los rasgos esenciales que forman al texto fantástico, ya planteados en el marco teórico del Capítulo 2.

3.1.1. El otro histórico y los genios comarcales

El tema-personaje del regreso de deidades míticas o de los “dioses antiguos que se vuelven a frecuentar” en “las ruinas sepultadas en sus templos” es reconocido, junto a otros, por Louis Vax dentro de los temas que él clasifica como de regresión.⁶¹ En su estudio práctico sobre el cuento fantástico en autores del siglo XIX, Dorothea von Mücke agrupa, en lo que ella considera una subcategoría de lo fantástico, a aquellos relatos

That their code their generically decisive ‘alien’ element (the irrational, incomprehensible event or occurrence that intrudes into rationalist diegetic universe) as an ‘historical other’ pertaining to a different historical epoch, and appearing in the form of an archaism or a metonymic instantiation of a history or tradition. This subgroup of fantastic tales can be read as a reflection on the change from homogeneous modern universalist and rationalist present to a multilayered, heterogeneous contemporaneity for which the distinctions between past, present and future have become destabilized.⁶²

Para este motivo, e incluso para otras categorizaciones de lo fantástico, es claro que “La Vénus d’Ille” de Merimée se ha convertido en un parangón ejemplar. Es mencionado por Vax, Todorov, Ceserani, Campra, von Mücke, Morales y muchos otros. El relato, cuyo argumento fantástico descansa fuertemente en la ambigüedad de la animación de una estatua de una antigua diosa, apela a la construcción de ese “otro histórico” que regresa a pedir lo que es suyo, en este caso amor, ya sea por la promesa rota de un joven que, equívocamente, deja su anillo de compromiso sobre su dedo pétreo o bien, como una vieja deidad, que retorna por la adoración que merece, que dicho sea de paso, al ser una Afrodita está sumamente

⁶¹ L. Vax, *op. cit.*, p. 33.

⁶² D. E. von Mücke, *op. cit.*, pp. 198-199.

ligada a la idea de amor y seducción; no hay que olvidar que la Venus es descubierta morando encima del desgraciado joven, como exigiendo que ese deseo carnal fuese satisfecho a pesar de su condición de piedra. Se trata de esas deidades que han perdido prominencia por la implacable huella histórica, ya sea por la conquista o colonización de sus antiguos territorios y, también, como consecuencia sufren en el olvido, como cultos que se diluyen y dan paso a nuevas deidades.

Cuando las coordenadas geográficas de un tema con contexto histórico fuerte cambian, surgen otros relatos que están muy asentados en la transgresión de la formación de la identidad y el regreso de mitologías que se pensaban perdidas y que permanecían en un lugar de olvido. En la tradición hispanoamericana la producción de relatos que retoman este motivo no pasa desapercibida. Ana María Morales hace una revisión al tema y comenta que en estos cuentos fantásticos:

Lo prehispánico es otro por muchas razones. Uno de los grandes mitos de América es la confianza en la vigencia de su pasado prehispánico. Y mientras se le da la espalda a lo indígena actual, una y otra vez se buscan y encuentran las justificaciones para los problemas y las victorias sociales en un mundo anterior a la llegada de los occidentales a tierras americanas, sin embargo, en muchas ocasiones ese pasado ideal se niega, o se convierte en una constatación menos satisfactoria de lo que pareciera un discurso oficial. Los vaivenes de la América Latina entre reconocer la deuda con su pasado y negarlo es uno de los lugares comunes a los que se acude en casi cada reflexión sobre la identidad de los pueblos americanos.⁶³

Asimismo, menciona una serie de cuentos ejemplares —con “Chaac Mool” de Fuentes al centro—⁶⁴ de entre los que aquí se destacarán “El extraño caso de Ciro Doral” de Gustavo Agrait y “Un cuento de alta montaña” de Pablo Soler Frost, pues en ellos se retoman el motivo

⁶³ A. M. Morales, en “Identidad y alteridad: ...”, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁴ Estos cuentos son “Fiesta brava” de José Emilio Pacheco, “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro, “La noche bocarriba” y “Axolotl” de Julio Cortázar. Hay que señalar que tanto el cuento de Pacheco como el de Fuentes, más que el otro histórico, retoman a estos dioses milenarios que en forma de estatuas buscan la venganza en un mundo moderno, como lo era en su caso la premisa del cuento de Merimée.

de la montaña como espacio de apariciones y sucesos imposibles y, sobre todo, la mirada de lo prehispánico como ese otro histórico, esa otredad; rasgos que convergen con “Soroche”.

En el cuento del puertorriqueño, Ciro Doral, un hombre culto y viajero, se encuentra en una travesía en los andes en donde, tras una convivencia con la gente originaria de aquel paraje, en medio de una fiesta dotada de música típica, siente el llamado misterioso de los tambores y la quena que, entre sueño y vigilia, lo llevan a fundirse con un tiempo mucho más geológico, el tiempo de las montañas. La historia llega al lector gracias a las cartas que Doral envía a su amigo, primer narrador de la historia, quien además funciona como la voz que forma el marco del relato. Los adjetivos que Ciro Doral usa para describir a los habitantes andinos generan una escisión irremediable:

Físicamente tampoco me atrae esta *extraña* raza. Su arquitectura es chata, posiblemente funcional, ajustada a estas tierras empinadas: grandes torsos y piernas cortas. Téngame lástima, ¡tan vulnerable como soy al tipo piernilargo! Créame que *me siento poco prójimo de estas gentes*. Esos ojos enigmáticos, entre resignados y recelosos, y este no bañarse hasta el extremo que el cuerpo llegue, no a heder, sino a manifestarse su olor característico —que nunca había sentido— *no son de nuestro mundo* [...] La venus andina es la *contrarréplica* de la citerea. ¡Qué lejano el mar y otras cosas bellas de la Anadiomenea!⁶⁵

El cultivado joven no se reconoce en esos humanos. Las palabras resaltadas en la cita anterior denotan con mayor ahínco el lugar que Doral les confiere; alejados de él —como el mar de los Andes—, en el sitio opuesto están ellos, por eso son extraños y son el “otro histórico”. Las consideraciones estéticas, asimismo, son obvias. Si la venus andina es la antípoda de la griega, por principio se ha de sugerir, que la piel es distinta, la fisonomía contraria. Se sugiere que la percepción de la belleza en ese lugar es diferente. Doral dice “*el paisaje intriga y engaña*”. Se pierde el concepto de lo cercano y lo lejano porque *no hay perspectiva* aérea. De

⁶⁵ Gustavo Agrait, “El extraño caso de Ciro Doral”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 52, 1966, p. 48. Cursivas propias.

modo, amigo mío, que aquí *lo que se ve en la realidad* es la ingenua representación pictórica de los prerrenacentistas”.⁶⁶ Se insiste, nuevamente, en algunas palabras relatadas porque, si nuestro personaje protagonista está lleno de referentes, implícitos o explícitos, a la cultura europea —El Renacimiento, Vivaldi, Mozart, Tiziano, etc.—, misma que ha creado su concepto de realidad, todo lo que le muestran en ese mundo de origen prehispánico en la montaña se opone a lo ya preconcebido. Por ello, a medida que avanza el discurso epistolar, el protagonista parece perder la razón y, como consecuencia, pierde la vida. El momento que remata es aquel en que el narrador, que enmarca la historia, tiene que emprender un viaje similar al de su amigo. Desde el avión, puede identificar todos los rasgos ambientales que, en medio de su delirio, el exviajero describiera:

No ocurría nada, salvo que al mirar por la ventanilla vi el paisaje que con tanta minuciosidad y vigor plástico me había descrito Ciro Doral en su última y desesperada carta. Allí estaban los tres picos nevados, las nubes, las rocas negras, las tierras ocres [...] Claramente se veía el sendero, serpenteante en la soledad inhóspita y hosca, que llevaba a la casa. En ese sendero se erguía pétrea y minera, con sentido geológico, una figura humana. Junto a esa había otra... y nadie más.⁶⁷

En este final, con las omisiones sintácticas que emplea, obliga al lector a pensar que “una figura humana” sería el indio que toca la quena, desconocido para el narrador, y que esa “otra” sería acaso la figura de Doral. La plasticidad semántica de este final sugiere que Doral, muy a su pesar, se convertiría en parte de esa otredad, devorado por ese lugar que tiene la memoria de lo prehispánico y engulle a ese hombre que brilla por su pensamiento occidental y europeo. El indio es entonces el medio para acceder a esa otredad, el que le muestra el camino y que mora con él en esa fijeza pétrea y eternidad geológica.

⁶⁶ *Idem*, Cursivas propias.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 51.

Así como el sitio es un lugar aparte, sus habitantes son los otros y ahí sólo lo imposible tiene cabida. Los Andes, desde este relato, se muestran como un lugar especial para lo fantástico, que García define como “Fantastic of Place”, en el cual “space is seen as the host of the fantastic agent, [...] space functions as a stable dimension reinforcing, or being ‘part of’, the effect of reality. The place of action, no matter how uncanny or how mundane, acts as the frame of reference of the real. Thus, the physical laws of this place (e.g., three-dimensionality, distance, hierarchy) are not altered”.⁶⁸ Aunque la montaña alberga misterios, serán activados por otros dispositivos y los agentes de transgresión serán otros. Esta idea se retomará más adelante para “Soroche”. En el relato de Agrait, la montaña alberga lo fantástico, en tanto que la música y el ambiente de la festividad abren un nuevo mundo para Ciro, el agente trasgresor será el indio que toca la quena, que ya bien se define como ese “otro histórico” y que inserta al protagonista en ese otro lugar que representa lo prehispánico.

Por otra parte, “Un cuento de alta montaña” tiene varios indicadores desde su mismo título. El relato retoma la historia del Dr. Patrocino Greene —un personaje que Soler Frost usa para guiar los cuentos de *El sitio de Bagdad y otras aventuras del Doctor Greene*— en su visita al Popocatepetl. Con la promesa de encontrar un tesoro antiguo, Greene y su amigo, quien es el narrador testigo, ascienden al volcán por sus rutas más peligrosas. En una de las paredes basálticas de La Ventanilla, se pierde el rastro del peculiar personaje, quien cree haber avizorado el botín. Presa del mal de montaña, el amigo relata cómo Greene es engullido por la montaña. Buscando a su amigo, el narrador es auxiliado por los otros montañistas y víctima de la fatiga se piensa en un sueño, sin embargo, otros personajes le confirmarán

⁶⁸ Patricia García, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*, Londres, Routledge, 2015, p. 33.

después que Greene sigue desaparecido. Las conjeturas del narrador, sin embargo, son particulares:

A Doña Cecilia la tomó la tremenda, pero se le ha ido pasando, consolada en parte, por el hecho de que Don Patrocinio no murió, sino que tan sólo ha desaparecido, por lo que no sería de sorprender que apareciera, cubierto de polvo, en algún pueblo. Yo en cambio, tiemblo de pensar que en el centro del volcán, en su caldero de fuego, mi paisano trabaja una eterna noche, apenas alumbrada por los fuegos de adentro, para un duro sucesor de Tezcatlipoca, un azteca loco, milenario, poseído de sueños de venganza, listo para cuando retiemble en sus antros la tierra.⁶⁹

El dios olvidado que se deja ver en este relato es “El espejo que humea” —Tezcatlipoca— que, en diferentes textos, aparece con una variedad de más de trescientos sesenta nombres,⁷⁰ a partir de los cuales, se le pueden agregar una gran cantidad de atributos de la divinidad.⁷¹ Al estar morando la montaña y, además, un tesoro perdido, no es rara la elección de este referente prehispánico para desaparecer a un personaje de nombre extranjero. En uno de los nombres se le identifica como hechicero, dueño de la noche y las cuevas,⁷² un lugar pétreo similar al que desaparece a Greene. Tampoco pasa por alto que, al igual que “El extraño caso de Ciro Doral”, las referencias al mundo europeo tanto como al contemporáneo construyen y delinear muy bien el primer paradigma de realidad desde el que el otro histórico queda completamente relegado, en este caso, olvidado. Tampoco se pueden dejar pasar las últimas

⁶⁹ Pablo Soler Frost, *El sitio de Bagdad y otras aventuras del Doctor Greene seguido de Lagartos Terribles*, México, Ediciones Heliópolis, 1994, p.51.

⁷⁰ Doris Heyden, “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 19, 1989, p. 83.

⁷¹ Las obras en la literatura mexicana que recuperan motivos prehispánicos y que se embelesan con el rico simbolismo que emana de esta figura no solamente pertenecen al ámbito de las literaturas de irrealidad, sino que la rebasan y se extienden. “La idea de que los dioses o ídolos prehispánicos perviven en el subsuelo material y cultural del país es una representación que seduce a la intelectualidad mexicana de las décadas de 1940 y 1950 y que continúa vigente en las posteriores”. En Fortino Corral Rodríguez, “Lo sobrenatural autóctono en la narrativa mexicana contemporánea”, *Amoxcalli*, núm. 1, 2008, p. 31. Sobre la inclusión de la figura de Tezcatlipoca, recomiendo ver Edyta Andzel-O’Shanahan, “Tezcatlipoca (post)moderno: reinterpretaciones de la figura del Espejo Humeante en la narrativa mexicana contemporánea” *Mitologías hoy*, núm. 15, 2017, 387–99.

⁷² D. Heyden, *op. cit.*, pp. 84-85.

líneas del cuento en donde, en una rescritura, la venganza del dios empieza a ejecutarse sobre el mundo moderno. En este caso, sobre un verso del himno nacional mexicano “y retiemble en sus *centros* la tierra”, que es parte de un llamado a la guerra en defensa de la soberanía, se sustituye por la posición expectante del dios devorador: “listo para cuando retiemble en sus *antros* la tierra”. Pongo en cursivas las palabras restituidas porque los centros pasan de ser una superficie bidimensional a una profundidad tridimensional, los antros, son la morada predilecta de Tezcatlipoca, que retoma su poderío y se rescribe sobre la narrativa de una nación que le sucede como independiente pero que se asienta en el mismo territorio que siempre ha sido suyo. La horda de los dioses que se resisten a ser olvidados es la que se impone en estos dos cuentos.

Los dos textos mencionados, entonces, forman relaciones intertextuales muy concretas con “Soroche”, en este caso, el indio que camina hacia atrás y se convierte en cóndor representa una figura esencial. Es la visión de este personaje imposible la que problematiza el testimonio de cada una de las narradoras en el relato siempre con el contexto de que las cuatro están bajo los efectos del mal de montaña y en un paraje donde no hay más testigos que ellas. Y ese es el primer problema de perspectiva, hay una variedad de testimonios tan disímiles en lo que los propios personajes consideran irreal o real, posible o imposible, lo que cada una describe de manera diferente. Karina cuenta:

Te lo cuento ahora porque cuando Ana salió corriendo el indio también lo hizo y fue como si los dos fueran la misma persona, solo que en distintos sectores de la montaña. Te parecerá una locura, pero casi juraría que vi al indio correr de espaldas. Se me heló la sangre. [...] le di la espalda al final, cuando Ana y el indio se lanzaron. ¿Un cóndor? ¿Quién te dijo eso querido? (p. 91).

Sobre esta cita hay que remarcar que, aunque Karina afirma ver a un indio le adiciona un rasgo sobrenatural: correr de espaldas. El indio no solo camina sino corre hacia atrás, como

si en la forma contraria de desplazarse estuviera invocando otras fuerzas, que al ser contrarias podrían no ser buenas y también como si al correr hacia atrás estuviera guiando a Ana a un mundo que no es ese descrito en el primer paradigma de realidad. Además, Karina es la escritora del grupo y esto sugiere que, acaso, sería la que tendría la imaginación más elástica. Viviana niega todo hecho imposible y, en este caso, sobrenatural; Nicole sólo atestigua la llegada de un cóndor que, después de todo, es una criatura de Dios; Karina, en cambio, admite haber visto al indio, cosa ya de por sí atípica en ese lugar tan alejado, sino que, además, le atribuye características imposibles. El indio-cóndor puede ser interpretado como un genio comarcal o un *genie du terroir*. El genio comarcal se entiende como “genius loci, ‘genio de lugar’, es decir un numen, un daimon, ligado a un lugar preciso que le pertenece y al que protege contra toda incursión”.⁷³ Si se considera, asimismo, que Lecouteux investiga que muchos de estos genios comarcales en la Europa medieval fueron rebautizados, convertidos o desterrados por el cristianismo de esos mismos espacios que cuidaban, entonces, no sería gratuito que el personaje de Nicole, con tan profundas creencias religiosas sea la testigo que niegue la existencia del indio-cóndor y que, consecuentemente, abone en la invalidación del testimonio del resto de las que presenciaron el mismo fenómeno:

El asunto es que ya me gustaría decir otra cosa, pero la Kari miente: no se volteó como ella dice y no hubo ningún indio. Es difícil de explicar así nomás, mira, te lo voy a dibujar en esta servilleta [...] Si me preguntas yo creo que la Kari inventó lo del indio para justificar que se quedó quieta junto a la Vivi en lugar de agarrar a Ana. Yo lo que sí vi fue un cóndor, pero apenas unos segundos. Bonita criatura. Tétrica pero bonita (p. 92).

No hay que perder de vista que hay una metamorfosis, como suele ser una característica de los genios comarcales, y que Nicole sólo es testigo de una cara de esa transformación. Esto

⁷³ Claude Lecouteux, *Demonios y genios comerciales en la Edad Media*, traducido por Plácido de Prada, Barcelona, Medievalia, 1999, p. 12.

denotaría un sesgo en su percepción, y que pareciera que su testimonio es el que más se adapta al primer paradigma de realidad, que en un texto fantástico generalmente se parece mucho al mundo extratextual, al del lector y que además, por ser este un texto que retoma el tema del “otro histórico” coincide con la concepción barbárica que tuvieron muchos de los cronistas de la época de las primeras evangelizaciones en América y de la colonización, como en el discurso *Democrates alter*, “sobre las causas justas de la guerra contra los Indios”, de Sepúlveda.⁷⁴ Viviana, por su parte, aunque acepta los estragos del mal de montaña, no reconoce la existencia ni del indio que describe Karina, ni del cóndor que atestigua Nicole. Lo que destaca de su discurso es la forma en la que describe el soroche:

Mira, se siente como si tuvieras un fantasma dentro tuyo, como si te llenaras de un aire pesado y maligno, por eso cuesta tanto respirar [...] El campo visual se te encoge, se vuelve un pasadizo donde no entra luz. ¿Y así cómo iba a hacer algo? 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. No podía haber hecho nada en esas circunstancias. Nada de nada (p. 78).

El uso de elementos sobrenaturales para describir los efectos del mal de montaña recurre a la ya tradicional estrategia del cuento fantástico, una decisión más autoral. Asimismo, el personaje se asume desarmada por este mal, aunque al mismo tiempo acusa a sus amigas de desconocimiento. Mientras Nicole justifica cualquier contradicción al primer paradigma de realidad mediante explicaciones de corte religioso, Karina recurre a tópicos que se crean desde su imaginación y forja su propia ficción desde su testimonio. Viviana, se considera por encima de sus amigas, en términos de conocimiento del mundo de la aventura y de los viajes lejanos de las comodidades. En este pasaje, además comienza a sembrar una atmósfera de incertidumbre, con la ya clásica “fórmula modalizante” de lo fantástico que propone

⁷⁴ Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 324.

Todorov,⁷⁵ en el uso de un “como si” en su estatuto de comparación. Lo que precede al modulador es algo físico y completamente experimentable, en tanto que lo que le sucede es un elemento que, semánticamente, está relacionado no solamente con lo sobrenatural, sino con aquello que se percibe como el mal y que, muchas veces —aunque no es una regla— desata el miedo. Al mismo tiempo, las comparaciones de Viviana no solamente son descriptivas en función de elementos sobrenaturales y de lo imposible, sino que, además, recurren a la exageración, otro empleo del discurso figurado asignado por Todorov como usual en la construcción de lo fantástico.⁷⁶ Hay que notar que el mal de montaña es comparado directamente con un fantasma e, igualmente, en una descripción sintomática el aire que llena los pulmones no solamente es pesado, sino que es, también, maligno. No hay mejor preámbulo para la aparición del hecho fantástico, en este caso encarnado en el indio-cóndor, que un testimonio que comienza a sembrar una atmósfera difusa y que se contrapone en la elección semántica de sus partes comparativas. Esta herramienta de la “fórmula modalizante”, no solamente se usa en el testimonio de Viviana para describir el soroche, sino que es constante en la descripción de la aparición del cóndor, o del indio por parte de Nicole y Karina, respectivamente.

El indio-cóndor es un genio comarcal porque mora la montaña y también es un representante de ese “otro histórico”, aquel hombre-criatura que pertenece a un pasado prehispánico que se soslaya, ya sea con la ostensión de esas costumbres europeas o anglosajonas de los personajes o con la simple negación de un pasado que se piensa muerto; en este relato —y en los hipotextos— se identifica “un esquema que sólo reconoce dos culturas: la europea y la desaparecida cultura prehispánica; las etnias coetáneas son una

⁷⁵ T. Todorov, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 85.

especie de rezago de aquélla, ignorante, incultas” y por eso mismo se les deja en lo aislado,⁷⁷ lo oculto y hasta lo olvidado. En otras palabras, el indio-cóndor, como genio comarcal, desde su territorio impone el segundo paradigma de realidad. Por estas razones, la montaña como un espacio excepcional está íntimamente ligada a la figura del genio comarcal pues la montaña, con respecto a la figura del genio comarcal, “es objeto de numerosísimos mitos: muy a menudo montaña cósmica que conecta el mundo de los hombres con el de los dioses, que oculta el infierno en sus profundidades y el paraíso en su cima, lugar de residencia de innumerables espíritus que adoptan formas de gigantes, enanos, hadas o animales monstruosos”.⁷⁸ En este caso el indio-cóndor es el que hace de la montaña un “Fantastic of Place”, al igual que los relatos hipotextuales presentados anteriormente. El indio-cóndor reclama lo propio y lo que siente invadido, como otros genios comarcales a los que “nunca se los vence definitivamente: se los rechaza, pero siguen al acecho, prestos a aprovechar cualquier ocasión para tomar posesión de sus dominios”.⁷⁹ Sin embargo, para Ana representará una clave de acceso a otro mundo, otra percepción de la realidad, hasta el momento, no revelada.

3.1.2. La perturbación de la personalidad: la locura del soroche

La locura o desequilibrio es un tema concurrente en la construcción de lo fantástico. El tema, en términos formales, lleva a pensar en el tipo de narrador elegido para estas historias. Para lo cual, se propone seguir teniendo como eje los cuentos citados: “El extraño caso de Ciro Doral” y “Un cuento de alta montaña”.

⁷⁷ F. Corral Rodríguez, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ C. Lecouteux, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 183.

Todorov postula que en el discurso de lo fantástico hay un problema de enunciación con respecto del narrador y nota que la voz en primera persona se prefiere en este tipo de relatos.⁸⁰ Si volvemos la vista a nuestros hipotextos tanto como a “Soroche”, notaremos que de alguna manera u otra encuentran su enunciación desde este lugar personal. Esta voz es muy importante porque “si la voz narrante engloba la totalidad de lo narrado, su credibilidad se convierte en condición preliminar de cualquier otro tipo de garantías: de la forma y la naturaleza de esa voz puede depender la actitud del lector ante la materia fantástica del relato”.⁸¹ Todos los narradores intentan validar su verdad. Póngase por caso a *Ciro Doral*. Tanto el amigo como el propio Doral, desde su propia voz tratan de dar legitimidad a sus discursos y poner por verdad todo lo que han experimentado. El narrador del marco se dirige al lector y Doral de manera epistolar informa a antedicho narrador y, en consecuencia, al lector implícito. La posesión de Doral por parte del indio que toca la quena queda sugerida en sus cartas. El narrador del marco podría creerlo o no, siendo que él mismo considera confiable e informado el juicio de Doral, hasta la confesión epistolar: “su segunda y última carta me alarmó. Quien escribía no era ya Doral: era un Doral alterado. Su carta, por otra parte, me hizo sospechar en la anterior [...] síntomas ocultos de la alteración que estaba seguro Doral había sufrido”.⁸² Sin embargo, ya hacia el final del relato, cuando él mismo viaja a la zona andina, cree ver entre las montañas, la choza que describía Doral y al propio amigo desaparecido. Como Capeles concluye en su análisis del cuento:

La posesión en sí se ve como un acto sobrenatural, maravilloso. Cabe la posibilidad, por otro lado, de visualizarla como algo que no ocurrió en verdad, pero en la que *Ciro* sí creyó. Quizás la melodía no tenía nada de posesiva, pero *Ciro* así lo creyó y nada lo convencería de lo contrario. Las dos figuras que se ven al final en la choza podrían ser las de dos indios, o bien

⁸⁰ T. Todorov, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁸¹ R. Campra, “Territorios de la ficción...”, p. 81.

⁸² G. Agrait, *op. cit.*, p. 49.

la de un indio y la de Ciro [...] se presenta la ambivalencia entre sobrenatural y natural, que ubica al texto en lo fantástico.⁸³

En “Soroche” la ambivalencia que se disputa entre sobrenatural y natural —imposible y posible— se da en la naturaleza misma del indio-cóndor, que esta problematizada al ser un relato polifónico, pues no sólo se trata de “quién duda, sino también en quien afirma: el personaje, el narrador (coincidente o no con el personaje), el lector”.⁸⁴ La duda, entonces, comienza a ser un elemento constitutivo en la creación de lo fantástico, como afirma Todorov, que también se define como una forma clásica de lo fantástico.⁸⁵ El tema del narrador poco confiable ya está vaticinado en la obra de Ojeda, en el ya mencionado ensayo en *Mandíbula* sobre el horror blanco de Annelisse, por medio de la remembranza de una clase de Clara, ensaya sobre ello:

Quando comentamos el cuento sobre el gato negro usted dijo que Poe nos daba pistas de que el narrador estaba loco (su alcoholismo, su mal carácter, sus ideas extrañas sobre su mascota...). Si solo leyéramos el cuento de esa manera se trataría de la historia de un demente que acaba matando a su esposa y, como es un narrador en el que no se puede confiar, sería tonto que le creyéramos su versión de los hechos. Pero (y esto es algo que quería decirle en la última clase, aunque no me atreví) lo que realmente nos da miedo como lectores es ese pequeño agujero en donde cabe la posibilidad de que el narrador estuviera diciendo la verdad. Si su historia fuera cierta entonces no habría explicación posible, lógica o racional que nos ayudara a entender lo que pasó (*Mandíbula*, p. 205).

La adolescente no sólo habla de este tipo de narrador, sino que poco a poco a lo largo de su explicación sobre el miedo y su propia creación, el horror blanco, advierte para el lector de vista aguda, el cómo de la configuración de lo que podría estar por llegar, una especie de

⁸³ Mervin Román Capeles, *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba: estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*, Edition Reichenberger, 1995, p. 47.

⁸⁴ R. Campra, “Territorios de la ficción...”, p. 88.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 90.

enunciado estético. *Las voladoras* podría ser considerado un producto de estas reflexiones, que como se nota en el Capítulo 2, tienen ya una tradición delineada.

Sobre los narradores, Rosalba Campra explica, por medio de una tabla, que a mayor grado de problematización entre las tres instancias narrativas —narrador, personaje, lector— más espacio habrá para lo fantástico; de otra forma, los relatos pueden virar hacia lo milagroso o incluso a la parodia, dependiendo de las instancias que coincidan.⁸⁶ Hay que notar que dentro de dos de nuestras instancias narrativas las afirmaciones sobre la verdad son dispares, a saber el personaje y el narrador, que coinciden en este caso, pero que, al ser un relato polifónico, se tensa. Todas las testigos cuentan su verdad, su versión. Empero, la que tiene un testimonio, que es completamente ilegal dentro de las reglas del primer paradigma de realidad, es Ana porque ella ve todas las fases de transformación del indio cóndor:

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. Que cuando se siente viejo, acabado, sin pareja, se lanza de la montaña más alta hacia las rocas. Un cóndor con soroche [...] Así que lo hice, niño. Replegué las alas y fracasé (p. 94).

Muy parecido al testimonio epistolar de Ciro Doral, Ana cuenta del poder de atracción que tiene el indio. Uno con la música de su quena y el otro con los saberes que posee en su transformación animal. Esto, a su vez, sugiere que, en su conocimiento ancestral, el mundo de lo indígena, que es el otro histórico, tiene una raíz mucho más profunda, en oposición al mundo descrito por las amigas, que entre referencias a culturas anglosajonas y visitas a otras ciudades se solidifica como un conocimiento superficial.

Sus amigas tratan de suavizar su testimonio irreal: “Estoy segura de que ella también tenía soroche y que por eso vio lo que vio. No que Ana se volviera loca, sino que enloqueció

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 89-91.

por un instante” (p. 85) dice Nicole, segura de que la versión de los hechos que implica a un indio que se convierte en cóndor es completamente imposible. El rasgo de imposibilidad está enunciado desde el testimonio de Ana, ella misma reconoce esa inserción en el nuevo paradigma de realidad. Asimismo, hay que recordar que

Se podría decir que la organización del nivel semántico está hecha en función de la vivencia de ese, o esos personajes. Y es ahí donde se insinúa la duda sobre el efectivo acontecer del hecho fantástico. Dado que el universo del relato lo define como imposible, el lector puede preguntarse si su realización debe ser atribuida a un verdadero trastocamiento del orden natural, o más bien, a la percepción distorsionada de quien es su protagonista o testigo.⁸⁷

En este contexto sabemos que Ana está bajo el efecto del soroche, aunque ella niegue que eso fue lo que la hizo saltar, lo cual hace que su testimonio aún más se decante hacia lo imposible. Ella, además, está hundida en un estado emocional frágil que Karina atestigua: “Es cierto que Ana hablaba muy poco, que lloraba por las noches y que por el día tenía la mirada perdida, que no comía ni se reía de nuestros chistes, que se encerraba durante mucho tiempo en el baño. Pero, querido, tampoco sabíamos que la estuviera pasando tan mal” (p. 83). Este estado de ánimo y su testimonio hacen de Ana un blanco fácil para que sus compañeras la tilden de loca. Esta interpretación está fuertemente asentada en el hecho de que Ana se tira al barranco, imitando la muerte del cóndor y siguiendo la dirección del indio ya que la locura en lo fantástico “se vincula con los problemas mentales de percepción. Entre el loco y el cuerdo deja de haber una gran diferencia, un salto”,⁸⁸ que en este relato se hace literal. Aunque Ana asegure que los eventos sobrenaturales sí ocurrieron, su palabra se ennegrece por todos estos antecedentes. La locura y el soroche tomarán el sitio de la percepción distorsionada que se advierte casi intrínseca de los personajes narrados en primera

⁸⁷*Ibidem*, p. 85.

⁸⁸ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 121.

persona.⁸⁹ En el caso de las cuatro amigas, a todas las oprime el soroche y a Ana, además, una locura de periodo breve.

El hecho de que Ojeda decida intitular al cuento “Soroche”, palabra de origen quechua, habla de la intención de insertarlo completamente en la estética general del libro y al paisaje andino. No le llama simplemente “mal de altura” —como en el texto de Soler Frost—, un concepto más difundido, sino que se refiere a una palabra con una historia específica que involucra la explotación minera en la región andina. Nacida en el quechua, la palabra se da para designar a un mineral que provenía de la plata, sufre cambios semánticos y fonéticos que lo vinculan con el aimara y las enfermedades que han padecido los trabajadores mineros a causa de la composición mineral de los materiales que se extraían y de las condiciones de temperatura y presión a las que se veían sometidos.⁹⁰ El soroche es el medio por el que el hombre-cóndor y su montaña, su sitio, transgreden la realidad de esas mujeres tan afianzadas al primer paradigma de realidad. Asimismo, si la montaña es una zona de contacto,⁹¹ entonces, el soroche también es un símbolo de la carga que implica el encuentro de la actualidad con la explotación histórica que han sufrido las regiones de la montaña andina.

El indio-cóndor, morador de la montaña, se presenta ante las cuatro invasoras y logra tirar de la débil cuerda que anclaba a Ana a la realidad, desata su locura momentánea. Allá en la montaña, con el soroche a cuestas y con la conciencia de las dimensiones de la vida

⁸⁹ R. Campra, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁹⁰ La gramática histórica y los pormenores lingüísticos de la palabra está bien documentada en Rodolfo Cerrón-Palomino, “Soroche”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 36, 31 de diciembre de 2002, pp. 225-39, DOI <https://doi.org/10.46744/bapl.200202.009>.

⁹¹ La zona de contacto es un espacio de encuentros coloniales en el que individuos separados por geografía e historia entran en contacto entre sí y establecen relaciones de poder asimétricas y permanentes, en las que generalmente prevalecen la coerción, la desigualdad y el conflicto. Ver Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone”, *Profession*, 2022, pp. 33-40.

Ana pudo haber sido engañada por un producto de su imaginación como consecuencia del soroche, o bien, orillada al abismo por la presión social. La lectura es polisémica. El mundo de los antiguos espíritus de la montaña se superpone al mundo cruel de la virtualidad que tiene innegables consecuencias en la realidad inmediata; el otro histórico parece ser más potente que la visión endeble y aparente de las dinámicas sociales del mundo contemporáneo. Poniendo así, en entredicho la estabilidad de los dos paradigmas de realidad, creando un relato fantástico.

Como se adelantaba en la introducción de este capítulo, la montaña tanto como el desierto, el bosque —la selva—y el altamar, desde tiempos remotos en Europa, ha estado vinculado con la soledad y para acceder a esa “naturaleza al huir del mundo de la cultura en todos los sentidos de la palabra”.⁹² Por ello es importante que la sugerencia de las amigas de Ana, sigue apelando a esa reconexión con la naturaleza, sin embargo, su mera compañía hace que Ana esté más cercana al desequilibrio que a lograr la templanza.

3.1.3. Las redes sociales: el espejo moderno

Esta sección es complementaria a las dos anteriores y abunda en el tema del doble al que está íntimamente ligado el motivo del espejo como objeto que produce ese efecto de desdoblamiento. Ambos aspectos tan recurrentes en la construcción de lo fantástico. El doble es ya en sí mismo un favorito de la literatura occidental. Desde las primeras obras de lo fantástico se le identifica en los cuentos de Hoffmann o Maupassant, por sólo decir un par de nombres canónicos. En este tema “Soroche” se desliga de los hipotextos que se habían propuesto. La función de espejo evoluciona en la mirada de las redes sociales y, por lo tanto,

⁹² J. Le Goff, *op. cit.*, p. 31.

de un doble que se reconoce grotesco es una de las causas de la locura de Ana, de acuerdo con los testimonios de las amigas. Karina dice: “Bueno, subimos a la montaña hablando de cualquier cosa, del instructor de zumba, de decoración, de nuestros hijos, de las fiestas por venir y, sobre todo, evitando el tema del video, pero el asunto estaba ahí igual que el soroche” (p. 84). El video persigue la conciencia de las amigas, si bien, la atormentada es Ana. Aunque no hay una declaración de la viralización, el modo en que relatan los sucesos todos los personajes hace pensar que el video llegó a ojos de muchos gracias a las redes sociales.

Se puede notar que algunos de los temas de lo fantástico han sufrido un desplazamiento de la carga temática en función del tiempo porque viran “dependiendo de razones contextuales, sociales y culturales ya no son en modo alguno el resultado de cambios fortuitos, [...] las variantes históricas y culturales no son más que actualizaciones de las posibles variantes del tema”.⁹³ El espejo ya no es un material que solo devela para aquel que se está viendo reflejado, sino que su carga temática se desplaza. Del espejo se accede a las redes sociales, donde se ve el personaje reflejado, lo cual posibilita la mirada de otras personas, abriendo un aspecto íntimo a una escala masiva de escrutinio.

Las redes sociales han demostrado su primacía en las dinámicas sociales actuales. Tal vez porque son un canal de aspiración y en ellas se puede construir todo tipo de narrativas que no sólo van de contar o decir algo con palabras, sino que se extrapolan a otros contenidos: imágenes y videos. No es una sorpresa que cada una de las redes sociales funde su éxito en diferentes tipos de contenidos y que después la brevedad o contundencia definieran su suerte: YouTube aloja videos largos; Instagram fotografías; Twitter mensajes breves; TikTok videos cortos. Las dinámicas sociales se han modificado puesto que “es mediante la comunicación

⁹³ Lubomír Doležel *apud* Juan Bargalló Carreté, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, México, p. 16.

interactiva que se van transformando las prioridades relacionales de una comunidad. Lo acontecido virtualmente deviene más entrañable que lo realmente vivido. El impacto emocional en la comunicación es protagonista en la estética de los mensajes interactivos”.⁹⁴ Ana revive una y otra vez su video. Ya no con gozo erótico, como, probablemente, lo fue en el momento de su grabación. Es por eso por lo que el desdoblamiento se puede proponer desde esta perspectiva. Ana se ve en ese video, pero no quiere reconocerse; como el Dr. Jekyll que reniega de los actos de Hyde, Ana quisiera no haber sido grabada en ese video.

¿Qué 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 ubres moradas. En mi lengua de *bulldog* retrasado. En mis labios vaginales oscuros, grandes y decadentes. En cómo él me hace girar y la cámara cae en una esquina y se ven solo mis tetas igual que dos berenjenas descomponiéndose. Pienso en mis mugidos, muuuu (p. 86).

La descripción de Ana sobre su propio cuerpo es cruel y, sin duda, acude a un proceso de animalización para lograr describirse. En este proceso se extreman los rasgos que ella no considera bellos pues lo bello, además de ser un estándar que dista de una mujer lejos de la juventud

Lo bello, según el estereotipo, se identifica con la bondad, la justicia, la profesionalidad, la inocencia, la equidad, etc., arrinconando socialmente a las personas menos agraciadas según el modelo. Este modelo de belleza está contaminado culturalmente, asignando valores de belleza a unas razas frente a otras, y dentro del mismo género según el estereotipo asignado a cada sexo.⁹⁵

⁹⁴ Daniel Goleman *apud* Veronique Christine Mondejar, “La obsolescencia de la contemplación en la instantaneidad del uso fotográfico en los medios actuales de la comunicación interactiva”, *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social 'Disertaciones'*, vol. 13, núm. 2, (el 8 de julio de 2020), p. 3, DOI <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.7804>.

⁹⁵ Marián López Fernández Cao y Juan Carlos Gauli Pérez, “El cuerpo imaginado”, *Revista complutense de educación*, vol. 11, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense, 2000, p. 49.

Por ello no es sorprendente la actitud de sus tres amigas: Viviana la juzga por la forma de su cuerpo, Karina la juzga por no reponerse lo suficientemente rápido como una mujer independiente ejemplar y Nicole, desde su nicho extremadamente devoto a su dios, por no ser una buena católica pues Ana divorciada, además, decide tener un amante y, escándalo aún mayor, más joven que ella. La animalización del cuerpo de Ana a través de su testimonio evidencia que “el cuerpo femenino es el exponente máximo de la falta de libertad de esta sociedad, del sometimiento continuo y permanente”.⁹⁶

Cabe señalar que el amante, quien es más joven y probablemente haya propuesto la dinámica, genera polarización. En otras palabras, al ser de generaciones distintas, su percepción de la realidad y sus aspiraciones sociales divergen, al mismo tiempo, su sistema de valores es disímil. El amante pertenece a ese mundo en donde se construye una “fantasía de invulnerabilidad”, que es una estrategia de adaptación para sobrellevar las exigencias de un mundo con un sistema económico basado en el consumo, que guía a la juventud a virar entre hiperadaptarse y desarrollar rasgos psicópatas y esta fantasía de invulnerabilidad, o bien, no adaptarse y vivir depresión perpetua.⁹⁷ Se entiende que es una fantasía porque, al apelar a esta invulnerabilidad, se olvida que los seres humanos tenemos interdependencias no solamente afectivas sino propias de nuestra condición humana y que en el sistema capitalista no podrían darse de otra manera. Otros humanos complementan nuestras necesidades, alguien más siembra nuestra comida, ese alguien es otro humano. El amante

⁹⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁷ Esta reconstrucción del concepto de “fantasía de invulnerabilidad” lo retomo a partir de la primera y la segunda parte “Invulnerables e invertebrados” y “Bye, bye love” respectivamente, en Lola López Mondéjar, *Invulnerables e invertebrados. Mutaciones antropológicas del sujeto contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2022.

que se siente invulnerable muestra su cuerpo joven bajo esa misma cámara, pero no sufrirá las mismas consecuencias sociales que esa mujer que se ve en el mismo cuadro.

Pienso [...] En cómo él coge la cámara y me enfoca el ano con hemorroides y me mete el dedo y sangro y suelto caca. En la voz que pone cuando me dice ‘eres una puta asquerosa’, ‘puta, puta, puta, puta, puta’, ‘te vomitaré encima por hedionda’, ‘zorra inmunda’, ‘zorra cagona’ [...] En mi cuerpo infecto, indigesto, repelente, repulsivo, creyéndose sexy. En la piel marrón oscuro de mis muslos internos. En que él no eyacula y se le baja la erección. En que es lógico que se le baje la erección. En que es un milagro que se le haya puesto dura en primer lugar (pp. 86-87).

Un video, que en un principio pudo haber sido un juego de erotismo en un espacio íntimo, se convierte en un espectáculo pornográfico. Tal vez una de las principales razones tiene que ver con la internalización de la mirada masculina que Ana pone sobre su propio cuerpo y no solamente eso, sino que se reconoce como una persona que no está recibiendo placer sino solamente fingiéndolo; Ana es un *performance* de su propia sexualidad, y esa pantomima tiene una mirada pornográfica y “al crear la fantasía del deseo de la mujer de ser humillada y poseída, la violación se erotiza”.⁹⁸ La mirada de Ana sobre su propio cuerpo entonces abre otra interpretación, no solamente en el rechazo del cuerpo no normativo según los estándares de belleza hegemónica, sino el reconocimiento de una violencia que perpetra ese mismo cuerpo que se desconoce. No se reconoce como un ser erótico ya que la mirada que hay de su cuerpo no es la suya, en realidad, es la del amante.

La mirada de la cámara que se sabe manipulada por el amante es una mirada masculina, la misma que tiene una narrativa pornográfica. Ana no se puede reconocer de otra forma que no sea como un animal y, al mismo tiempo, como un elemento subordinado al placer de otro. El doble de Ana que se refleja en el dispositivo no es otra cosa que un animal,

⁹⁸ Gabriela Castellanos Llanos, “Erotismo, violencia y género: deseo femenino, femineidad y masculinidad en la pornografía”, *Teoría y pensamiento feminista*, vol.1, núm. 2, 2006, p. 57.

por eso para ella no es difícil seguir los pasos del indio-cóndor. La montaña como lugar de excepción, entonces, ofrece a Ana una posibilidad de conocimiento propio y, más lejanamente, de sanación. Ella misma señala:

Ves nítidamente lo que eres y lo que son otros, que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes. Ese es el verdadero mal de altura [...] 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 recuerda una leyenda [...] Y yo supe, mientras veía la metamorfosis del indio, que morir después de orinar sobre el futuro podía ser mi último acto de dignidad (p. 94).

La montaña es un motivo que ha estado asociado con lo sobrenatural desde tiempos remotos, “en la mayor parte del planeta se les designan sentido sagrado a las montañas y, aunque el mundo de los espíritus pueda ser terrorífico, rara vez es malvado”.⁹⁹ El mundo del “otro histórico” es mucho más piadoso que el mundo inmediato y en apariencia cercano en un intento de sororidad amistosa. Para Ana, tirarse hacia el segundo paradigma de realidad parece una mejor opción que permanecer en ese otro, donde su cuerpo es animal y obsceno a los ojos de otros y de los propios. Los testimonios de las amigas, a pesar de ser dispares asientan el primer paradigma de realidad con todo y sus prejuicios y dicen: “Cosas así pasan: la tristeza y la falta de oxígeno pueden nublarle a uno el pensamiento. No hay que juzgarla: fue la altura” (p. 85). El primer paradigma, que se permea en el relato en la voz de Viviana, Karina y Nicole se inclina por dar una explicación racional de los hechos. Sin embargo, el segundo paradigma muestra otra posibilidad.

Como en otros cuentos de lo fantástico donde el espejo es un motivo que muestra ineludiblemente a los personajes aquello que no quieren ver por inefable, increíble, siniestro o íntimo, pongamos por caso “El espejo” de Amparo Dávila. El desdoblamiento que generan

⁹⁹ R. Solnit, *op. cit.*, p. 209.

las redes sociales como una recreación del espejo le muestra a Ana eso que no quiere ver. Es preciso mencionar que, aunque estas descripciones del video hechas por Ana hacen que la construcción del primer paradigma de realidad sea mucho más nítida, las redes sociales en su función de espejo no son en sí mismas el motivo que detone lo fantástico en el cuento. Este aspecto, como ya analizábamos en las secciones anteriores, está sobre todo asentado en el indio-cóndor y todo lo que representa.

3.2. Lo maravilloso mágico en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”

Yo dejo las piedras en la apachita. Los ritos, padre, son importantes para las montañas

Natalia García Freire

“El mundo de arriba y el mundo de abajo” es el relato que cierra el volumen y se centra en un chamán que, conociendo los poderes que tiene la palabra, por medio del encantamiento, trae de vuelta a la vida a su hija ya enterrada. El anhelo detrás de este acto, que pretende desafiar no sólo las leyes de la naturaleza sino de la magia misma, es llevar a su hija a “el mundo de arriba”. En forma de promesa, el chamán describe su desgracia y presenta la pasada y la futura. Una desgracia eterna: “le prometí que cabalgaríamos juntos hacia el volcán y que lo subiríamos para que conociera la verdadera altura de las nubes” (p. 104); que, a fuerza de repetición, se convertirá en un *leitmotiv* y en una promesa rota.

Existen varios aspectos a considerar en cuanto al contenido temático del cuento que, al igual que en el análisis de “Soroche”, servirán de directrices:

1. La implicación de conceptos que pertenecen directamente a la mitología y folclore andino, es decir a la *Volkspoesie* y no solamente ecuatoriano, como se mostraba en “Las voladoras”. Este mundo referencial es indispensable en la configuración del espacio narrativo.
2. El hincapié que se hace sobre la construcción de la historia, es decir, el uso del lenguaje, y el cómo este se asimila al poder de la palabra en un mundo ordenado según ciertas leyes mágicas.
3. Y el tercero es el uso del motivo de un ser creado a partir de estas palabras que, en este caso, remitirá directamente a la figura del gólem.

Para modelar estos aspectos, nuevamente, será de gran utilidad acudir a algunos de los posibles hipotextos que alimentan la propuesta de Ojeda, asimismo, se buscará indagar sobre cuál tipo de maravilloso es adecuado para explicar mejor el funcionamiento del mundo que se dibuja en este relato.

Como en otros cuentos del volumen, el epígrafe como paratexto es de gran ayuda para encontrar el *pathos* y el sentido principal del cuento. En este caso, se trata de una estrofa del poema “Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)”, del poeta ecuatoriano Efraín Jara Idrovo. Esta elegía reconstruye un momento de pérdida y dolor del propio escritor. Se destaca su forma de 363 “segmentos versales” distribuidos en cinco movimientos “un poco a las maneras de las partituras de música serial integral”.¹⁰⁰ Los segmentos versales que retoma Ojeda pertenecen a la sección 3.1, desplegada en sus treintatrés segmentos en plenitud a continuación:

1 desesperado revoloteo del instante
2 nosotros
3 los insensatos
4 los alimentadores de desmesuras y de tumbas
5 los que nos desvelamos
6 por saber qué hacemos aquí
7 anhelamos la inmensidad del océano
8 y sólo nos pertenece la indecisión de la lágrima
9 pedropiélago te quise
10 te tuve pedrogota
11 pedromar te ansié
12 te perdí pedroespuma
13 como a la playa la marea debías sobrepasarme
14 pero tu muerte crecía más rápido que mi amor
15 delicada espina de erizo
16 sombrija errante de la medusa
17 agonía de terciopelos del deslizamiento del pez
18 chillido de la gaviota entre el fragor dula rompiente
19 todo se ahonda
20 se hunde
21 se difunde
22 parecías forjado con la tenacidad del arrecife

¹⁰⁰ Efraín Jara Idrovo, *Perpetuum mobile: antología poética*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2017, pp. 129-130.

23 farallón olvidado del tiempo
 24 indeclinable jabalina del albatros
 25 ¡pero fuiste aleteo de golondrina en el vendaval!
 26 imaginé disparándose tus huesos
 27 con la gracia tenaz de las columnas
 28 con la agresiva terquedad de las madreporas
 29 ¡pero fuiste apenas resplandeciente estertor
 30 del róbaló aventado en las arenas!
 31 ay pedroesteladealgas
 32 ay pedrosalpicaduradeola
 33 en el rutilante acantilado de la vida¹⁰¹

Durante todo el poema se nota un llamado al hijo perdido en la combinación y, como consecuencia, transformación del nombre. La elección de Ojeda puede verse en los segmentos 13, 14 y 15, que son antecedentes por estas reconstrucciones de Pedro, que se dan en todo el poema. La elección etimológica del nombre hace pensar en que no hay material tan permanente como las piedras, las rocas, aunque en constante transformación; de ígneas a metamórficas y de metamórficas a sedimentarias y así en un ciclo interminable no ceden paso a la muerte del cuerpo, misma que la voz poética se niega a reconocer, aunque Pedro con “su potencia metafórica, no logra exorcizar el tiempo. Sin embargo, la escritura del cuerpo en el poema ha de cumplir esa consigna re-creadora”;¹⁰² en un afán muy similar al del chamán protagonista de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”.

Asimismo, tanto la voz poética como el chamán de este cuento encontrarán un elemento esperanzador en la palabra creadora y en el conjuro del acomodo de las letras. El mismo Jara reconoce que las múltiples formas de lectura que ofrece su poema a su futuro lector lo alejan de su lugar pasivo, además sabe que su elegía es un “producto de una exacerbada laboriosidad de hormiga; de una apasionada paciencia de artesano, dilatada a lo

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 142.

¹⁰² Mariagusta Correa, “Escritura y recuperación ante la muerte: una lectura de ‘sollozo por pedro jara’”, *Guaragua*, vol. 21, núm. 54, 2017, p. 137.

largo de más de un año de trabajo empeñoso, durante el cual se procuró dar configuración estética a un lacerante desgarrón vital”.¹⁰³ El alimento de todos los segmentos versales es la pérdida y la continua adición del recuerdo a los elementos de la Tierra pues

Esta escritura puede leerse como una posibilidad de escribir el cuerpo o de colocar el cuerpo en la textualidad, es decir, trasladarlo a la materialidad de las palabras. La naturaleza de ese cuerpo tiene que ver con lo telúrico, con lo volcánico y con lo pétreo. Y es que es en la palabra que el poeta logra retener la ocurrencia de la vida, que sin embargo trae consigo su enigma de muerte, entendido como un momento del cuerpo, una forma de su verdad y de su realidad, que es tal porque pertenece al registro de lo humano y mortal; es su destino, portado por la humanidad como una marca o manera de una ‘grieta’.¹⁰⁴

El poema, visto desde esta perspectiva, es el primer hipotexto reconocible de esta historia, no sólo como un canto de un padre a un hijo perdido sino también en propuesta estética y en el seguimiento de la esencia telúrica que envuelve todo el volumen de cuentos, que se publicaría 42 años después de que “Sollozo por Pedro Jara” viera la luz pública. La elegía es, tal vez, la referencia poética más cercana a la propuesta de Ojeda, no solamente para este cuento.

3.2.1. El mundo de lo maravilloso y el mundo de lo prehispánico

El mundo del cuento está construido por medio de tres niveles espaciales: el *kay pacha*, el *Hanan pacha* y el *hunin pacha*. Estos se conectan con claridad al mundo polarizado del cosmos andino. El mundo de arriba es el *hanan* y el mundo de abajo es el *hunin*, ambas palabras del quechua. Todos estos elementos, a su vez, pueden considerarse materia de la *Volkspoesie* de la que Ojeda abreva. Desde la cosmovisión andina “los dioses, al terminar sus acciones en la tierra, y las personas al morir, pasan del *hanan* al *hunin* y se transforman

¹⁰³ E. Jara Idrovo, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁴ M. Correa, *op. cit.*, p. 136.

en las piedras, momias, montañas u otros seres aparentemente inanimados que habitan la mitad baja del cosmos pero que ejercen sus poderes sobre la mitad superior”.¹⁰⁵ A partir de este planteamiento, se puede notar que la intención del chamán de traer a su hija muerta a la vida resquebraja la lógica del cronotopo andino,¹⁰⁶ es decir, un dispositivo narrativo —en el sentido de que es una herramienta que parte del concepto bajtiniano— que considera percepciones espacio temporales distintas —la concepción *pacha*, mundo, se considera tanto espacio como tiempo—¹⁰⁷, en sí mismo, tiene un funcionamiento casi opuesto a la concepción espacio-temporal impuesta por el paradigma científico occidental. La promesa del chamán pretende burlar las reglas del cronotopo andino, sin embargo, este instaure sus leyes durante todo el texto e incluso se hace de medios encarnados en personajes y elementos de la naturaleza para notificar al chamán de la ilegalidad de sus aspiraciones.

El mundo que encierra el cronotopo andino es dominio de la *Volkspoesie* que se mencionaba que el Capítulo 2. En este sentido, este cuento de Ojeda queda en contacto permanente con este tipo de poesía. El mundo que se crea con referencia en un sustrato oral y mítico profundo parece ser un conjunto de piezas de otros mundos perdidos y muchas veces olvidados. De manera muy similar al *märchen*, donde los espacios diegéticos parecen distantes. Este cuento permite al lector entrar en otras lógicas de mundo.

En esta *pacha* diegética —que coincide con el *kay pacha*, mundo actual,¹⁰⁸ o espacio terreno—, como en muchos de los otros mundos de la *mirabilia* precristianos,¹⁰⁹ actúan múltiples fuerzas para la formación de la misma maravilla. Por ello, no es una casualidad que

¹⁰⁵ Federico Navarrete, “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”, en *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*, UNAM, México, 2004, p. 48

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 48-51.

¹⁰⁷ P. A. Landeos Muñoz, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁹ J. Le Goff, *op. cit.*, p. 13.

el cuento esté dividido por partes cuyo nombre es la numeración de piedras, que son parte de la naturaleza y, al mismo tiempo, del encantamiento que escribe el protagonista. Asimismo, estos elementos, tanto animados como inanimados, conversan con el chamán: “en medio de los frailejones percibo la divinidad de las piedras blancas. Escribo sobre ellas como si dibujara un porvenir” (p. 100). Estos elementos que forman parte de la *pacha* son los que también advierten: “Cuando mi mujer vivía pronunciaba al sol: ‘A dios no le importa que los pájaros canten el futuro’. No le molesta que un cóndor planee sobre los volcanes y traiga con él la noche de las plumas” (p. 99). Estas plumas de cóndor terminan siendo un presagio de la desgracia. Tampoco se puede pasar por alto que dentro de la cosmovisión andina estas aves son mensajeras de los dioses y tienen una función similar a la de los ángeles cristianos.¹¹⁰ Empero, los elementos naturales continúan su discurso, que es tan devastador como el presagio de los cóndores: “‘Tus palabras no tienen la pasión suficiente para resucitarla’, me dijo el viento gélido del volcán pero mi trabajo es sacarle palabras vivas a la naturaleza” (p. 114). La ilegalidad de sus acciones se transparenta en estos mensajes, sin embargo, estos no son ciertamente imposibles.

En alguna parte del texto se da a entender la existencia de “indios”, quienes, la madre de la niña asume, son los responsables de la muerte prematura. La línea que divide el mundo de la familia y a los otros indios es clara. Esta escisión sirve para demostrar que los actos del chamán no están en armonía con esa naturaleza que él mismo venera y, simultáneamente, ayuda a hacer más profunda la soledad del chamán que se ha convertido en portador de una doble desgracia. Hay que notar, de cualquier manera, que esa escisión no existe con la intención de cuestionar el paradigma de realidad instaurado en el relato sino para poner en

¹¹⁰ P. A. Landeos Muñoz, *op. cit.*, p. 99.

entredicho las acciones del chamán, que buscan burlar ese paradigma. Los indios son los otros porque no aprueban esas acciones. En este sentido es importante recordar nuevamente nuestra primera clasificación y reconocer que “los cuentos del ascenso” están íntimamente ligados a la montaña como espacio diegético y, al mismo tiempo, es necesario notar que esta geografía, de hecho, tuvo una función en la conservación de las narrativas precolombinas ya que

El poder aislador de las montañas fue un aliado de la cultura nativa, pues retardaba el ritmo de penetración occidental, auxiliando a la retraducción de los caracteres culturales europeos impuestos con mayor violencia por la invasión: tal, por ejemplo, el caso de la religión de la infinita serie de complejos culturales que tienen su fundamento y eje en la religión y sus prácticas externas.¹¹¹

Esos indios que tildan a la familia de “invasores. Terratenientes que juegan a la andinidad” (p. 102) desaprueban porque creen firmemente en su propia concepción del mundo, que está explicada en el cronotopo andino. El protagonista dice: “a lo lejos, los indios del pueblo miraron con desconfianza nuestra casa” (p. 102) e insiste en hacer de los indios los otros a pesar de que comparten espacio de habitación: “Los indios me miran como buitres esperando carroña” (p. 102). El hecho de que este paradigma de realidad, altamente fundamentado en el cronotopo andino, no busque ser desestabilizado, ni siquiera por los personajes dentro de él, lleva a plantear a este cuento como un cuento de lo maravilloso mágico, de acuerdo con los postulados de las literaturas de irrealidad.

¹¹¹ José María Arguedas, “Prólogo: Algunas consideraciones acerca del contenido y la finalidad de este libro”, en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, editado por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, Lima, Punto de Lectura, 2011, p. 22.

3.2.2. La palabra es un encantamiento: evidencias de lo maravilloso mágico

El cuento inicia con una sentencia clave: “Esta escritura es un conjuro. / Escribo el segundo nacimiento de mi hija con el agua fresca de mis palabras. Soy un padre creador de conciencia, forjador de errores cósmicos. No tengo miedo en el alto páramo, sino deseo” (p. 99). Si la escritura es un conjuro, eso nos lleva directamente a pensar en magia, que como ya se notaba en el Capítulo 2 está vinculada con una de las formas de lo maravilloso. Pero antes es pertinente aclarar cuáles son los aspectos definitorios de la misma magia.

La magia está constituida de tres elementos clave: alguien que la ejerce, a quien normalmente llamamos mago; por las ideas y creencias que se denominan “representaciones mágicas”, que se relacionan con las prácticas; finalmente, por los “actos mágicos” que constituyen dichas prácticas.¹¹² En este caso, el chaman es el mago o brujo cuya figura se considera una constante protagónica en muchas narrativas andinas y, a su vez en estos relatos de origen oral, “se describe con notable respeto las prácticas de magia y brujería”.¹¹³ Dicho respeto, probablemente, esté fundamentado en la misma concepción de magia que requiere que sus actos sean de tradición puesto que “los actos de cuya eficacia no cree todo el mundo no son mágicos”;¹¹⁴ razón por la cual los indios, que rayan en la alteridad, no aprueben las prácticas del chamán. A todas luces creen en ella, tanto es así que muestran su descontento.

La forma en la que se llevan a cabo los ritos mágicos es parte de sus rasgos definitorios. Para el protagonista, que también es nuestro narrador, parte del rito se llevará dentro de su casa, lo cual *ipso facto* lo delinea como un espacio privado y oculto, propicio

¹¹² Marcel Mauss, “Esbozo de una teoría general de la magia”, en *Sociología y antropología*, traducido por Rubio de Martín-Retortillo, Madrid, Tecnos, 1971, p. 50.

¹¹³ J. M. Arguedas, “Prólogo...”, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴ M. Mauss, *op. cit.*, p. 50.

para la magia.¹¹⁵ Aunque él es quien se concibe a sí mismo como chamán, su esposa es quien le da las primeras instrucciones para usar su cuerpo como vehículo para traer de vuelta a la hija que había muerto días antes: “‘Guarda mi cuerpo del viento y de la nieve, *Hanan pacha*’, dijo con los labios como el páramo. ‘Llena mi boca con la ceniza del volcán, cúbreme la piel con colas de caballo y hojas de chuquiragua, pon en mi mano izquierda un colibrí y conjura el renacimiento de Gabriela’” (p. 101). Aquí cabe señalar que, cuando la esposa se dirige al chamán, él adquiere el nombre del mismo espacio-tiempo. El narrador, a pesar de ser protagonista y voz casi única en el relato, no tiene un nombre de pila, el constante cambio de nombre de *Kay* a *Hanan Pacha* da una marca. El viento le llama *Kay Pacha*, que es una unidad mucho más terrenal, hasta cierto punto más neutra en tanto que su mujer lo relaciona con el mundo de arriba, los cielos, la altura. Como todo cambio de nombre, este también “se encuentra estrechamente ligado a la problematización de la identidad del ser. Si la identidad del individuo se ve afectada por alguna contingencia, esta anomalía muy probablemente se reflejará en el nombre eventual o definitivo”.¹¹⁶ El viento, como elemento de la naturaleza, lo ve como otra pieza en ese *Kay Pacha*, ese mundo terreno y mundo de en medio, en tanto que la esposa lo nombra, *Hanan Pacha*, como esa vida a la que aspira para su hija: la del mundo de arriba, lejos de la muerte.

Después de estas indicaciones de la esposa, pasan cuarenta días para que el chamán visite la tumba de su hija al amanecer. El sepulcro y la hora de la práctica son constituyentes de esta esencia mágica porque “tanto el aislarse como el secreto son una manifestación casi perfecta de la naturaleza íntima del rito mágico, pues éste siempre es un acto de un individuo

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 54-55.

¹¹⁶ Ave Barrera, “Cambio de nombre”, en *Manual de onomástica de la literatura*, editado por Alberto Vital y Alfredo Barrios, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 150.

o individuos que actúan a título privado”.¹¹⁷ No hace falta subrayar que todo este proceso inicia como un deseo, el de devolver a la hija a la vida. El mismo personaje reconoce la ilegalidad y cierto grado de egoísmo en sus acciones:

Rompo la ley natural: impido que su espíritu alcance el mundo de los muertos. Me rebelo contra los dioses porque he sido despojado y no hay nada más miserable que un hombre despojado.

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

En este sentido dentro del maravilloso mágico comienza a funcionar el sistema de leyes alternativo, pero dentro del mismo paradigma de realidad. El chamán se sabe transgresor de la ley natural empero, sabe que hay un sistema de leyes emergentes que, excepcionalmente, podrían ayudarlo en su cometido de traer de la muerte a su hija.

Asimismo, su calidad de hombre despojado es lo que lo habilita a ejecutar el rito porque, aunque él se define como tal, hay otras instancias narrativas que dejan saber al lector, aún por boca del narrador-protagonista, que él no es en realidad un chamán. Empero, la privación es una característica que gesta al mago.¹¹⁸ El narrador, metódicamente, aguarda contando los días de pérdida: veinticinco pasan tras la muerte de su hija para que llegue la de su esposa y antes de visitar la tumba de su hija espera otros cuarenta días. La privación a la que se somete es la de la presencia de sus seres queridos; su pacto es la ausencia.

En toda esta sucesión de reglas que necesita la magia para ser ejecutada se nota que, más que hacer una ruptura en el paradigma de realidad establecido —como lo requiere el fantástico—, la magia es estricta en sus reglas, es un sistema que se tiene que seguir al pie de la letra incluida, por su puesto, su parte más ritual.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 56.

Los vasos comunicantes que unen a este relato con la tradición literaria latinoamericana se transparentan en el título. Otra de las referencias se encuentra en la obra de José María Arguedas *Zorro de arriba y zorro de abajo* que, a su vez, remite a la leyenda indígena de la provincia de Huarochirí antologada por el fraile Francisco de Ávila que el mismo autor tradujera del quechua como *Hombres y dioses de Huarochirí*.¹¹⁹ De la obra se recuerda que los primeros capítulos reescriben el encuentro de los dos zorros en un formato dramatizado. Arguedas les confiere el poder de la palabra, que ellos mismos valoran en sus diálogos; dice el zorro de abajo: “la palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu, ¿no es cierto?”¹²⁰ En este fragmento se nota que el zorro de abajo imagina cómo es el mundo de arriba, pide confirmación de su interlocutor, pero lo más importante es que la palabra tiene el peso de clasificar al mundo, una manera de construirlo. Al cantarlo, el zorro puede imaginar ese mundo de arriba que no conoce. En la leyenda original se reconoce que

El espacio instala, además, la presencia de dos categorías recíprocamente dependientes y complementarias: hanan–hunin (arriba–abajo, andes–costa). Refiere asimismo el punto del encuentro, Cieneguilla. Como apreciamos, el zorro de arriba y el de abajo tinkunku (se encuentran) aproximadamente en la frontera de sus territorios; concuerdan en detenerse momentáneamente y conversan como lo harían dos viejos amigos mientras se amengua la fatiga.¹²¹

Este punto de encuentro se reconstruye en la propuesta de Arguedas, donde el zorro de abajo insiste en el discurso que plantea a la palabra como creadora de historia:

¹¹⁹ Julio Ortega, “Itinerario de José María Arguedas. Migración, peregrinaje y lenguaje en El zorro de arriba y el zorro de abajo”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 4–5 (el 2 de diciembre de 2005), p. 11.

¹²⁰ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1983, p. 63

¹²¹ P. A. Landeos Muñoz, *op. cit.*, p. 31.

La palabra es más precisa y por eso puede confundir [...] Este mundo de abajo es mío y comienza en el tuyo, abismo y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo?¹²²

Como consecuencia, a la palabra se le otorga una fuerza que *hace*, que recuerda el sentido mismo de las pautas etimológicas de muchas palabras en diferentes lenguas que designa el acto mágico.¹²³ Esta misma fuerza de la palabra está reformulada en el protagonista de Ojeda: “La magia es una encarnación: un canto que une el mundo de arriba y el mundo de abajo para renacer a Gabriela” (p. 100). Se puede decir que, en el cuento de Ojeda, el zorro, que es un representante de mundo, pierde su carga simbólica, desaparece y le cede ese espacio a un todo, el concepto de mundo. De la leyenda original se conserva el encuentro de dos mundos y del relato de Arguedas se conserva la importancia de la palabra. Cuando la niña renace y es llevada hacia el volcán como dictaba la promesa del padre, sin embargo, algo realmente se perturba y entonces, aunque se hizo un rito mágico con todas sus reglas, el resultado comienza a desmoronarse.

El chamán usa la palabra para revertir las reglas de la naturaleza y las reglas de su mundo propio, aquellas que corresponden con el cronotopo andino y se insiste en esta nomenclatura porque este texto acude a dicho paradigma de realidad para explicar su funcionamiento de mundo que, aunque no está explicado paso a paso en el mismo texto, se puede intuir por la cantidad de referencias a la cosmovisión andina. A diferencia de los zorros de la leyenda y del zorro arguediano, que busca contar el imaginar el mundo al que ya no puede acceder, el chamán busca con las palabras juntar los dos mundos: “Dibujo sobre las

¹²² J. M. Arguedas, *El zorro de arriba... op. cit.* pp. 63-64.

¹²³ M. Mauss, *op. cit.*, p. 51.

piedras blancas. Le pongo nombre a la muerte porque una palabra es como un volcán que guarda la elevada temperatura de la tierra. Esta escritura extática, mineral, une al mundo de arriba con el mundo de abajo en un solo canto resurrector” (p. 104). El volcán se convierte en ese punto de unión, como Cieneguilla lo es en la leyenda original. El volcán también es el lugar ideal para terminar el rito que comienza con la escritura sobre piedras y el ofrecimiento del cuerpo de la madre.

Sobre esta misma cita anterior se puede reconocer que, en este sentido, sigue existiendo una relación íntima con el poema de Jara Idrovo, en el cual se reconoce que

El desgarramiento del sujeto frente al dolor encuentra un equilibrio en la producción creativa del lenguaje, con el que resulta posible rehacer el cuerpo que ya no está, porque en esta situación límite, que es como toda frontera, en la medida en que descoloca y desequilibra, el lenguaje rehace y enfrenta el vacío de la muerte. La grieta del ser es su propia condición humana. La muerte que amenaza al cuerpo, finalmente, lo corrompe.¹²⁴

Pues tanto un poeta como un chamán quisieran hacer magia para infundir en ese cuerpo una nueva fuerza vital. Los dos se rigen bajo una función creadora y el cuento retrabaja con la lógica que funciona así: la palabra, si es encantamiento, debe ser mágica.

3.2.3. La niña de piedra nace de la muerte

El *Hanan pacha* y el *Hunin pacha* están separados porque representan opuestos, más allá de lo que espacialmente está arriba y abajo. Al *Hunin* están ligados los conceptos de muerte, quietud y estabilidad; a la vez este mundo contiene el pasado y el futuro. Contrariamente, en el *Hanan* viven los hombres y los dioses y es un lugar de vida y continuo movimiento.¹²⁵ En el momento en el que el chamán lleva a su hija renacida a lo más alto, más cerca del *Hunin*,

¹²⁴ M. Correa, *op. cit.* p. 136.

¹²⁵ F. Navarrete, *op. cit.*, p. 49.

está intentando cambiar las reglas del cronotopo andino que, de manera referencial, se sabe que es el paradigma de realidad instaurado en el texto. Incluso cuando Gabriela es refundida de vida es descrita con elementos que se podrían asociar con los constituyentes del *Hunin*: “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” (p. 108). Para tomar vida, la niña parece tener una relación de semejanza con la inmutabilidad de ese mundo subterráneo, en el que la materialidad ígnea sirve para representar a Gabriela. No hay que pasar de largo que un aspecto casi geológico y subterráneo se da en el campo semántico que Efraín Jara usa para describir a ese Pedro que quisiera también devolver de la muerte.

El hecho de que la niña tenga el aspecto frío y áspero de una roca, tanto como el ofrecimiento del cuerpo de la madre a modo de instrumento para renacer a su hija, obedecen a las leyes de simpatía, en las cuales “uno es el todo, todo está en lo uno, la naturaleza triunfa por sí misma; son también los acoplamientos de las simpatías y las antipatías particulares, es decir, todo un complicado sistema de simbolismos, de acuerdo con los cuales llevan a cabo sus operaciones, simbolismos que son señales astrológicas, sacrificiales, verbales, etc.”¹²⁶ En primer lugar, la magia que se aplica es homeopática o imitativa, en la cual todo funciona mediante una ley de semejanza.¹²⁷ Mientras el cuerpo de la mujer permanece en el cuarto sufre cambios que se notan desde la parte Piedra III: “Al otro lado de la puerta unos pulmones rejuvenecen. / Un útero. / Un corazón. / en ocasiones me asomo por la mirilla y veo el cuerpo seco de mi mujer sobre la cama, cada día más joven, como si la muerte estuviera retrocediendo” (p. 103). Un cuerpo a cambio de otro. La misma mención al útero, lugar

¹²⁶ M. Mauss, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁷ James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, traducido por Elizabeth Campuzano y Tadeo I. Campuzano, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 35.

primigenio de vida, guía a entender que todo el cuerpo de la madre muerta vuelve a alojar la vida de su hija, por eso la insistencia en el renacimiento. La diferencia es que el útero pasa a ser el cuerpo entero; se cumple la regla “uno es el todo”.

Más adelante, la imitación sigue formando parte del rito: “He llevado el cuerpo de mi mujer hacia la cama de Gabriela. Un cadáver encogido, a medio formar, que tiene el tamaño de una niña” (p. 105). La cama acuna el cuerpo que ya tiene la talla infantil, aunque tenga algunos rasgos todavía de la mujer. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que el chamán ha escrito sobre las piedras blancas y que su relato en sí mismo es la escritura de su hechizo. Las rocas son un elemento predilecto para hacer ritos basados en la magia imitativa pues “se supone una eficacia mágica en general a todas las piedras por razón de sus propiedades comunes de peso y solidez, se atribuyen virtudes mágicas especiales a ciertas piedras o clases de piedras de acuerdo con sus cualidades individuales o específicas de forma y color”;¹²⁸ las piedras son blancas, tal vez por el anhelo de infundir vida y que, posteriormente, aunque la niña se parezca más bien a un robo del *Hunin* con material de ese mundo, su padre la llame “Gabriela, pelo de estrellas”(p. 109) o que converse con ella aún sin tener respuesta “He llenado la casa de flores. Te entrego mis manos, el monte, la neblina. Son para ti, mi *Hanan Pacha*” (p. 108). Aquí el *Hanan Pacha* ya no sólo hace referencia a un espacio-tiempo diegético ni tiene que ver con el cronotopo andino, sino también el deseo del chamán de traer hacia el mundo de arriba a la hija. Gabriela cambia de nombre, en este sentido esta transición “provoca un constante desplazamiento de horizontes, mediante el cual no sólo el proceso narrativo alcanza un carácter móvil, dinámico; sino que hace que el proceso de lectura se mueva hacia una permanente orientación nueva”¹²⁹. Este rasgo juega a querer cambiar la

¹²⁸ *Ibidem*, p. 58.

¹²⁹ Dieter Lamping *apud* Ave Barrera, *op. cit.*, p. 154.

materialidad de Gabriela. Un poco asentado en la idea judeocristiana del Cielo, ese *Hanan Pacha* podría ser sustituido en su calidad de unidad de claridad y luz, como son las estrellas, o de blancura, incluso, como lo es la neblina. No hay que dejar pasar de largo que en la obra general de Ojeda la asignación de colores a personajes es esencial y que, además, la propuesta estética de los cuentos esté marcada de la misma forma tonal, póngase por un caso obvio “Sangre coagulada”.

El proceso por el que Gabriela vuelve a la vida recuerda la formación del gólem: una criatura de arcilla traída a la vida por medio de las palabras. Lo atractivo de esta figura no ha pasado por alto para la literatura, que desde el s. XIX se ha visto embriagada por recreaciones sobre el mismo tópico. Tal vez dos de las que más llamen la atención sean la de Achim von Armin —con *Isabella de Egipto*— y la de E.T.A. Hoffmann —con *El hombre de arena* o “El autómeta”—. La de Armin, sobre todo, por encontrarse en un momento histórico en el que su relación con Jacob Grimm se puede ver transparentada en su obra. No ha pasado de largo la entrada que el filólogo alemán hizo para *Zeitung für Einsiedler* sobre esta figura del imaginario judío.

The Polish Jews, after speaking certain prayers and observing fast days, made the figure of a man out of clay or loam, and when they speak the miracle-working Schemhamphoras over it, the figure comes alive. It is true that he cannot speak, but he understands reasonably well what anyone says to him and commands him to do. They call him Golem and use him as a servant to do all sorts of housework, but he may never leave the house alone. On his forehead is written Aemaeth (Truth; God). However, he increases in size daily and easily becomes larger and stronger than all his housemates, regardless of how small he was at first. Therefore, fearing him, they rub out the first letter, so that nothing remains but Maeth (he is dead), whereupon he collapses and is dissolved again into clay. But once, out of carelessness, someone allowed his Golem to become so tall that he could no longer reach his forehead. Then, out of fear, the master ordered the servant to take off his boots, thinking that he would bend down and that then the master could reach his forehead. This is what happened, and the

first letter was successfully erased, but the whole load of clay fell on the Jew and crushed him.¹³⁰

Con esta versión del surgimiento del gólem como figura del folclore, se puede pensar que Armin se basó para la inclusión del gólem como una especie de doble de Isabela a la mitad de la novela. Es curioso que en ella no solamente aparezca un gólem traído a la vida por un judío, a quien piden hacer una figurilla de Isabela, sino que la misma protagonista conjura un *alraun*, que es una especie de hombrecillo, que en este caso es hecho a partir de la raíz de la mandrágora. Este hechizo también sigue las leyes simpáticas, pues Isabella muy cerca de la media noche ha de matar a su perro guardián con una cuerda hecha con sus largos cabellos y encontrar el tubérculo crecido debajo de “los ahorcados ya resecos que más arriba parecían hacerse preguntas y ahorcarse entre sí”.¹³¹ Isabella cuida a ese hombrecillo al que “aún no habían surgido los sentimientos nobles; [que] era algo semejante a una larva de mariposa”,¹³² casi como una madre. Esta condición embrionaria también remite a otras apariciones de la palabra gólem que evidencian su estado de no estar completo del todo o bien formado, de ser un embrión.¹³³ A su modo, y aun subiendo a lo más alto de la montaña, Gabriela parece nunca dejar el estado embrionario que logra gracias al cuerpo de su madre. Su condición primitiva se hace evidente también cuando no puede articular ningún sonido que parezca humano.¹³⁴

¹³⁰ Jacob Grimm *apud* Edan Dekel y David Gantt Gurley, “How the Golem Came to Prague”, *Jewish Quarterly Review* 103, núm. 2, 2013, pp. 242-243 DOI <https://doi.org/10.1353/jqr.2013.0015>

¹³¹ Achim von Arnim, *Isabela de Egipto. Un amor de juventud de Carlos V*, traducido por Ana Isabel Almendral. Madrid, Valdemar, 1999., p. 36.

¹³² *Ibidem*, p. 37.

¹³³ Charles T. Rubin, “The Golem and the Limits of Artifice”, *The New Atlantis*, núm. 39, 2013, p. 58.

¹³⁴ Aunque la versión del gólem de Grimm no se parece a cabalidad a su aparición en el Talmud, es de importancia porque en ella se guardan muchos detalles que luego serían enriquecidos o transformados por la literatura decimonónica europea que sin duda afectó la producción de los autores latinoamericanos al saltar el Atlántico. En la difusión de la concepción moderna del gólem también influyeron la versión de 1909 de Yehudah Yudel Rosenberg y una versión alemana sobre el trabajo de este rabino: El gólem de Praga, del también rabino Chajim Bloch (Cf. *Ibidem*, p. 59).

Si se piensa en la tradición de las literaturas de irrealidad en Latinoamérica, no quedará descartado “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges, en donde los rasgos que definen al gólem, si bien no se le menciona tal cual, son de acuerdo con Oscar Hahn: 1) el creador es un ser que tiene ciertos poderes, es un mago; 2) La materia de su creación son los sueños; 3) se le anima por medio de la intervención divina y la intervención del Fuego y 4) la relación entre creador y obra.¹³⁵ De estas características coincide en dos con el renacimiento de Gabriela; la primera y la tercera condición. En el cuento de Borges, además de los sueños que son la materia, no se ha de descartar a la palabra como elemento creador, pues el narrador dice: “Deliberadamente no soñó durante una noche: luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales”.¹³⁶ Se invoca por medio del pensamiento o bien directamente de la palabra, sin embargo, con la palabra se recuerda aquel pasaje del Génesis “En el principio fue el Verbo” que, a su vez se relaciona con la base misma de la leyenda del gólem. Esa criatura está hecha de sueños, pero en esos sueños *se nombra* la forma en cómo se irá configurando esa materia.

En el caso de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, una vez que el cuerpo de la niña yace en su cama, el chamán conjura: “‘Despierta pequeña’, le digo con el verbo que es como el agua y moja las piedras” (p. 107). Este pasaje específico tiene la referencia del agua como espacio que otorga la vida y que acoge a organismos unicelulares y otros mucho más complejos, en un pensamiento mucho más científicista. Si el agua moja las piedras, es una fuerza doble que, junto al poder de la palabra, infunden vida en Gabriela.

¹³⁵ Oscar Hahn, “El Motivo del Gólem en ‘Las Ruinas Circulares’ de J. L. Borges”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 4, (1971), p. 104.

¹³⁶ Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, *Cuentos completos*, Ciudad de México: De Bolsillo, 2014, p. 121.

El siguiente aspecto de la creación del gólem que llama la atención es su relación con el fuego: “Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a describirle los arcanos del universo y del culto al fuego”.¹³⁷ Hay que notar que el fuego, a su vez, está asociado con todos los elementos volcánicos, pues es, finalmente, parte de la formación de nuevas rocas en la cámara magmática. Esta visión de lo basáltico y lo pétreo es un motivo que Ojeda retoma, sin duda, a partir de “Sollozo para Pedro Jara”, como ya se vislumbraba desde párrafos anteriores. En el cuento, la Gabriela que revive tiene un cuerpo de piedra: “En la cama hay un cadáver de noventa centímetros de altura. El cabello fino, negro como el basalto. Las mejillas ígneas. Mi corazón tiembla al ver ese pecho subir y bajar de un modo apenas perceptible. Es la respiración de Gabriela ensanchándose a la velocidad de un vencejo: el aire de la montaña que entra en ella y la amplifica” (p. 106). Su vida es tan artificial que algo más es lo que tiene que infundirle la vida: “El colibrí azul vuela muy cerca de ella en una aletear inagotable. Cada tres horas le mete el pico en el centro del pecho como si se alimentara de su corazón. Gabriela apenas se mueve. Su pulso es arrítmico, su respiración tosca. Sus ojos se pierden a menudo en la llanura y en el interior de su cabeza” (p. 108).

De manera que el gólem es una figura que podemos asociar con Gabriela en tanto que es un material inerte al que se le infunde vida por medio de otro elemento natural, pero, sobre todo: porque la palabra conjura su vida. Y como a Pedro Jara, su padre la renace con palabras porque “estas palabras son la simiente” (p. 100). Cabe aclarar, sin embargo, que su representación no está dada solamente por este precedente, ya que no es ningún instrumento para desempeñar la voluntad de un humano —es decir, un esclavo— y aunque su forma resulta extraña por artificial y perturbadora por ilegal, este no es un monstruo generado por

¹³⁷ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 122.

la ambición sino por el deseo y dolor. Tal vez en ello se aleja de otras recreaciones del gólem, como, por ejemplo, se ha planteado al monstruo de Frankenstein.¹³⁸

El hecho de que Gabriela vuelva a la vida, aunque sea una artificial que fenece al poco tiempo aun habiendo alcanzado lo que tenía más cercano del *Hunin*, convierte a este cuento en un relato de lo maravilloso mágico. Tal vez precisamente porque, aunque ante cualquier rito bien ejecutado, las reglas del mundo son inamovibles, aunque sean mágicas, tienen su propia lógica. Algo más allá de la propia sabiduría del chamán siempre le advierte que no es apto para hacer ese ritual, e incluso él admite ir en contra de las leyes naturales, motivos como los de las plumas de los cóndores, sirven como presagio, pero de todo ello, lo que sobrevive es el deseo de traer al *Hunin*, a la vida, esa parte de vida que ya no es suya.

¹³⁸ Sobre esta interpretación se puede revisar el artículo ya citado de Charles T. Rubin.

Conclusiones

La primera aspiración de esta tesis es demostrar la relación que tienen dos cuentos de *Las voladoras* con la literatura de irrealidad. Específicamente, en “Soroche” se hizo un análisis que consideró el tipo de modo discursivo de lo fantástico para explicar parte de sus procedimientos narrativos; por su parte, se usó lo maravilloso mágico para desentrañar los significados en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, así como su relación con el sustrato mítico y su relación con la historia del *märchen*.

El preámbulo analítico, que consideró una revisión breve de los ocho cuentos que componen el volumen, permitió vislumbrar que la distribución de los espacios diegéticos corresponde con la distribución topográfica que comienza en las profundidades y culmina en el cielo que rodea a las montañas. Los “cuentos subterráneos” agrupan a “Terremoto” y “Slasher” por tener un espacio diegético más cercano a la urbanidad y también por ser una liga estética entre la propuesta de *Historia de la leche* —por estar protagonizados por hermanas— y *Mandíbula* —por escoger personajes adolescentes—, obras previas a *Las voladoras*. Los “cuentos de la isocurva cero” son “Sangre coagulada” y “Caninos”. Ellos tienen en común un espacio diegético íntimamente familiar. Son cuentos donde también se encuentran motivos y temas que los hermanan con la obra previa de Ojeda.

Los “cuentos de altura” son “Cabeza voladora” y “Las voladoras”, que comparten imaginarios. Los dos se apoyan en figuras del imaginario folclórico andino y ecuatoriano para desarrollarse: las umas y las voladoras, respectivamente, dominio de la *Volks poesie* de la región. Al lado de los “cuentos del ascenso” comparten rasgos de imposibilidad o de sobrenaturalidad dentro de sus espacios diegéticos, empero, dependiendo de la forma en que se instaure un paradigma de realidad, estas imposibilidades serán procesadas de maneras distintas. La dominante discursiva cambia estribando en cómo se transgrede el paradigma de

realidad o bien, en cómo normalice lo acaecido de acuerdo con el paradigma de realidad. En esta investigación, sin embargo, sólo se analizan las dominantes discursivas de los cuentos de ascenso. Estos relatos, asimismo, consideran un desplazamiento vertical de los personajes protagonistas para descubrir un conocimiento valioso. Su espacio diegético es la montaña, que también surte efecto por medio de sus símbolos.

La parte central de esta tesis consideró, el análisis de “Soroche” y de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”. El estudio de “Soroche” se hizo por medio de tres ejes temáticos: el tema del otro histórico combinado con la figura del genio comarcal; en segunda instancia, el tema de la locura; el tercer eje, más cercano a un motivo que a un tema, las redes sociales en su función de espejo y de desdoblamiento. Esta parte de las conclusiones se expone con el mismo orden.

La búsqueda de lo fantástico en “Soroche” estuvo sostenida por el reconocimiento de la construcción del primer paradigma de realidad y la presencia del indio-cóndor, como una figura anómala que, precisamente, desestabiliza el paradigma. Este paradigma tiene un tremendo efecto de realidad al estar asentado en fuertes referencias al mundo extratextual, totalmente contemporáneo. Dentro de dicho paradigma, se vislumbra la prevalencia del sistema económico actual y se ponderan los valores aspiracionales y morales que guían las decisiones y juicios de los personajes. Estos valores se contraponen al mundo que muestra el indio-cóndor, que al ser un otro histórico, irrumpe con su ilegalidad, no sólo física sino representativa en el paradigma, poniendo en duda los testimonios de las cuatro amigas, puntualizando, asimismo, en su incoherencia. Tal vez este indio-cóndor no es la encarnación de un dios mayor, como la de Tezcatlipoca en “Un cuento de alta montaña”, pero sí enmarca el mundo sepultado de lo prehispánico, al estilo de “El extraño caso de Ciro Doral”; una deidad local, un genio comarcal, que pide ser visto y que se revela ante aquellos a los que el

mundo contemporáneo ha fallado. Esta figura en su ilegalidad es violenta porque no tiene más que su sustrato imposible, lejano y de otro mundo para sobreponerse al mundo contemporáneo. El indio-cóndor es un dios local, como los genios comarcales, que fueron borrados o transformados de sus lugares de morada a la llegada del cristianismo. El cóndor, como mensajero de los dioses, tomaría la forma humana para seguir cuidando de su montaña, aún ante la invasión del mundo contemporáneo, representado por: Ana, Nicole, Karina y Viviana.

Lo fantástico en “Soroche” está configurado a partir de la contraposición de dos mundos: el contemporáneo y el prehispánico, ambos formativos del mestizaje. Ana, al ser una mujer contemporánea y mestiza, en un momento de vulnerabilidad emocional es llevada a una revelación: el mundo del otro histórico, que en sí mismo guarda un segundo paradigma de realidad. Ana es considerada loca como resultado de su testimonio lleno de declaraciones que van en contra del primer paradigma de realidad; Ana comienza a reconocer otro paradigma que quiere ser silenciado por las amigas. El detectar el paradigma de realidad, como herramienta, no solamente muestra las formas de su fragilidad, sino que guía los otros temas tradicionales de lo fantástico, como el de la locura y el del espejo, a partir de los cuales se puede profundizar en el examen del significado de cada una de las partes del cuento como un todo.

En última instancia, “Soroche” muestra una reelaboración del motivo del espejo. Los humanos de este siglo ya no necesitan la claridad de una superficie abrigada para verse y desconocerse o extrañarse de ellos mismos; la claridad y el brillo de las pantallas de los teléfonos inteligentes duplican vidas: la que se quiere recordar, la que se quiere aparentar y a la que se quiere aspirar. Así el espejo ya no es simplemente un enfrentamiento a ese otro reflejado que podemos desconocer, sino que el sujeto se pierde en su reflejo que, además,

vive a disposición de todo aquel que esté dispuesto a mirar. El personaje de Ana no solamente se enfrenta a un desdoblamiento típico sino a un escrutinio masivo que la lleva a ese desconocimiento y a la mirada animalizada de sí misma, a la pérdida de la propia humanidad.

Así pues “Soroche” puede ser considerado como un texto fantástico porque muestra la instauración de un primer paradigma de realidad que es vulnerado por la aparición de una anomalía: el indio-cóndor. Este personaje pretende invadir el espacio diegético desde su mundo, ofreciendo un segundo paradigma de realidad. La duda es sembrada en dos instancias: los personajes y el lector implícito. Esta duda nunca es resuelta puesto que cada testimonio tiene su propia verosimilitud y, al mismo tiempo, deja ver la lucha de los dos paradigmas. Si “El extraño caso de Ciro Doral” y “Un cuento de alta montaña” entran en el *corpus* de cuentos que discuten la identidad en el mestizaje latinoamericano, “Soroche” ofrece una nueva crítica en el ámbito de lo ideológico: el reconocimiento de que la clase media vive en una burbuja social que decide no ver que la explotación de los pueblos originarios es vigente. Asimismo, estos dos hipotextos permiten asentar los vasos comunicantes que adhieren a “Soroche” a la tradición del cuento fantástico latinoamericano.

Por su parte, el análisis de “El mundo de arriba y el mundo de abajo” también se hizo por medio de tres ejes temáticos: el primero, la relación del mundo de lo maravilloso con el imaginario andino, en la recuperación de la *Volkspoesie* de la región; el segundo tiene que ver con el tejido de la historia por medio de la palabra y su relación con la magia; el último se refiere al motivo del gólem como una figura animada por medio de la palabra. Estos resultan nodales también en esta conclusión.

El *Hanan pacha*, el *Hunin pacha*, el *Kay pacha* son parte del cronotopo andino, es decir, de un mundo donde todo funciona con reglas diferentes a las del mundo extratextual. Aunque en sí mismos los tres conceptos aluden a una verticalidad espacial, el tiempo

funciona no linealmente. La *pacha* en sí misma es un espacio-tiempo, de manera que las palabras que le preceden solo apuntan al nivel en el que se mueve la narración. La elección de espacio diegético es el primer marcador para identificar el único paradigma de realidad que se asentará en el texto. “El mundo de arriba y el mundo de abajo” alude a la movilidad vertical desde su título. Los referentes a la *Volkspoesie* andina son múltiples, no solo en la selección de un espacio diegético, sino en la de elementos naturales cargados de símbolos que interactúan con el narrador protagonista: el viento, el volcán, los cóndores, etc. El mismo cronotopo andino, primeramente, usado por Arguedas, es trasladado hacia la *Kunstpoesie*, cuando es relaborado por Ojeda, quien lo resignifica para contar una historia de pérdida. Con respecto a esto último, se conecta architextualmente con Efraín Jara en su “Elegía para Pedro Jara”. El chamán ojediano y la voz poética coinciden en querer convertir la memoria de sus vástagos en roca, en un material que pareciera eterno.

El motivo de la palabra como agente creador es un aspecto que vincula el cuento con la magia. En un rito de magia simpática, la escritura del relato, en sí misma, es parte del rito que traerá a la vida a la hija muerta. Si en este paradigma de realidad, la magia es posible, entonces esa magia coexistirá bajo una disposición de reglas específicas. Con ello se demuestra que, en este cuento de lo maravilloso mágico, el paradigma de realidad instaurado tiene una respuesta alternativa ante los eventos anómalos: que una niña vuelva del *Hunin*. Si bien Gabriela, con un nuevo cuerpo pétreo, llega al *Kay pacha*, porque “la muerte también nace”, no logrará llegar al *Hanan* puesto que ese mundo tiene por regla no aceptar elementos del *Hunin*. El paradigma no se violenta ni se vulnera puesto que lo que es del *Hunin*, debe volver a él. En todo caso, el chamán se encontrará con su hija, pero en el mundo de abajo, no en el de la montaña, como era su más grande anhelo.

Gabriela tiene un cuerpo pétreo que demuestra su calidad de elemento del *Hunin*, sin embargo, esta calidad también la liga, en términos literarios, a la figura del gólem que, aunque es del dominio de una *Volkspoesie* ajena a la andina, se destaca en su estatuto de ser un material que proviene de la tierra que está infundido de vida por medio de la palabra encantada. A diferencia del gólem, esta niña no es traída a la vida para ser una máquina que hace algunas tareas, sino que se busca devolverle la vida que todavía le faltaba por vivir, a ojos de sus padres. Se le quiere restituir lo que le ha sido arrebatado. Tal vez por ello no necesite, como el gólem, otra palabra para desactivarse y así completar un círculo mágico virtuoso, sino que, al llegar al *Hanan*, su soplo de energía pétreo vuelve al *Hunin*, cumpliéndose así las reglas del único paradigma de realidad.

Dicho esto, se puede notar que estos dos cuentos de Mónica Ojeda pueden ser leídos como parte de las literaturas de irrealidad. El hecho de identificar la dominante discursiva de cada cuento permitió encontrar otros temas que giran en los espacios diegéticos creados para estos relatos, cada uno con sus propias reglas y, al mismo tiempo, no perder un hilo conductor dentro del análisis. Si bien en esta investigación sólo se abundó en lo fantástico y en lo maravilloso mágico, el resto de los cuentos de *Las voladoras* quedarían dispuestos para ser analizados bajo la lente de las literaturas de irrealidad. El notar cómo varía la dominante discursiva en los textos es una posibilidad abierta para próximos análisis.

De esta manera, se concluye que, con *Las voladoras*, Mónica Ojeda se adhiere no solamente a la gran tradición de lo fantástico hispanoamericano, sino que demuestra que la reelaboración de la *Volkspoesie* andina puede reescribir narrativas propias que trasladan su propuesta al cobijo de una *Kunstpoesie* muy particular, que también tiene relaciones architextuales con otras literaturas modernas. Si bien es cierto que la autora ha sido consistente en cuanto a su búsqueda en el tratamiento del miedo, esta postura la ha llevado a

trabajar con material de tradiciones longevas, en cuanto a géneros y estéticas. Por ello, el desarrollo de un volumen de cuentos como *Las voladoras* demuestra haber sido trazado a partir de obras previas como *Mandíbula* e *Historia de la leche*. Las costuras de un imaginario diverso encuentran su origen en puntadas antiguas, en términos de la producción misma de Mónica Ojeda y en los vasos comunicantes que la conectan con la tradición literaria. Finalmente, la autora ecuatoriana ya puede ser considerada un bastión más de las literaturas de irrealidad.

Bibliografía

- AGRAIT, Gustavo. “El extraño caso de Ciro Doral”, en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, vol. 9, núm. 52, (1966), 47–51.
- AILOUTI, Marta. “Escribir en Ecuador y ser mujer”, en *El español*, el 8 de marzo de 2019. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190308/escribir-ecuador-mujer/381713425_0.html [consultado el 12 de diciembre de 2022].
- ALEMÁN, Álvaro. “Una muestra del gótico andino. Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano”, en *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, núm. LXIII, vol. 27, (2017,) pp. 247-65.
- ÁLVAREZ, María Auxiliadora. *Ca(z)a*. Caracas: Fondo Editorial FUNDARTE, 1990.
- AMATTO, Alejandra. “Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social”, en *Fiesta del Libro y la Cultura*, Medellín, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=a76o7z-Zrm8> [consultado el 1 de noviembre de 2022].
- _____. “El problema de la caracterización fantástica en *Pedro Páramo*”. *¿Qué Tierra Es Ésta, Juan Rulfo? Un Homenaje*. Editado por Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México, 2020, pp. 157–200.
- _____. “Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, en *Valenciana*, núm. 26 (el 7 de junio de 2020), 207–30. DOI <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>
- ANDZEL-O’SHANAHAN, Edyta. “Tezcatlipoca (post)moderno: reinterpretaciones de la figura del Espejo Humeante en la narrativa mexicana contemporánea”, en *Mitologías hoy*, núm. 15 (2017), 387–99.
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte, 1983.
- _____. “Prólogo: Algunas consideraciones acerca del contenido y la finalidad de este libro”, en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Editado por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. Lima: Punto de Lectura, 2011, pp. 17–27.
- ARNIM, Achim von. *Isabela de Egipto. Un amor de juventud de Carlos V*. Traducido por Ana Isabel Almendral, Madrid: Valdemar, 1999.

- BARGALLÓ CARRETÉ, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Alfar 1994, pp. 11–25.
- BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en *Revista iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, 1972, 391–403.
- BARRERA, Ave. “Cambio de nombre”, en *Manual de onomástica de la literatura*. Editado por Alberto Vital y Alfredo Barrios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 149–75.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. 5a edición. Traducido por Héctor Schmucler. México: Siglo XXI Editores, 1985.
- _____. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Traducido por C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós, 2002.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse Université, 1974.
- BIZZARRI, Gabriele. “Fetiches pop y cultos transgénicos la remezcla de la tradición mágicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, en *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 7, núm. 1 (el 19 de junio de 2019), 209-229, DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>.
- BOCCUTI, Ana. “‘Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro’. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé”, en *América sin nombre*, núm. 26, (el 7 de enero de 2022), 129-151, DOI <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>
- _____. “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”, en *Orillas. Rivista d'ispanistica*, núm. 9 (2020), 151–76.
- BORGES, Jorge Luis. *Cuentos completos*. México: De Bolsillo, 2014.
- BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda. “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez”, en *Taller de Letras*, núm. 64 (el 30 de junio de 2019), 31–45, DOI <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>.

- CALVINO, Italo. “Introducción”, en *Cuentos fantásticos del s. XIX. Lo fantástico visionario/Lo fantástico cotidiano*. Traducido por Julio Martínez Mesanza. Madrid: Siruela, 2005, pp. 11-18.
- _____. “Definiciones de territorios: lo fantástico”, en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Traducido por Gabriela Sánchez Ferlosio. Madrid: Siruela, 2002, pp. 251–53.
- CAMPRA, Rosalba. *En los dobleces de la realidad*. León: Eolas, 2019.
- _____. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CAPELES, Mervin Román. *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba: estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*. Kessel: Reichenberger, 1995.
- CANDELARIO MARTÍNEZ, Miguel. “Testimonios de irrealidad en ‘El beso en la isla del fuego’, de Arturo Souto Alabarce”, en *Pirandante*, núm. 5 (2020), 104–14.
- CARRETERO SANGFUINO, Andrea. “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en Las voladoras de Mónica Ojeda”, *Cuadernos de Aleph*, núm. 13, (2021), 169–85.
- CASTELLANOS LLANOS, Gabriela. “Erotismo, violencia y género: deseo femenino, femineidad y masculinidad en la pornografía”, en *Teoría y pensamiento feminista*, vol. 1, núm. 2, (2006), 53-66.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Traducido por Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. “Soroche”, en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 36 (el 31 de diciembre de 2002), 225–39. DOI <https://doi.org/10.46744/bapl.200202.009>.
- CIRLOT, José Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Anzos: Siruela, 2013.
- COHEN, Esther. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. México: De Bolsillo-UNAM, 2018.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. “Lo sobrenatural autóctono en la narrativa mexicana contemporánea”, en *Amoxcalli*, núm. 1 (2008), 29–48.
- CORREA, Mariagusta. “Escritura y recuperación ante la muerte: una lectura de ‘sollozo por pedro jara’”, en *Guaragua* 21, núm. 54 (2017), 125–42.
- CORROTO, Paula. “El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino”, *El País*, el 14 de agosto de 2017, sec. Cultura,

https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html

[Consultado el 10 de diciembre de 2022].

DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Traducido por Mauro Armiño. México: Taurus, 2021.

DEKEL, Edan y David Gantt Gurley. “How the Golem Came to Prague”, en *Jewish Quarterly Review* 103, núm. 2 (2013), 241–58, DOI <https://doi.org/10.1353/jqr.2013.0015>.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. 3ra edición. Traducido por Ricardo Anaya. Madrid: Alianza, 2011.

FLORES ESQUIVEL, Enrique y Mariana MASERA (coords.). *Relatos populares de la Inquisición novohispana: rito, magia y otras “supersticiones”, siglos XVII-XVIII*. Editado por Claudia Carranza, Santiago Cortés H., Berenice Granados, Cecilia López R., y José Manuel Mateo. Madrid: CSIC-UNAM, 2010.

FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Traducido por Elizabeth Campuzano y Tadeo I. Campuzano. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1951.

GARCIA, Patricia. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Londres: Routledge, 2015.

GARCÍA FREIRE, Natalia. *Nuestra piel muerta*. Guadalajara: Paraíso Perdido, 2021.

_____. *Trajiste contigo el viento*. Buenos Aires: Tusquets, 2022.

GASCÓN, Daniel. “Entrevista a Mónica Ojeda: ‘Estoy haciendo un abordaje del horror familiar’”, en *Letras Libres* (blog), el 23 de diciembre de 2020. <https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/> [consultado el 7 de junio de 2022].

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GERALDO CAMACHO, Diana Vanessa. “En busca de una definición genérica: los cuentos espiritistas de Octavio Mancera”, en *Literatura mexicana* vol. 32, núm. 1 (junio de 2021), 121–41, DOI <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2021.1.26855>.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. “El realismo mágico y **Pedro Páramo**: una asociación paradójica”, en *Pedro Páramo. 60 años*. Coordinador por Víctor Jiménez. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, pp. 47-57.

- GUERRIERO, Leila. “Algo está pasando I”, en *Revista Lengua*, el 11 de enero de 2022, s. p., <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escriptoras-latinoamericanas/escriptoras-latinoamericanas>, [consultado el 18 de agosto de 2022].
- _____. “Algo está pasando II”, en *Revista Lengua*, el 8 de febrero de 2022. S. p., <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escriptoras-latinoamericanas/escriptoras-latinoamericanas-parte-II>, [consultado el 18 de agosto de 2022].
- _____. “Algo está pasando III”, en *Revista Lengua*, el 22 de febrero de 2022, s. p., <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escriptoras-latinoamericanas/escriptoras-latinoamericanas-parte-III>, [consultado el 18 de agosto de 2022].
- GREGORI, Alfons. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2015.
- HAHN, Óscar. “El Motivo del Gólem en ‘Las Ruinas Circulares’ de J. L. Borges”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 4 (1971), 103–8.
- _____. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano: antología comentada*. Santiago, Andrés Bello, 1998.
- HEYDEN, Doris. “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 19, (1989), 84–93.
- HIRTE, Ricarda, “La discusión de lo fantástico en Europa del siglo XX”, en *A Cor das Letras Vertentes do insólito nas literaturas das Américas (número temático)*, núm. 15 (el 13 de febrero de 2017), 140-154. DOI <https://doi.org/10.13102/cl.v15i1.1423>.
- HOFFMANN, E. T. A. *Nocturnos*. Traducido por Celia Lupiani y Rafael Lupiani, Estudio introductorio y notas por Jaime Feijó. Madrid: Alianza, 2016.
- ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. 3a ed. UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher, Literaturwissenschaft. München: Fink, 1994 [primera edición alemana 1972].
- JARA IDROVO, Efraín. *Perpetuum mobile: antología poética*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2017.

- JOLLES, André. *Las formas simples*. Traducido por Rosemarie Kempf Titze. Valparaíso: Editorial Universitaria, 1971.
- KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. 3a edición. Traducido por Carlos Solís Santos. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LANDEO MUÑOZ, Pablo Andrés. *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.
- LAWRENCE, Jeremy. “Introducción: las siete edades de la alegoría”, en *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Editado por Rebeca Santamarín Bastida y Rosa Vidal Doval. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005, pp. 17-50.
- LE GOFF, Jaques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1991.
- LECOUTEUX, Claude. *Demonios y genios comerciales en la Edad Media*. Traducido por Plácido de Prada. Barcelona: Medievalia, 1999.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard Angelo. “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”, en *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 10, núm. 1 (el 22 de junio de 2022), 77–97, DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.855>.
- LLURBA, Ana. *Érase otra vez. Cuentos de hadas contemporáneos*. Girona: Wunderkammer, 2021.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ Cao, Marián y Juan Carlos GAULI PÉREZ. “El cuerpo imaginado”, en *Revista complutense de educación*, vol. 11, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense, (2000), pp. 43-57.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Lola. *Invulnerables e invertebrados. Mutaciones antropológicas del sujeto contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia. “‘De villa en villa sin Dios ni Santa María’, un conjuro para volar”, en *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*. Editado por Claudia Carranza Vera. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013, pp. 37–58.

- MALVESTIO, Marco. “En la corte del Dios Blanco: folclore digital y gótico global en Mandíbula”, en *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 10, núm. 1 (el 22 de junio de 2022), 99–118, DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.844>.
- MARRÓN, Núria. “Las mujeres en el ‘boom’ latinoamericano: o invisibles o asistentas”, en *El periódico*, el 30 de abril de 2017, <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20170430/mujeres-boom-invisibles-asistentas-6005022>, [consultado el 1 de enero de 2023].
- MAUSS, Marcel. “Esbozo de una teoría general de la magia”, en *Sociología y antropología*. Traducido por Rubio de Martín-Retortillo. Madrid: Tecnos, 1971, pp. 45–108.
- MONDEJAR, Veronique Christine. “La obsolescencia de la contemplación en la instantaneidad del uso fotográfico en los medios actuales de la comunicación interactiva”, en *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”*, vol. 13, núm. 2 (el 8 de julio de 2020), 1-12, DOI <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.7804>.
- MORALES, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico”, en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Editado por José Miguel Sardiñas. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas- Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 242-254.
- _____. “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, en *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Editado por Magdalena Chocano y William Rowe y Helena Usandizaga. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 161–72. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954871629-010>.
- _____. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche y CILF, 2008.
- _____. “El mundo es una biblioteca. Esther Díaz Llanillo y los alrededores de lo fantástico”, en *Esther Díaz Llanillo una mujer fantástica*. Editado por Mara L. García. Isla Negra: s. e., 2019, pp. 11–31.
- _____. “Paradigmas, códigos de funcionamiento de realidad, estatuto de realidad. Hacia una configuración de lo fantástico como un sistema de ilegalidades”, en *Seminario de literatura fantástica hispanoamericana (siglos XIX, XX, XXI)*, 1–10, Ciudad de México, 8 de febrero de 2019.

- _____. “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, en *Odiseas de lo fantástico*. Editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 25–37.
- MÜCKE, Dorothea E. von. *The Seduction of the Occult and the Rise of the Fantastic Tale*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- NAVARRETE, Federico. “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”, en *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2004, pp. 29–52.
- NOWELL, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York: Continuum, 2011.
- OJEDA, Mónica. *Historia de la leche*. Barcelona: Candaya, 2020.
- _____. *Mandíbula*. Barcelona: Candaya, 2018.
- _____. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.
- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México, 2004.
- ORDÓÑEZ, Linda María. “Las mujeres que el Boom latinoamericano invisibilizó”, en (CASI) *LITERAL* (blog), el 2 de mayo de 2020, <https://casiliteral.com/silaba-viva/las-mujeres-que-el-boom-latinoamericano-invisibilizo/>, [consultado el 1 de enero de 2023].
- ORTEGA, Julio. “Itinerario de José María Arguedas. Migración, peregrinaje y lenguaje en El zorro de arriba y el zorro de abajo”, en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 4–5 (el 2 de diciembre de 2005): 9–34.
- PADILLA DEL VALLE, Bruno. “Mónica Ojeda: ‘El mundo está lleno de horrores, pero la mayoría del tiempo estamos volviendo la cara’”, en *Revista Mercurio*, el 22 de octubre de 2020. <https://www.revistamercurio.es/2020/10/22/monica-ojeda-el-mundo-esta-lleno-de-horrores-pero-la-mayoria-del-tiempo-estamos-volviendo-la-cara/>, [consultado el 1 de enero de 2022].
- PICO, Amaranta. *Las voladoras*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2013.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría Literaria y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas, 2012.

- _____. “El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación”, en *Unidad Académica de los Ciclos Profesional y Posgrado del Colegio de Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. 1, núm. 9, (1988), 31-45.
- PRATT, Mary Louise. “Arts of the Contact Zone”. *Modern Language Association*, (2022), 33–40.
- REISZ, Susana. “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Lexis*, vol. iii, núm. 2 (1979). 99-170.
- ROAS, David. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en *Conferencias y Comunicaciones del primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, celebrado del 6 al 9 de mayo de 2008 en la Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94–120.
- _____. “Fantástico Femenino vs. Fantástico Feminista: Género y Transgresión de Lo Real”, en *Las Creadoras Ante Lo Fantástico: Visiones Desde La Narrativa, El Cine y El Cómic*. Editado por David Roas y Alessandra Massoni. Madrid: Visor, 2020, pp. 15–29.
- _____. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2016.
- ROCHE RODRÍGUEZ, Michelle. “En Las voladoras, lo macabro de Mónica Ojeda vuelve en los motivos de la brujería y el incesto”, en *Colofón Revista Literaria* (blog), el 19 de noviembre de 2020, <http://www.colofonrevistaliteraria.com/ojeda/>, [consultado el 30 de junio de 2022].
- ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2002.
- RODERO, Jesús. “Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima De Vallbona”, en *Neophilologus* vol. 93, núm. 2 (el 1 de abril de 2009), 263–77, DOI <https://doi.org/10.1007/s11061-008-9115-y>.
- RODRIGO MENDIZÁBAL, Iván Fernando, “Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”, en *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 10, núm. 1 (el 22 de junio de 2022), 53–75, DOI <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>.
- ROFÉ, Joshua, *Lorena*, Serie documental, Amazon, 2019.

- ROSENBLAT, María Luisa. “La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: ‘The Fall of the House of Usher’ y ‘Casa tomada’”, en *Los ochenta mundos de Cortázar. Ensayos*. Madrid: EDI-6, 1987, 199–210.
- RUBIN, Charles T. “The Golem and the Limits of Artifice”, en *The New Atlantis*, núm. 39 (2013), 56–72.
- RUIZ, Mauricio. “Mónica Ojeda: en busca de la tiniebla interior”, en *Gatopardo* (blog), el 11 de octubre de 2021, <https://gatopardo.com/noticias-actuales/monica-ojeda-gotico-violencia/> [consultado el 17 de julio de 2022].
- SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia. “Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en Montacerdos de Cronwell Jara (1981) y ‘Sangre coagulada’ de Mónica Ojeda (2020)”, en *Cuadernos del CILHA* vol. 22, núm. 1 (junio de 2021), 192–208, DOI <https://doi.org/10.48162/rev.34.016>.
- SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel. “La visión de Italo Calvino acerca de lo fantástico”, en *IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, Facultad de Filosofía y Letras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, s. f.
- SCHERER, Fabiana. “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”, en *La Nación*, el 13 de junio de 2021, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>, [consultado el 1 de enero de 2023].
- SHELLEY, Jaime Augusto. “García Márquez, el boom latinoamericano y algo de los demás... (entrevista con Angel Rama)”, en *La palabra y el hombre*. Universidad Veracruzana, (diciembre de 1972), 3-7.
- SOLER FROST, Pablo. *El sitio de Bagdad y otras aventuras del Doctor Greene seguido de Lagartos Terribles*. México: Ediciones Heliópolis, 1994.
- SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust. Una historia del caminar*. Traducido por Andrés Anwandter. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
- STEIGERWALD, Jörn, Gillespie. “Fairy-tale. The fantastic tale”, en *Romantic Prose Fiction. A Comparative History of Literatures in European Languages*. Editado por Gerald Ernest Paul, Manfred Engel, y Bernard Dieterle. Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co, 2008, pp. 325-44.

STEFANI, Ilaria. “‘Solo los indios creen en esas cosas’: significación del sujeto indígena en ‘Soroche’ de Mónica Ojeda y ‘Chaco’ de Liliana Colanzi”, en *Orillas. Revista d’ispanística*, núm. 11 (el 8 de agosto de 2022), 61-72.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy, Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 1994.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantástica*. Traducido por Juan Merino, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.