



La mujer kafkiana y su doble monstruoso en el gótico andino

Análisis del cuento “Las Voladoras”, de Mónica Ojeda¹

Leira Araújo-Nieto

Universidad de Granada, España

leira@ugr.es

THE KAFKAESQUE WOMAN AND HER MONSTROUS DOUBLE IN ANDEAN GOTHIC: ANALYSIS OF THE SHORT STORY “LAS VOLADORAS” BY MÓNICA OJEDA

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) is an Ecuadorian writer whose literature is linked to the horror in its multiple forms. Furthermore, *Las Voladoras* (2020), included Ojeda in a new literary genre called *Andean Gothic*, a category where horror and Latin American myths convey. This paper analyzes how Ojeda adapts the disposition of the narrative elements to the Andean folklore. Moreover, it studies Ojeda’s reconstruction of the female monster by introducing the figure of a woman and its double, a hybrid between witch and animal, in order to create an alter ego effect. This article addresses how this narrative maneuver links Ojeda to Franz Kafka (1883–1924) and his vision of the monster in society.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — gótico andino — monstruo — Ecuador

Franz Kafka — Andean Gothic — monster — Ecuador

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.19>

INTRODUCCIÓN

La literatura de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1987) es una indagación continua del horror. La autora ecuatoriana, habituada a trabajar tópicos vinculados al terror humano en libros que se han convertido en éxitos editoriales,² concentra en *Las voladoras*

1 La escritura de este texto ha sido posible gracias al apoyo de la Junta de Andalucía y a la financiación otorgada en la Convocatoria 2021 de Ayudas a la contratación predoctoral de personal investigador en formación por los agentes del Sistema Andaluz, al Grupo de Estudios Literarios y Culturales Iberoamericanos, de la Universidad de Granada, con Referencia: HUM-1019; y al Programa de Ayudas del Plan Propio de la Universidad de Granada.

2 Ojeda recibió en 2014 el Premio Alba Narrativa; en 2019 el “Premio Next Generation” de la Prince Claus Fund en Holanda; y formó parte de la prestigiosa lista Bogotá 39-2017, la cual selecciona a los 39 mejores escritores menores de 40 años de América Latina.



(2020) sus leitmotivos literarios en una atmósfera andina. Ojeda, quien ha explorado los límites de lo meta literario en *La desfiguración Silva* (2015), el incesto y la pedofilia en *Nefando* (2016), y la literatura del horror ligado adolescente en *Mandíbula* (2018), realiza en *Las voladoras* una disposición de elementos que la acercan a lo que actualmente se denomina como “gótico andino”, utilizando el cuento principal de su libro para reconstruir lo monstruoso a partir de la introducción de la figura de una mujer desdoblada que presenta un alter-ego híbrido de animal y bruja. A través de esta fragmentación identitaria y física, se acerca a la figura de Franz Kafka (1883-1924), no sólo por la temática de *La metamorfosis*, sino también por la utilización de mecanismos similares de construcción literaria y extrañamiento frente a la realidad.

El cuento “Las Voladoras” es un texto de mutaciones: no sólo lo monstruoso adopta distintas formas, también nos convierte en testigos de cómo los cuerpos femeninos “normativos” experimentan la transición de la infancia a la adultez, encontrando en la mirada de los otros una nueva forma de reconocerse. La mujer monstruosa que presenta Ojeda responde a la mirada despreciativa de la sociedad con respecto a la naturaleza sexual de la mujer llevada a los extremos del imaginario latinoamericano.

Este personaje, como ser que se salta las normas y que introduce en su mundo a nuevas criaturas, es decir, que posee capacidad expansiva, funciona al mismo nivel que una bruja, con la diferencia de que su mundo de ficción pertenece a una comunidad cuyos ritos responden a la geografía de la zona. En una conversión kafkiana final, el cuento nos presenta la transmutación de las brujas como una etapa de la adultez femenina, enlazando de manera excepcional lo simbólico y lo fantástico.

EL GÓTICO ANDINO

El gótico andino, herencia del gótico tropical —cuyo precursor, situado por la crítica, fue el escritor Álvaro Mutis (1923-2013) con la publicación de *La Mansión de Araucaíma* (1973)— se denomina andino justamente por la recolección de realidades y leyendas de la región latinoamericana atravesada por la Cordillera de los Andes, comprendida por Venezuela, Ecuador, Perú, Colombia, Bolivia, Chile y parte de Argentina. En *La Mansión de Araucaíma*, por ejemplo, el autor acentúa las cualidades de un escenario tropical deteriorado para evidenciar las sensaciones negativas del lugar y la muerte como destino final.

Los elementos que se toman de la novela ayudan a configurar un espacio que no existe, no solo en voluntad de la presencia física de un escenario, es decir, desde la mansión misma, sino a partir de unos recursos que se explican desde la expresión de lo monstruoso, lo sublime, la desmesura, lo grotesco o lo siniestro[...].³

Por este motivo, en el gótico escrito en Latinoamérica, tanto el ambiente como los personajes se nutren del paisaje y los mitos regionales para enaltecer lo monstruoso.

³ Mogollón 2019, 69-70.



Es difícil comprender si el desarrollo del gótico andino como género ha sido catalogado como un *boom* por intereses editoriales o si la re-estructuración del mismo se ha ido construyendo de manera orgánica a través de distintas autoras de la región hispanoamericana como Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), Giovanna Rivero (Montero, 1972), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) o la autora a estudiarse, Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). En todo caso, los trabajos de estas escritoras poseen en común no sólo la violencia en las tramas o las experiencias conflictivas y traumáticas de los protagonistas, sino que también crean espacios que se alimentan del folklore nacional de sus lugares de origen, hurgando en las llagas históricas de la región y atravesando con aplomo tanto el poscolonialismo como las dictaduras, tratando sin reservas temas tabú que afectan a la sociedad latinoamericana.

En esos textos donde se solapan lo fantástico y el gótico latinoamericano es posible asistir al retorno de los que llamaremos los «monstruos fantásticos locales», es decir, aquellos que tienen sus raíces en el folclore y en una variada imaginería indígena: en su figuración se cruzan la etnia, el género y la clase, con evidentes (a veces un tanto obvias) implicaciones de crítica y denuncia de la violencia y la desigualdad inherentes a la realidad latinoamericana en la que estas narrativas se inscriben.⁴

En “Las voladoras”, el ambiente está enmarcado por los límites de la región andina y hace referencia al imaginario de los habitantes de las provincias ubicadas exactamente en las faldas de las montañas de esta cadena montañosa. Bajo esta luz, la obra de Ojeda representa el ensalzamiento de la cultura indígena ancestral ecuatoriana, incorporando la herencia literaria de su tradición oral en el panorama literario americano y europeo. A su vez, la autora incorpora de manera hiperbólica la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer.

El gótico andino no debe entenderse simplemente como una puesta en escena de los horrores que provienen de una determinada zona geocultural, con el afán de recuperar un pasado milenario, exotizarlo o convertirlo en un objeto cultural de consumo, como se ha hecho con otras tantas manifestaciones propias de Latinoamérica. Más bien, lo que propone esta estética es mostrar, mediante el horror propio de dicha zona, las diversas formas que asume la violencia contemporánea, sobre todo en el cuerpo de las mujeres.⁵

El tópico referente a las “voladoras” o brujas andinas ha sido trabajado anteriormente por el autor ecuatoriano Edgar Allan García (Guayaquil, 1958) en un conjunto de cuentos publicados bajo el título *Leyendas del Ecuador* en el año 2000 y destinado, especialmente, a un público infantil. La imagen de la voladora responde principalmente a la leyenda de la zona de Mira, en la provincia ecuatoriana del Carchi, y hace referencia a las mujeres que se desplazaban de manera “mágica” a través de las mon-

4 Boccuti 2022, p. 134.

5 Leonardo-Loaiza 2022, p. 81.

tañas. La escritora quiteña Amaranta Pico también ha hecho un trabajo descriptivo de esta figura mítica local basándose en los testimonios de los locales.

Las magas emprendían el vuelo vestidas con túnicas blancas y enaguas ondulantes. Sus largas cabelleras se derramaban sobre sus hombros y flotaban cuando se suspendían en el aire. Tenían la facultad de difundir las noticias desde cualquier lugar de manera inmediata, así como de conjurar y maravillar a quienes tuvieran oportunidad de verlas.⁶

En el primer cuento del libro de Ojeda, la imagen de estas mujeres que viven fuera de la norma se materializa a través de una de ellas, la cual visita a una púber que narra en primera persona tanto sus encuentros con la voladora, como su vida doméstica. Posteriormente, seremos testigos de todos los cambios que sufre la narradora, así como los vínculos que establece la voladora con los demás miembros de la familia. Son los pensamientos y las declaraciones de la narradora, que luego descubriremos adolescente, los que generan una reflexión sobre la condición femenina, como cuando declara: “¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo.”⁷

De esta forma, se anticipa al receptor del texto que la situación narrativa será más compleja, pues estará saturada de sus propias reflexiones con respecto a una situación que *debería* perturbarle pero, en lugar de mitigar la incomodidad, en el texto se continúa con la presentación de un conflicto incipiente: “Yo he llorado mucho por esto, y si ya no lo hago es porque me dan miedo las abejas que se prenden de mis pestañas. Si quiere que se lo explique bien, míreme. En mi cara está toda la verdad, la que no tiene palabras sino gestos.”⁸

LA MUJER MONSTRUOSA Y EL DESPLIEGUE POÉTICO

Las descripciones de la voladora se encuentran saturadas de despliegues poéticos y observaciones que apelan a las emociones de la protagonista. Para esbozar la figura de este personaje, procederé a condensar aquellas líneas que denotan su imagen y, tras ello, aquellas que se acercan al nivel poético en base a las metáforas y elementos líricos que recrea la autora.

Por ejemplo, cuando se describe el rostro de esta suerte de estirpe, pues hablan de ellas en plural, es cuando la figura monstruosa o anormal de las voladoras comienza a evidenciarse:

Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes. Yo soñé con una de ellas antes de que entrara en nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas

6 Pico 2013, p. 22.

7 Ojeda 2020, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 11.





a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad.⁹

Tras esta suerte de confesión, la voz narrativa continúa hablando de manera intimista y compartiendo detalles que nos acercan al origen de estas mujeres:

La montaña es el verdadero hogar de las voladoras, una casa que siempre nos ha dicho cosas importantes, pero en la mía está prohibido acercarse. Según mis padres es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, aguijones... Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extraviaban, pero lo que me da más miedo es el sonido de las plantas.¹⁰

Aquí surge un factor importante, pues dentro de esta genealogía monstruosa se incluye a las mujeres del pueblo que, tras lo que se percibe como una caída moral, quizás, pasan automáticamente a convertirse en voladoras, insinuándose que ella misma, al ser mujer, es proclive de caer en este grupo. El miedo hacia la “caída moral”, podría ser herencia del imaginario católico colonial que ha relegado a la mujer en el espacio de lo proclive de mancharse, de pecar porque “*el crimen será masculino: el crimen, no la falta; el pecado es femenino*”¹¹.

Pero es en la visión de los otros, en este caso de los padres de la protagonista, donde la diferencia de estas mujeres representadas por la visitante, adquiere su condición de monstruo, así lo evidencia la voz inocente de la protagonista al declarar: “A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir”¹²; luego, continúa evidenciando el desagrado de la madre: “Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón”.¹³ Este “yo” narrativo presentado en femenino como testigo de la situación, a ratos deficiente pero albergando la verdad a punto de rebelarse, genera empatía en el receptor, clave en la escritura de Ojeda, quien nos presenta poco a poco la relación de la voladora con la protagonista.

El mecanismo narrativo que se utiliza es central para que la veracidad y la relación entre narrador-lector se cree, y a su vez, se confía plenamente en cada confesión de la protagonista porque “a witness can convey compassion, irony, or other affective responses to the reader. A witness can also influence the veracity of the narrative”¹⁴. Sin embargo, en la mitad del cuento, la protagonista empieza a establecer un paralelismo entre ella y la voladora, colocándose bajo una luz introspectiva: “La voladora tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte.”¹⁵ El último símil, manejado como un despliegue poético, distrae de la relación de espejo

9 Ibid., p. 12.

10 Ibid., p. 13.

11 Cixous 1995, p. 79.

12 Ojeda 2020, p. 12.

13 Ibid., p. 13.

14 Bal 2017, p. 20.

15 Ojeda 2020, p. 12.



que crea voz narrativa con la voladora, pero más adelante en el texto, se nos entrega tanto información sobre ella misma, como sobre su nexo con la figura monstruosa: “El día que sangré por primera vez ella desapareció durante una semana.”¹⁶

¿Cuál es la relación de la voladora con el cuerpo femenino? ¿Qué significado tiene la sangre además de ser el símbolo principal de la transición de niña a mujer de la protagonista? Si “el derramamiento de sangre sobre la tierra ha sido siempre considerado por las culturas arcaicas como un acto de fecundación, tanto por el valor del sacrificio como por la analogía sangre-semilla”¹⁷; la sangre de la narradora, quien va tomando mayor protagonismo gracias a su cercanía con la voladora, anuncia el tránsito hacia la adultez. La adolescente es colocada frente a dos opciones: la fecundación o la muerte.

En el caso de la mujer monstruosa, su propio cuerpo es el espacio de una fecundación prohibida y es el referente que tiene la narradora en cuanto a las maneras en las que se relaciona el cuerpo femenino con la vida y la muerte; mayor aún es el énfasis que se le da a través de lo hiperbólico a las posibilidades de este personaje, elevado a la misma categoría de una deidad:

Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos.¹⁸

La comparación de la voladora con Dios responde a la simbología de la sangre y los imaginarios alrededor del cuerpo de la narradora, ligada a lo terreno, a lo fecundo. Si el dios masculino da la vida, una diosa, además, puede quitarla; la polaridad vida-muerte, fecundadora-asesina ha sido perpetuada por una sociedad patriarcal que clasifica a la mujer en base a su desarrollo sexual ya que “ellos dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte [...] necesitan tenernos miedo”¹⁹. La sexualidad arrebatadora de la voladora, la misma que empieza a despuntar en el cuerpo de la narradora, es a lo que realmente se le teme.

EL AMBIENTE ENRARECIDO Y EL VÍNCULO KAFKIANO

El verdadero tejido del terror se aparta de lo fantástico para inmiscuirse, al igual que la mujer monstruosa, en medio del núcleo familiar. La mirada masculina que perpetúa la carnalidad de la voladora, siempre desde un plano oculto o velado, es la del padre: “La siento acurrucarse entre mis piernas en la madrugada y me abrazo a ella por-

16 Ibid., p. 14.

17 Cirlot 1992, p. 165.

18 Ojeda 2020, pp. 13-14.

19 Cixous 1997, p. 21.



que, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad”.²⁰ Justamente, este secretismo otorga el primer nexo con Franz Kafka a través de la escenificación de un ambiente enrarecido.

Es cierto que la traducción del texto kafkiano no gana claridad al respetar estos procedimientos estilísticos del autor, pero resulta más cierto todavía que conserva uno de los rasgos más inconfundibles y conscientes del estilo kafkiano, rasgos que colaboran, precisamente, a la atmósfera enrarecida que poseen muchos de sus pasajes y toda su obra considerada globalmente.²¹

La relación entre el padre y la hija, por ejemplo, se describe únicamente a través de los arrebatos líricos de la voz narrativa, siendo el recurso que utiliza la narradora para no hablar directamente de lo que ocurre, provocando incluso mayor inquietud en el lector. Cuando la voz confiesa: “En secreto, yo dejo las ventanas abiertas por la noche para escuchar el rezo de los árboles”,²² podría leerse como la resignación de la adolescente ante el encuentro de la voladora con ella, de la voladora con el padre o, de ella misma con su propio padre.

En consecuencia, estos despliegues poéticos se transforman en espacios destinados a ilustrar la situación real dentro del hogar, ya que las frases cargadas de lirismo otorgan acceso a esta intimidad. De hecho, el vínculo entre la niña y el padre parten de una visión onírica del mundo, pues quien narra confiesa: “Fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque.”²³

Estos extractos, que podrían ser considerados incluso prosa poética, aportan hibridez al texto y trabajan con el *suspense* creado por Ojeda al usar el silencio como parte integral de una figura actuante del hecho narrativo. Cabe recordar que “suspense can be generated by the announcement of something that will occur later, or by temporary silence concerning information that is needed. In both cases, the image presented to the reader is manipulated”²⁴.

La narradora, que es un agente focalizador, parece no hablar de ciertos aspectos familiares por rechazo ante la realidad, apareciendo como narradora deficiente y jugando con el lector a través de la falsificación de la información presentada. La narradora protagonista oculta, por ejemplo, que su madre desconoce la reacción de su marido ante la presencia de la voladora, o los diálogos entre él y su hija.

It is also possible for the focalizer to falsify an image —for instance, by leaving out certain elements, hiding them from the reader. In such a case, the characters also know more than the reader. The focalizer can also be in possession of information that the characters do not know —for instance, about the origins of events.²⁵

20 Ojeda 2020, p. 12.

21 Llovet 1999 p. 31

22 Ojeda 2020, p. 12.

23 Ibid., p. 13.

24 Bal 2017, p. 148.

25 Ibid., p. 149.



Si nos acercamos a los tópicos de la escritura de Ojeda, podemos señalar el núcleo familiar como uno de los principales elementos de sus textos, bien sea a través de temas ligados a él, o por ser el escenario central de las acciones de los, y especialmente las protagonistas. “Central en la obra de la Ojeda es la familia, pero enfocada desde el punto de vista de la memoria juvenil (en Nefando) y de la adolescencia (en Mandíbula)”²⁶; por ello, la autora continúa en *Las Voladoras* con una línea de trabajo ya acentuada e, incluso, perfecciona el ritmo narrativo gracias a la rapidez de los hechos en relación con el género al que se suscribe: el cuento.

La figura del padre, crucial en Ojeda, acerca uno de los leitmotivs de Ojeda a la figura del escritor praguense pues “una de las obsesiones más permanentes y determinantes, en la vida de Franz Kafka (1883–1924) fue, sin duda alguna, su padre”²⁷; sin embargo, es la distorsión de la imagen de la figura paterna, la violencia intrínseca en todas las acciones de un progenitor dentro de un escenario que acosa al personaje protagonista, el enlace entre ambos autores.

Franz Kafka, cuyo mundo literario se caracteriza, en términos generales, por una capacidad asombrosa de partir la realidad para distorsionarla luego mediante los procedimientos retóricos de la hipérbole, la parábola o la amplificación, hizo con la figura de su padre lo mismo que con el resto de circunstancias de su vida: exagerar el lugar que ocupó en su vida, modificar el recuerdo infantil que tenía de él y convertirlo, al fin, en la excusa, si no el alicata, para la producción de muchísimas páginas literarias.²⁸

En efecto, “pocos elementos del entorno biográfico de Kafka tuvieron tanto rendimiento literario como el que alcanzó la persona —hecha símbolo— de su padre biológico”²⁹. Podemos citar, por ejemplo, más allá de *La metamorfosis* (1915) y la relación complicada con su familia, la *Carta al padre* (1919), obra inspirada en Hermann Kafka. A su vez, en ambos autores, Kafka y Ojeda, no sólo las figuras paternas representan el poder y la devastación emocional, también incluyen a la sociedad o agentes externos como fuerzas que reprimen o aceleran el devenir de los personajes.

En el caso de Ojeda, el mayor acelerador de la historia es el personaje de la voladora en sí, porque es ella quien decide cuándo y cómo la protagonista se convierte en mujer-voladora, ejerciendo su poder sobre ella. Por esta razón, la púber confiesa: “Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire. A pesar de eso la amamos y el amor tiene su propia forma de conocer, ¿entiende? Yo amo su pelaje como si fuera un cabello. Amo su naturaleza.”³⁰ Como si de un reflejo se tratase, la niña que se convierte en mujer, se introduce en los ritos de la voladora mientras el cuerpo, a través del olor de sus axilas, se revela como un vínculo que se va estrechando entre ambas.

26 Pezzé 2020, p. 48.

27 Llovet 1992, p. 7–8

28 Ibid., p. 7.

29 Ibid., pp. 7–8.

30 Ojeda 2020, p. 14.



La miel, como elemento escogido para reemplazar las secreciones del cuerpo, durante mucho tiempo estuvo vinculada a lo sagrado, ya que “simbolizó el renacimiento o el cambio de personalidad que sigue a la iniciación”³¹. Una vez “iniciada” en la nueva etapa, la narradora-protagonista no revela qué ocurre exactamente entre ambas hasta que, llegando al final del cuento, confiesa su despertar erótico:

Pero la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron [...] Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron. Todas las cabras durmieron.³²

Se menciona nuevamente al mundo animal, otorgando una nueva pista de la metamorfosis de la protagonista: si ella ahora posee los poderes de la voladora sobre los animales, significa que es su semejante. De esta forma, conocemos tanto el origen monstruoso del áter-ego, como el destino de la protagonista. La adolescente adquiere los poderes de la voladora, llevando a la superficie su naturaleza femenina, la cual es hiperbolizada a través de la mirada masculina del padre cuando indica ya en presente: “Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio”.³³

El símil con el caballo y las cabras dormidas frente a la actividad desorbitada de los primeros, no sólo funcionan como metáforas de lo masculino y de lo femenino en el cuento, también ilustran la visión del mundo de la narradora, quien no separa el mundo humano del animal en su registro de experiencias. De manera sorprendente, Ojeda establece aquí otro punto en común con Kafka, pues en él se ha reconocido un lenguaje narrativo que utiliza lo monstruoso y lo cambiante para acercar al humano a las fluctuaciones del mundo natural.

Los relatos de Kafka logran iluminar de un modo asombroso por medio del procedimiento de la metamorfosis, que es mucho más que una puesta en escena de transformaciones de humanos en animales y viceversa: es la transformación misma arrastrando todas las identidades —especialmente la de hombre y la de animal— hacia un espacio de indiferenciación.³⁴

En cuanto a lo puramente narrativo, Ojeda despliega su habilidad como escritora, revelando que ha construido una doble historia a través de dos figuras femeninas que parecían estar completamente distanciadas, una dentro del hogar y la otra, sobrevolándolo. Cabe recordar que “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie [...]”.³⁵ De esta manera, el viraje narrativo vuelve a responder al mecanismo kafkiano de ocultamiento y profecía.

31 Cirlot 1992, p. 305.

32 Ojeda 2020, p. 14.

33 Ibid., p. 15.

34 Yelin 2011, p. 90.

35 Piglia 2000, p. 17.



La obra de Kafka es una obra profética. Las singularidades sumamente precisas de las que está repleta la vida tratada en esta obra deben ser entendidas por el lector sólo como pequeños signos, indicios y síntomas de desplazamiento que el escritor siente abriéndose paso en todas las relaciones, sin poder él mismo adaptarse a los nuevos órdenes [...]. Kafka está tan colmado de estas cosas que no es imaginable ningún suceso que no quede distorsionado bajo su descripción —que aquí no quiere decir otra cosa que indagación—. En otras palabras, todo lo que él describe hace declaraciones sobre algo distinto de sí mismo. La fijación de Kafka con este objeto que es su único tema, la distorsión de la existencia, puede provocar en el lector la impresión de una obstinación.³⁶

El cambio de la protagonista, su naturaleza futura y quizá ya “profetizada”, es palpable incluso en el tono con el cual narra cómo se ve a sí misma. Si bien el cuerpo de la adolescente le resultaba antes ajeno y silenciado, tras su transformación en voladora, es abrazado en todo su esplendor: “Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento.”³⁷

Para asombro del lector y paralela a Kafka, Ojeda presenta personajes coherentes con los antecedentes y con los elementos desplegados durante el transcurso de la historia. “Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esta inversión funda lo ‘kafkiano’.”³⁸ Por ello, la transformación final, a modo de cierre, apela justamente a la aceptación de una naturaleza, en este caso, monstruosa, cuando la madurez sexual empieza.

Si la maldad de la mujer proviene de su sexualidad, el despertar del cuerpo de la protagonista la convierte en un ser peligroso. Cabe recordar que el mito de las voladoras en la región de Mira, Ecuador, se asocia a la brujería. No hay registro de voladoras, es únicamente en el terreno de lo femenino en el cual se encuentra la amenaza y alrededor del cual se elucubra sinnúmero de motivos (todos de índole sexual) para convertirlas en seres de los cuales cuidarse:

Una de las explicaciones del porqué se habla de brujas en femenino, es por su carácter de peligrosidad, de mujeres que saciaban su deseo sexual descontrolado hasta con los demonios; es decir, el carácter de la sexualidad desenfrenada, aquella que hace caer a los hombres en pecado, en la perdición.³⁹

Por esta razón, sumado a la sexualidad femenina, la relación de la voladora con la protagonista, aprendiz de voladora y de bruja, justificaría que sienta hacia ella deseo y miedo. Tanto la voladora como la protagonista influyen en la naturaleza saltándose las normas de lo “convencional”. Sólo este factor ya les otorgaría la marginación

36 Benjamin 2014, p. 68.

37 Ojeda 2020, p. 15.

38 Piglia 2000, p. 18.

39 Correa y Quintero 2010, p. 134.



por parte de su comunidad, una cualidad monstruosa que identifica Michel Foucault (1926-1984) en *Los anormales*:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica [...] no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza—. Es, en un doble registro, infracción a las leyes es su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de *jurídico biológico*. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido.⁴⁰

Este concepto es fundamental para entender, por ejemplo, el por qué la mirada de la madre —el otro personaje femenino de referencia— es siempre negativa hacia la voladora. De hecho, a inicios del cuento se aprecia que trata a estas brujas como a bestias peligrosas: “Mamá les grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores. Pero las voladoras son rápidas y lo esquivan todo”⁴¹, describe la narradora. La voladora es una mujer pero su naturaleza, que no es la misma que la de la madre, quien la despoja de su humanidad porque “el monstruo es, en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal pero, por consiguiente, la forma natural de la contranaturaleza”⁴².

CONCLUSIONES

En conclusión, la mujer monstruosa que presenta Mónica Ojeda en “Las voladoras” responde a la mirada despreciativa de la sociedad con respecto a la naturaleza sexual de la mujer. La voladora, como ser que se salta las normas y que introduce en su mundo a nuevas criaturas, es decir, que posee capacidad expansiva, funciona al mismo nivel que una bruja, con la diferencia de que su mundo de ficción responde a una comunidad andina y tanto sus ritos como naturaleza dialogan con la geografía y mitología de la zona. Al igual que en Kafka, en la obra de Ojeda “los animales (monstruos) han sido incubados en el seno familiar”⁴³.

El cuerpo, como vehículo para delimitar lo normal y lo “raro” es un eje transversal de la historia, siendo los fluidos presentados los que distinguen a una mujer “buena” (la madre) de la voladora (“el monstruo”). “En la vida erótica normal, el valor de la mujer es determinado por su integridad sexual y disminuye en razón directa de su acercamiento a la prostitución”⁴⁴, dicta el pensamiento heteronormativo. Por ello, la presencia masculina de la historia funciona como una sinécdoque de la sociedad,

40 Foucault 2007, p. 61.

41 Ojeda 2020, 11.

42 Foucault 2007, p. 62.

43 Benjamin 2014, p. 182.

44 Freud 2007, p. 1626.

viendo cómo lo abyecto atrae y repele al mismo tiempo; y, a su vez, cómo se desea y castiga al cuerpo de la mujer.

La incomodidad que produce la atracción del padre hacia la hija es un leitmotiv de Ojeda, quien, como ya hemos mencionado, ha trabajado con anterioridad el incesto, mas en “Las Voladoras” prefiere sugerir, quizá para acentuar el elemento perturbador de la historia. Esta incomodidad en el lector es un rasgo coherente con el género ya que, desde sus inicios, el gótico se ha opuesto al apaciguamiento social y se ha presentado como una respuesta de la impotencia humana y el miedo frente a los fenómenos históricos, especialmente frente a las descargas del poder religioso, económico y social.

En consecuencia, este cuento responde al discurso ambivalente que se ha construido en torno a la sexualidad femenina pero, sobre todo, a la violencia histórica hacia ella.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bal, Mieke. *Narratology*. Toronto: University of Toronto, 2017.
- Benjamin, Walter. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Boccuti, Anna. “‘Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro’. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe”. *América sin Nombre* [online], 2022, no. 26, pp. 129–151 [Acceso 26.8.22] https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/119988/1/ASN_26_08.pdf.
- Botting, Fred. *Gothic (The New Critical Idiom)*. London: Routledge, 1996.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Correa, Lina Marcela — Quintero, Adriana. “La monstruosidad femenina ‘Bajo el antifaz de la anormalidad femenina’”. *Revista Katharsis* [online], 2010, no. 9, pp. 127–147 [Acceso 26.08.22] <https://revistas.iue.edu.co/index.php/katharsis/article/view/519/842>.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas Tomo II*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- García, Edgar Allan. *Leyendas del Ecuador*. Alfaguara juvenil Ecuador, 2011.
- Llovet, Jordi (ed.). “Prólogo”. En Franz Kafka. *Padres e hijos*. Anagrama: Barcelona, 1992, pp. 7–20.
- Llovet, Jordi (ed.). “Presentación”. En Franz Kafka. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 9–38.
- Leonardo-Loaiza, Richard Angelo. “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”. *Revista Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [online], vol. 10, 2022, no. 1, pp. 77–97. [Acceso 26.08.22] <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-leonardo-loayza/855-pdf-es>.
- Mogollón, Sofia. “La redefinición de lo gótico en el espacio tropical: Álvaro Mutis y la Mansión de Araucaima” (1973). *Repositorio de la Universidad Católica Andrés Bello* [online], 2019. [Acceso 20.7.2022] <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAU1044.pdf>.
- Ojeda, Mónica. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.
- Ordiz, Inés y Casanova-Vizcaíno, Sandra. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 2018.
- Pezzé, Andrea. “El sistema Literario de Mónica Ojeda”. *Orillas: revista d’ispanística* [online], 2020, no. 9, pp. 45–63. [Acceso 20.7.2022] http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_03Pezze_rumbos.pdf.



Pico, Amaranta. *Las voladoras. La red invisible del relato*. Universidad Andina Simón Bolívar: Quito, 2013.

Piglia, Ricardo. Tesis sobre el cuento. *Revista Guaraguao* [online], año 4, 2000, no. 11, pp. 17-19. [Acceso 20.7. 2022] <https://www.jstor.org/stable/25596169>.

Rodrigo Mendizábal, Iván Fernando. “Gótico Andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”. *Revista Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [online],

vol. 10, 2022, no. 1 pp. 53-75. [Acceso 28.8.2022] <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-rodrigo-mendizabal/857-pdf-es>.

Yelin, Julieta. “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’”. *Revista Anclajes* [online], vol 15, 2011, no. 1, pp. 81-93. <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n1/v15n1a06.pdf>.