

CAMINOS DE ESPANTOS Y HERRADURAS  
UNA EXPLORACIÓN POR EL GÓTICO, LA ORALIDAD Y LOS ESPANTOS EN  
COLOMBIA

Lissa María Reyes Camacho

TRABAJO DE GRADO  
Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2023

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD  
Luis Fernando Múnera Congote, S.J.

DECANO ACADÉMICO  
Juana María Marín Leoz

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
Miguel Andrés Rocha Vivas

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO  
Miguel Andrés Rocha Vivas

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## **Agradecimientos**

Volver la vista atrás me transporta a momentos y personas que sin su acompañamiento y apoyo, no habría sido posible llegar hasta aquí.

Gracias a mis papás por su amor puro e incondicional.

A mis hermanos, Nicolás y Zamir por creer en mí.

A Nicolás Sánchez, por amarme y darme paz.

A Yoko, por su fiel y peluda compañía.

A los amigos y amigas que me dejó la carrera: Sebastián Cuesta, Daniel Escobar y Alejandra Noriega por leerme y enseñarme a escribir.

A Luis Becerra, a Héctor Romero y Sandra Ramírez por permitirme reescribir sus historias.

A cada uno de mis maestros por orientarme en mi proceso.

A Miguel por leerme pacientemente y confiar en mi escritura.

A Poe, Quiroga, Emily Brontë, Shelley y Schweblin por escribir las letras que me inspiraron a escribir las mías.

Y finalmente, gracias a los espantos, a las sombras y fantasmas que habitan ocultos entre el habla, las montañas y selvas de este país.

*“No tiene tamaño, y es naturaleza  
Anda en las bocas y en las cabezas  
(Oh, ¿qué será?)”*

Willie Colón - Oh, ¿qué será?

## TABLA DE CONTENIDO

<b>1. Capítulo 1: 'Yo no creo en las brujas pero de que las hay, las hay' Descolocaciones del mito y el folclor en Colombia.....</b>	<b>- 11 -</b>
1.1. Linderos entre mitos, leyendas e historias mágicas .....	- 11 -
1.2. “Esas son cosas que dicen”: Cortinas de humo detrás del folclor y las narrativas conversacionales .....	- 20 -
<b>2. Capítulo 2: La travesía del <i>otro</i> .....</b>	<b>- 28 -</b>
2.1. Construir lo <i>otro</i> desde el miedo: algunas nociones primigenias del gótico.....	- 28 -
2.2. Migración gótica: implicaciones geográficas de lo <i>otro</i> en Latinoamérica .....	- 31 -
2.3. Gótico Criollo: Los pisos térmicos narrativos de un gótico gestado en Colombia.....	- 36 -
<b>Del miedo y otros espantos.....</b>	<b>- 48 -</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>- 53 -</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>- 59 -</b>

## **Introducción**

Es innegable que aunque son pocas las personas que afirman haber presenciado encuentros con fantasmas y espíritus, existen hechos y entidades no humanas, que por más que se les intente hallar una explicación lógica, no tienen sentido alguno. A pesar de que muchos se atreven a afirmar que los eventos paranormales no son más que inventos e ilusiones de la gente, otros se han dedicado a contar sus experiencias y justamente de ello se trata esta tesis.

Después de varios meses de investigar y conversar con muchas personas en busca de historias, me atrevo a afirmar que todo colombiano —al menos una vez en su vida— al calor de una fogata o en medio de alguna conversación, ha escuchado la historia de alguien, de un familiar o conocido, que en cierto pueblo o potrero, se le apareció un espanto.

Cuando de pequeña leía sobre los mitos y leyendas de nuestro país, me impactaban enormemente las historias mágicas y a la vez espantosas que hablaban de seres antropomorfos, cadáveres vivientes y espantos que constituían todo un bestiario que la mayoría de los colombianos conocía.

Es normal que en las primeras lecturas —más si somos niños— no notemos ciertos detalles que con el tiempo cambian de perspectiva; de niña, esas historias me parecían sumamente aterradoras, quizás por las descripciones crudas y extrañas, acompañadas de ilustraciones de mujeres sexualizadas y criaturas monstruosas. Sin embargo, a medida que crecí, encontré que el punto de quiebre de estas narrativas se hallaban en la forma en que popularmente se contaban y difundían.

A partir de ello, me propuse pensar en otras formas literarias y visuales que enmarcaran la posibilidad de reflexionar sobre esas historias conversadas, que aunque similares a los tradicionales relatos del folclor, nacen en la memoria y el habla de quienes los vieron y/o escucharon de alguien más. A través de la escritura e ilustración de cuatro cuentos, mi propuesta creativa busca crear una nueva narrativa, partiendo del testimonio como fuente viva de emociones, donde el horror y el miedo afloran como primera reacción. Todo esto con

la finalidad de plantear una literatura de terror gestada desde la lengua y memoria de cuatro personas que escucharon y vivieron el encuentro con un espanto.

A lo largo de esta tesis me propongo desligar estos encuentros de los tradicionales cuentos, mitos y leyendas del folclor. De ahí que la incorporación de testimonios como recurso narrativo busque darles otro sentido a las historias de cientos de campesinos, que a lo largo y ancho de Colombia, narran sus experiencias como anécdotas extrañas pero comunes.

En el primer capítulo, rastreo las formas populares en que se perciben los mitos, las leyendas e historias mágicas a través de textos interactivos y representaciones visuales como ilustraciones y monumentos. El eje central de este capítulo se enfoca en analizar cómo las narrativas del folclor han invisibilizado las historias paranormales de campo y cómo estas terminan afectando la forma en que se perciben popularmente ese tipo de relatos.

Para este análisis, tomé como punto de partida la popular cartilla verde *Mitos y Leyendas de Colombia* de López-Orozco, y los estudios folclóricos sobre los mitos y leyendas de Colombia de Octavio Marulanda y Javier Ocampo-López, para así entender las estructuras, formas narrativas y el impacto cultural que tienen a nivel nacional los relatos tradicionales.

Una vez clara la estructura repetitiva de los mitos y leyendas, abordo referentes culturales y literarios en Colombia como la obra musical de Juan Harvey Caicedo y la narrativa de Tomás Carrasquilla para discutir representaciones no folclóricas. Posteriormente, acojo el trabajo de Néstor Ganduglia —tanto crítico como literario— para pensar las historias mágicas de la tradición oral, y cómo la intervención de la lengua implica también ejercicios conversacionales en las que se enmarcan testimonios mágicos.

Para resolver lo anterior, ahondo en las dinámicas de las *narrativas conversacionales* propuestas por Bruce Mannheim, las cuales permitieron pensar en la riqueza de la lengua, el habla y la memoria como fuente literaria.

En un segundo momento, y con la intención de ubicar mi trabajo como una propuesta literaria nueva, exploro en algunas nociones de lo gótico y cómo han cambiado a través del tiempo. Aquí realizo un recuento desde sus expresiones más primigenias: la obra de Walpole

y Stoker para entender cómo hablar de lo *gótico* implica ciertas dinámicas de encuentro con lo otro, que dependen de un espacio y tiempo determinados.

Siguiendo esta misma línea, en el apartado siguiente realizo una suerte de rastreo en la traslación de lo gótico a ambientes latinoamericanos. Para ello me apoyé en los estudios críticos sobre lo gótico de Eljaiek-Rodríguez, Punter y Alonso-Collada en los que se tocan puntos como el horror en la narrativa, las adaptaciones de criaturas del folclor y gótico europeo —como vampiros y hombres lobos—, así como la organización de los espacios que se perciben góticos.

A través de la obra de autores como Horacio Quiroga y Mónica Ojeda, ejemplifico cómo lo gótico ha sido transformado y adoptado desde diferentes épocas y enfoques en regiones latinoamericanas, como cordilleras y selvas, explorando así la migración gótica en la literatura y lo que se entiende como gótico andino y tropical.

Finalmente, en un último apartado propongo un gótico nuevo: situado entre la cordillera andina, las llanuras y selvas colombianas. Es lo que llamo gótico *criollo*. Bajo esta categoría enmarco mi propia escritura, pues en ella están incorporadas no solo la variedad de pisos térmicos del país y sus diversas costumbres y creencias, sino también las historias ocultas de nuestra gente y nuestra memoria.

La propuesta del *gótico criollo* es el resultado de muchas conversaciones con familiares, conocidos e incluso personas a quien nunca antes había visto, quienes me compartieron historias donde la realidad se vio alterada por la aparición de criaturas y seres aterradores en la soledad de los campos colombianos.

La elaboración de esta tesis es el compendio de varios viajes, largas escuchas, consultas fallidas, conversaciones misteriosas y momentos inquietantes en la escucha que nutrieron los cuentos aquí adjuntos; mi lugar de enunciación se sitúa como una respuesta a las narrativas tradicionales en las que la clave de lectura es lo mitológico.

La propuesta por una visión nueva, busca también una literatura de terror basada en hechos reales, abarcando el miedo, la incertidumbre y la impotencia de los encuentros que este tipo de seres provoca en quienes lo viven.

Por ello, el libro de cuentos que acompaña este análisis teórico, es también una respuesta a mi yo de ocho años que dejó de sentir miedo al leer la historia de La Patasola,

gracias a las narrativas y representaciones populares. De manera que es pertinente preguntarse entonces por cómo se perciben los relatos de espantos cuando hay testigos de por medio y su narrativa se aleja del folclor.

Esta tesis es un gesto en el que reclamo por los testigos, los espantos, monstruos, brujas, fantasmas y memorias de los *otros* ocultos entre las selvas, montañas y ríos de este país.

## **1. Capítulo 1: 'Yo no creo en las brujas pero de que las hay, las hay' Descolocaciones del mito y el folclor en Colombia**

### **1.1. Linderos entre mitos, leyendas e historias mágicas**

En Colombia es casi imposible zafarse de las historias fantásticas contadas en reuniones familiares o al calor de una fogata. No hace falta adentrarnos en un potrero a medianoche para conocer quién es la Patasola y cuál es su historia, como tampoco es necesario vivir en medio del campo para saber que en nuestro país, lo mitológico y fantástico no son solo parte del folclor, sino también parte de la cotidianidad.

En cada rincón del país encontramos historias que reportan la existencia de seres deformes, antropomorfos y aterradores, que deambulan entre las sombras de los campos y montañas. Los mitos y leyendas son apenas la punta del iceberg de un sinfín de acontecimientos que se salen de la normalidad, y que implican una distorsión a la racionalidad, volcando consigo el orden y las leyes naturales. A pesar de ser inmensas y diversas, en este capítulo me interesa diferenciar las distintas narrativas que se originan del *desorden* y cómo afectan, de una u otra manera, a sus receptores.

Para Néstor Ganduglia (2017), psicólogo y narrador uruguayo, las historias mágicas, los mitos y las leyendas —productos de la tradición oral— “están lejos de ser expresión de ignorancia o mera superstición de los sectores populares, sino instrumentos de elaboración colectiva de conflictos no resueltos” (p.5). ¿Pero cuáles son esos conflictos no resueltos en una época donde la ciencia y la tecnología atraviesan prácticamente todo proceso social y cultural? La respuesta no es sencilla. Se requiere por lo menos de la convicción de que existen eventos extraños, que, aunque sean documentados por una cámara de seguridad o por un libro, no tienen sentido —o al menos ante la mente humana—.

En *Introducción A La Literatura Fantástica* (1980), Todorov define la fantasía como un evento en el que: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar.” (p.18). Si bien Todorov hace referencia a las criaturas del folclor europeo,

su lectura es útil también dentro del contexto latinoamericano. Lo fantástico no es entonces algo que dependa de su contexto sino de la manera en que se descoloca el orden. De ahí que la afirmación de Callois también enriquezca la forma en que será entendido lo fantástico y mágico a lo largo de este capítulo: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (p.20, Caillois, 1965, como se citó en Todorov, 1980)

Sin embargo, durante años las historias fantásticas de la tradición oral han sido vistas como un sartal de mentiras. Claro, la literatura fantástica no siempre tendrá que ver con narraciones tradicionales, pero el componente fantástico ha sido utilizado como excusa para invalidar este tipo de narraciones. Tanto así que algunos folcloristas como lo fue Oreste Plath, las ubicaron como parte de un mundo primigenio gestadas en “...el tiempo de la fantasía, de la expresión poética, de las impresiones producidas por los fenómenos de la naturaleza en la sensibilidad virgen de los hombres primitivos” (Plath, 1983, p.5). Este tipo de afirmaciones, además de ser inmensamente exotizantes, deja a las historias mágicas —en el caso de Plath en *Geografía del mito y la leyenda chilenos*—, como una antología de historias de entretención en las que la superstición y la ingenuidad son la clave de lectura.

Sin embargo, durante la conferencia *La Tradición Oral Mágica: Lenguaje Olvidado De La Memoria*<sup>1</sup>, Ganduglia las ubica como un saber colectivo que no solo afecta a los pueblos en su manera de vivir, sino que también altera al presente mismo; pues su vigencia e importancia afloran a partir de su *re-conocimiento* y *re-producción*, que a la larga dan respuesta a su propia identidad.

El *re-conocimiento* de estas se basa en su dinamicidad. Cada vez que alguien relata una historia mágica, sea un mito, una leyenda o un cuento, esta cambia porque tiene el poder de adaptación de su orador. No importa cuántas veces cambie, como tampoco es fundamental de qué forma lo haga, precisamente porque de eso se trata: de mantener vivas las historias de la memoria. En cada repetición se consolidan historias milenarias —e incluso medianamente

---

<sup>1</sup> Ganduglia, N. (17 de octubre de 2017) *La Tradición Oral Mágica: Lenguaje Olvidado De La Memoria*. Conferencia en Cenur Litoral Norte de la Universidad de la República.

recientes— que reafirman su poder de hacer memoria; su re-producción es la evidencia de que el tiempo no es un motivo de olvido, sino de potencia viva.

Si bien en cada país de Latinoamérica las historias de la tradición oral son diferentes, en el caso de Colombia, los mitos y las leyendas —esta *potencia viva*— se convirtieron en un *bestiario* variado donde diferentes criaturas no tardaron en hacer parte de la identidad nacional. En *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural* (1984), Marulanda define el folclor como “la historia cotidiana escrita en un lenguaje figurado” (p.17) lo cual implica, no solo complejas conexiones entre costumbres, lenguaje y territorio, sino también el desarrollo de creencias y supersticiones milenarias, que a la larga afectaron la forma en que nos relacionamos con las historias mágicas.

En ese orden de ideas, y teniendo en cuenta que el folclor abarca desde recetas típicas, trajes y vestimentas e incluso medicina tradicional, el lugar de los mitos y las leyendas es inestable. Si bien son registrados por la tradición oral y los libros de folclor, o saber popular, la incursión de testimonios que afirman haber visto y/o enfrentado a las criaturas de los mitos y leyendas, cambia la percepción de estas, que, gracias a la intervención del testigo, tambalean entre lo real, lo fantasioso, el conocimiento popular y las memorias colectivas.

Considerando que los mitos y las leyendas conforman todo un corpus de historias fantásticas que buscan dar respuesta a sucesos extraordinarios y al origen del mundo, cabe aclarar que, aunque la palabra *mito* sea entendida principalmente como aquellos relatos de origen protagonizados por seres semi o super-humanos, a lo largo de esta tesis serán estudiados bajo la dimensión y definición de apariciones y espantos que dio Marulanda (1984) sobre los mitos menores, entendidos como:

Creencias vivas, a veces obsesivas y llegan a tener influencia como fenómenos reales. Algunos son vistos, oídos y sentidos como apariciones o espectros. Siempre están asociados a un hecho punible, que la moral común condena... Son interpretaciones enriquecidas por la fantasía o las creencias de quienes las dicen. (p.129)

En mi lectura, entiendo los mitos menores como una narrativa que incorpora lo mágico y lo testimonial en igual rango de importancia. La unión de estos se convierte en una relación *simbiótica*, donde las características de cada uno enriquecen al otro. No obstante, para el autor, las leyendas son “lecciones o recordatorios que envuelven una experiencia edificante o que mantienen presente un suceso histórico en una región o en un pueblo.” (p.97). Así pues, considerando la naturaleza de los relatos en los que me enfoco, las leyendas son más una narrativa de interpretación con respecto a acontecimientos populares y comunes, por lo que utilizaré el concepto de *mito menor*.

Es aquí donde historias como la de La Patasola, La Llorona, La Bola de Fuego o Candileja, entre otras, se descolocan de la excusa de la mitología. Aunque la narrativa de estos relatos indique una atmósfera mitológica, ubicada en tiempos inmemoriales y lugares ocultos, su recepción cambia cuando alguien dice haberlos visto, escuchado o sentido.

Durante mi investigación, y en general en mi ejercicio de escucha, noté que las narraciones tradicionales se rigen bajo la misma estructura, la cual impide pensarlas fuera de la creencia popular y folclórica. Se parte de la tradición oral: “cuentan los pobladores de las llanuras” (p.13), para después hablar de lo físico: “que entre los matorrales, una mujer bella y seductora se transforma en un esplendor incandescente”, para continuar explicando su origen: “Se dice que es el espíritu de una mujer que fue quemada viva en su propia casa junto con sus hijos”, y termina perfilando el tipo de personas que suelen atacar: “se les manifiesta a los borrachos y a hombres y mujeres infieles”.<sup>2</sup>

En cierta medida, la estructura, el carácter formativo y moralizante unido a la mirada folclórica, hicieron de los mitos menores un lugar común, donde el miedo y el temor pasan a un segundo plano en pro de la representación cultural e histórica. A través de recursos como la cartilla *Mitos y Leyendas de Colombia* (2008) de Asdrúbal López-Orozco, que por su bajo costo y gran difusión llegó —según su misma portada— a más de un millón de hogares, las historias de espantos se enmarcaron dentro de lo fantástico y ficcional.

---

<sup>2</sup> Leyenda de la Bola de Fuego versión de *Cuentos de Espantos y Otros Seres Fantásticos del Folclor Colombiano*

Esta narrativa popular generó en los lectores un efecto de escepticismo, que tomó la palabra mito como la condición de lectura. Gracias a esto, si bien muchos creen en estos relatos, también hay quienes rechazan los tintes de realidad que habitan en historias como la de la Patasola.

Pero vamos por partes. Pensemos en la Patasola; en el libro de López-Orozco (2008), la historia cuenta que antes de ser un espanto fue una mujer bella, de cuerpo voluptuoso y gran apetito por el dinero. Tras casarse por conveniencia con un hombre celoso, un día es descubierta por él siendo infiel. Este, en un ataque de celos, mata al amante de su mujer, mientras que a ella le corta una de sus piernas con un machete y la abandona en medio del monte para que allí muriera, pero no fue así. Esta se convirtió en una criatura antropomorfa de brazos largos, un solo seno y cabello enmarañado del que le cuelgan serpientes e insectos. Se dice que camina sobre una sola pierna en forma de pezuña y disfruta de seducir a hombres infieles para espantarlos y darles un buen susto por su comportamiento.

Si bien este mito menor cumple principalmente con un papel moralizante: no ser infiel y lujurioso porque la Patasola persigue a quienes lo son. Su importancia no solo se halla en La Patasola como personaje del folclor y todas las creencias que trae consigo, sino también el *desorden* que generan los diferentes relatos y testimonios de quienes aseguran haberla escuchado o visto.

En el documental *Nacucos, mitos y leyendas de Tolima* (1998) son registrados testimonios en primera persona y encuentros directos con criaturas que se creían ficticias y mitológicas; rompiendo consigo la fantasía en el momento en que hay testigos de por medio. Siguiendo el hilo con la misma criatura, en el documental se recopilaron dos testimonios de dos hombres que vieron y escucharon a La Patasola.

Uno de ellos, Pedro Guzmán, asegura que su lamento se escucha en las noches por la cordillera que atraviesa la vereda Aguas Claras en el municipio de Suárez, Tolima. Guzmán afirma que ella grita *carcajeado* —como él mismo lo define— más o menos cada cinco kilómetros, y que todo aquel que se atreve a responderle se verá sorprendido en el momento en el que el espectro llegue al lugar donde le respondieron. Una vez allí, si es un hombre

quien lo invoca, este se verá a prueba pues esta intentará seducirlo y en caso de que la rechacen, esta no dudará en degollarlo.

A diferencia del relato de Pedro Guzmán, que habla desde la generalidad y de cierto modo desde el mito y la fantasía, Santiago Alape cuenta una anécdota propia, ocurrida cerca a la Quebrada del Fraile en el municipio de Purificación, Tolima.

Durante una noche de tragos con su mejor amigo, el efecto del alcohol ya les había hecho efecto. Entrada la madrugada, al momento de regresar a su casa, ambos quedaron maravillados por la belleza de una mujer alta y esbelta que esperaba por un bus al borde de la carretera. Ellos, en medio de la borrachera y seducidos por sus encantos, se ofrecieron a acompañarla, la cual aceptó. Durante el camino ella se hallaba complaciente y coqueta, al punto en que Santiago, por contentar a su amigo, estaba por coger un camino diferente para dejarlos solos. En ese momento la mujer se convirtió en un ser horroroso de enormes dientes. Completamente aterrados, el par de amigos salieron corriendo, cuando la escucharon decir “No corran. Yo no les hago nada porque no se me da la gana”. Desde entonces no volvieron a salir con ninguna mujer por el miedo de que otra vez La Patasola los volviera a espantar. “No volvimos, nosotros le cogimos miedo” aseveró Alape durante la entrevista.

Si bien este tipo de anécdotas son entretenidas y son las que generalmente cuentan los abuelos y campesinos, la riqueza de este tipo de testimonios paranormales se halla en la descolocación que provoca la aparición de un ser “mitológico” en la realidad consciente y palpable. Al final del documental, se discute un punto importantísimo con respecto a lo que popularmente se entiende como mito y leyenda.

Una mujer mayor a quien no se identificó, describió las dinámicas conversacionales de los mitos y leyendas. Ella cuenta:<sup>3</sup>

“Las reuniones familiares era como decir aquí, esta es una casa campesina. Y ahí la gente se reunía, todos los dueños de casa y los trabajadores y se ponían a contar cuentos, a hablar de La Patasola, de los mitos y de lo que les sucedía a ellos (...)

---

<sup>3</sup> Transcrito desde el minuto 14:07 en el video. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=rFlat6pfQdY>

Supongamos, los mitos eran para atemorizar a la gente para que no hicieran cosas indebidas (...) porque por ejemplo la Madre Monte; el vecino no podía hacer una cosa indebida, no podía ir a robarle un pedazo de terreno al vecino porque la Madre Monte lo castigaba apestándole los animales (...) La Llorona, salía y asustaba a los vagabundos, los que andaban tarde en la noche, les salía llorando. Lo mismo las brujas, y dicen que “no hay que creer en brujas, pero que las hay, las hay” (...)

(...) La gente dice “No, eso es pura paja, eso es mentira, eso no puede existir (...) Eso era que la gente era muy... le gustaban mucho las leyendas y eran muy... mentirosas no, sino imaginativas, se imaginaban una cosa y las decían porque para asustar a los niños” Y no, los mitos existían”.

Esta última afirmación “Y no, los mitos existían” es sumamente valiosa, pues tras un recuento de los saberes y mitos populares, se reafirma que aun cuando muchos lo vean como un mito o invención, es una realidad. Es justamente en este punto donde la tradición oral y las historias mágicas y fantásticas se abren para dar paso a al testimonio.

Javier Ocampo-López —uno de los folcloristas más populares en Colombia— afirma en *Mitos, Leyendas y Relatos Colombianos*:

A través de estas narraciones conocemos algunos detalles sobre sus orígenes, deidades populares, creencias y aspectos diversos de su acontecer cuya explicación se hace de forma mitológica y legendaria por la carencia de documentos y testimonios que puedan dar comprobación a la veracidad histórica. (1998, p.7)

Ciertamente, si pensamos en esta última afirmación, podemos deducir que se clasifican dentro de lo fantástico y mágico debido a la falta de materialidad; de ahí que la incursión de relatos vistos que certifican la existencia de estos seres sea sumamente importante.

El testimonio, entendido como “prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo” (“Testimonio”, Real Academia Española, s.f., definición 3) cobra un sentido distinto cuando se junta con la palabra “espanto”; lo paranormal incursiona en la realidad y es percibido a través del testigo. A diferencia de las historias mágicas, la narrativa testimonial

contiene fecha, lugar exacto, sensaciones propias y, sobre todo, un sujeto que asegura haber visto o enfrentado a un ser que, hasta ese momento; se creía parte de una fantasía nacional.

De ahí que valga la pena preguntarse por aquellas historias que se gestan afuera de un *canon* de espantos<sup>4</sup> perpetuado por libros y monumentos, donde la experiencia y el testimonio son la clave de lectura. Si bien es cierto que no todo mito menor exige haberse basado en una realidad, tampoco son necesariamente una mentira. Los relatos vistos deben leerse doble: bajo las creencias populares de la cultura y la innegable certeza de que hay eventos inexplicables e invisibles a los ojos de la mayoría.

Es en ese punto donde trabajos como los de Néstor Ganduglia cobran más sentido. En el texto *País de Magias Escondidas I* (2020), Ganduglia realiza un recorrido por lo que implica la tradición oral mágica en diferentes pueblos de América Latina, ahondando en las pequeñas leyendas que se crean alrededor de pueblos, hoteles, casas, regiones, etc., donde la importancia de los relatos dependió principalmente de testimonios actuales y relatos vistos.

El trabajo de Ganduglia se sale del canon para incursionar en lo mágico, inexplicable y aterrador que ronda en la lengua popular. El abandono del folclor en su narrativa e investigación, permitió que las pequeñas leyendas y relatos de pueblos dejaran de pensarse desde la ignorancia y la idea de que son “historias pintorescas” de los pueblos periféricos.

En *País de Magias Escondidas I* y otras conferencias<sup>5</sup>, Ganduglia habla de un historia ocurrida en los años treinta en Montevideo —ahora convertida en leyenda— de un par de jóvenes que se suicidaron bajo un árbol cercano al Hotel Prado al no poder amarse libremente. Sin embargo, la importancia de esta no se halla en los acontecimientos como tal, sino en su vigencia. Ganduglia hace énfasis en la memoria que carga consigo esta historia,

---

<sup>4</sup> Con “canon de espantos” me refiero a las criaturas tradicionales, populares gracias al folclor colombiano y sus representaciones en libros y monumentos. Son canon porque parecen inamovibles de su naturaleza mitológica, es decir, son mitos y no deben ser pensados como una realidad. Los más conocidos son: La Patasola, La Llorona, La Bola de Fuego o Candileja, El Mohán, El Hombre Caimán, La Sirena del Arco, etc.

<sup>5</sup> TED Talk: <https://www.youtube.com/watch?v=0E2bUXKnVa4>

pues hay quienes afirman que en algunas noches el árbol se ilumina, y que si te acercas lo suficiente, podrás escuchar suspiros colándose por entre la madera.

Aun cuando ya pasaron casi cien años, sigue siendo una leyenda sumamente popular gracias al ejercicio de la lengua y la memoria, de ahí que la pregunta que se hace el autor sea pertinente también en mi investigación “¿Por qué solo algunos sucesos parecen elegidos por una mano invisible para volverse relato y patrimonio colectivo de un barrio?” (pos. 131)

¿Dónde quedan entonces las historias que los abuelos cuentan y que se difunden en la lengua de personas del común? Colombia es un país con una extensión de más de un millón de kilómetros, de ahí que no sean pocas las historias *indocumentadas*<sup>6</sup> en las que equis persona se le enfrentó al diablo en el monte o en las que una bruja se enamoró de un joven. No es un secreto que se han narrado —y por supuesto que han existido—encuentros sorprendentes con entes antropomorfos, fantásticos y aterradores a los que popularmente se le conoce como espantos.

Sin embargo, al ser espantos *al margen* y no estar presentes en libros ni monumentos, el testimonio de quien lo vio es distinto, porque la duda y el escepticismo impiden aceptar que en Colombia es algo completamente posible. No hay un registro más que el temor de quienes los vieron y la difusión de aquello a terceros, tal como ocurre con quienes participaron en el documental de Mejía, o con quienes le contaron a Ganduglia las historias y leyendas. Del mismo modo ocurre en los mitos y leyendas, hay quienes no creen en ello. Durante mi búsqueda, me encontré con un hombre que aseguraba que esas historias no eran más que una invención para asustar a la gente. Afirmaba que el diablo existía, pero no era una criatura de cachos y cola larga, el diablo estaba en el Palacio de Nariño y era quien gobernaba el país.

Claro está que ese tipo de creencias existen y que sus representaciones están divididas en miles de caras que dependen de la cultura y época; pero es innegable que aquellas historias no son necesariamente una invención ni pertenecen a las historias que buscaban asustar por

---

<sup>6</sup> Con historias indocumentadas me refiero a las historias que no pertenecen al canon/bestiario del folclor colombiano.

asustar; no por nada se dice en los pueblos: *"Yo no creo en las brujas pero de que las hay, las hay"*.

## **1.2. "Esas son cosas que dicen": Cortinas de humo detrás del folclor y las narrativas conversacionales**

El término cortina de humo hace referencia a aquello que se usa para distraer o tapar un hecho que no quieren que se sepa. Las cortinas de humo se dan en prácticamente cualquier contexto, y los eventos paranormales no son la excepción.

Como se vio en el apartado anterior, el folclor ha ayudado a enmarcar los saberes populares como una ciencia colectiva, pero también ha dañado la percepción de los espantos, que son vistos como una invención en pro de la identidad cultural. Las representaciones visuales como las del sendero de Mitos y Leyendas del parque Las Malocas en Villavicencio, Meta, el parque central de San Martín, Meta, o las del Centro Vacacional Cafam en Melgar, Tolima, transmiten a través de las estatuas la idea de que aquello no es más que una fantasía popular.

Por ejemplo, en los Llanos Orientales, la leyenda del Caporal y El Espanto es sumamente popular en la región, tanto así que durante mi investigación me encontré con dos estatuas que replican la leyenda (Figuras 1 y 2), las cuales están inspiradas en la canción<sup>7</sup> de Juan Harvey Caicedo en la que se cuenta la historia. Curiosamente, este joropo nos muestra la falsa ilusión de un testigo.

La canción/leyenda cuenta cómo José Amalio, un catiro<sup>8</sup>, enfrenta al alma de un condenado<sup>9</sup> que acechaba las llanuras, aterrando a todos los vaqueros y animales de la región. Su estructura nos indica la presencia de tradición oral en versos como "El cuento que les relato /ya muchos lo han escuchado", mostrando así que pertenece a una historia popular, pero pocos versos después, señala que no se trata únicamente de una leyenda sino de un

---

<sup>7</sup> Recomiendo escuchar la canción mientras se lee este ejemplo.

<https://www.youtube.com/watch?v=dSs8u8jkwnY>

<sup>8</sup> En la región llanera se les llama "catiros" a las personas rubias, de piel y ojos claros.

<sup>9</sup> Alma en pena

testimonio: “Me cuenta don Marcelino, / que una noche de verano /Se paseaba en la Sabana /y oyó que estaban cantando/ Al llegar a un morichal/ vio galopar al espanto /Que vomitando candela /se alejaba por el llano.”



Figura 1: Estatua “El caporal y el Espanto” en San Martín, Meta.



Figura 2: Estatua inspirada en el poema venezolano “Florentino y el Diablo” de Alberto Arvelo en el Parque Las Malocas en Villavicencio, Meta. En La leyenda del Caporal y el Espanto se menciona que José Amalio recita el poema mientras se enfrenta con el condenado.

La mención de don Marcelino en la canción podría implicar entonces un tercero en la historia; un oyente/testigo del contrapunteo entre José Amalio y el espanto. Sin embargo, testimonio o no, la representación popular ha ubicado esta historia como una de las más importantes y representativas en Los Llanos Orientales, región donde las historias y relatos de espantos son más comunes de lo que se cree.

A su vez, la obra de Tomás Carrasquilla, autor costumbrista colombiano, abarca también un elemento importantísimo en cuanto a cómo lo mitológico se percibe en la cotidianidad. En *Hace Tiempos: Del Monte a la Ciudad* (1936), Carrasquilla nombra al Mohán, perfilando la forma en que se aparece y cómo aterriza a los pobladores de la región.

Está de Dios que en esos días pasen en la mina cosas sensacionales y extraordinarias. Tras el Obispo, El Mohán. Virgen Santa! Esto sí es lo más tremendo! Por ahí anda, en

el Río Abajo, por la cañada del Chochal y por la falda del Guáimaro. Varios lo han divisado; todos han visto sus rastros en lo mojado y hasta en lo seco. Lo que es la pata debe ser como la de cualquier cristiano; más, ¿quién sabría si tenía cola y si le repuntaban cachos por entre las greñas? (pos. 630)

En un inicio se describe más como un rumor, pero la mención de una anciana del pueblo como testigo —quien según los pobladores conoce los secretos del Mohán pero de los que se niega a hablar —marca una distinción entre el testimonio y las habladurías populares.

Cosa mala, extremadamente mala debía ser el tal Mohán, porque la vieja Radimundis, la única que puede saber lo que pasa, está ahora más recolectada y más misteriosa que siempre. María Cifuentes y la mujer de Jurado no logran sonsacarle una palabra por más que hayan gastado todas sus artimañas. (pos. 631)

Es gracias a su narrativa costumbrista que podemos comprender cómo son vistos este tipo de acontecimientos en pueblos y zonas rurales, ubicando el voz a voz como un mecanismo que tanto puede reforzar la creencia en seres sobrenaturales, como puede también distorsionar los testimonios para hacerlos ver como mentiras y habladurías comunes de pueblo.

Por otro lado, situándonos en una narrativa que sí ubica explícitamente al testigo, en *Colombia Sobrenatural* de Mado Martínez, se recogen declaraciones de sucesos paranormales en distintas zonas del país. Si bien Martínez se vale de la crónica para documentar su investigación, el testimonio es el alma del texto. El relato visto es quien valida los hechos y ubica los lugares exactos donde ocurrieron eventos sobrenaturales. De ahí que los relatos vistos y testimonios se conviertan no solo en nuevas narrativas de lo paranormal sino en la continuación y confirmación, de que los mitos menores no son producto neto de la fantasía o de la intención de asustar.

Siguiendo este planteamiento, una de las dificultades más grandes con respecto a los relatos vistos —paradójicamente— es la oralidad. Muchos son escépticos y confían en la

premisa *hasta no ver no creer*, sin embargo, existen herramientas como la etnografía de la actuación, la cual permite escuchar los relatos vistos a través de otros puntos de vista.

En el texto *Hacia una Mitografía Andina* (1991), Bruce Mannheim inicia hablando sobre Jakobson, lingüista y escritor ruso, quien durante su investigación por el folclor europeo se encontró con que los cuentos tradicionales, según quién y cómo se contaban, cobraban un sentido diferente el cual se basaba en la oralidad. Jakobson afirmaba que durante las conversaciones “las respuestas de sus oyentes, como a menudo se ha observado, son un elemento básico e inclusive indispensable de sus relatos” (Jakobson, 1984, como se citó en Mannheim, 1991).

Así pues, Mannheim afirmó que “el conocimiento autoritario no puede recaer en un solo individuo” (p. 59) denominando las narrativas de la conversación como un trabajo conjunto, donde las formas discursivas, los gestos y la dinamicidad del habla son la vida misma de los relatos. De ahí que la etnografía de la actuación preste un servicio narrativo, donde la naturalidad de los eventos sociales es la que sostiene la veracidad de los relatos.

Durante mi investigación, el papel de la actuación y la conversación fueron claves para la transcripción de testimonios. Si bien cada uno de los relatos recogidos tuvo diferentes circunstancias, necesidades y ambientes, la conversación fue el émbolo que permitió mostrar las anécdotas de relatos vistos como algo diferente a “las cosas que pasan y dicen”.

Las narrativas conversacionales permitieron en mi proceso creativo adoptar voces, costumbres y ambientes que enriquecieron la forma en que imaginé los cuentos. Las actuaciones, las formas de contar sus experiencias e incluso la manera en que respondían a mis preguntas, hicieron de los relatos un ambiente rico en descripciones, sensaciones y sentimientos que a la larga fueron los responsables de entender sus anécdotas como un hecho paranormal.

Si bien Mannheim hace uso de formas como lo son las líneas y versos, lo que me interesa adoptar de su propuesta no es su estructura; son las implicaciones que traen consigo las narrativas conversacionales en el campo de los estudios literarios. Mannheim asegura que “el significado de la narrativa es una propiedad que emerge de la actuación” (p.66), por lo

que me interesa ahondar en cómo las actuaciones son las responsables de cómo es percibido el terror y lo sobrenatural en los relatos.

Para Mannheim, las actuaciones “aparecen incrustadas de manera natural en la conversación, y no llevan mucha carga de autoridad” (p. 67). Esto, aplicado en mi investigación, fue el elemento primordial para la elección de historias. La complicidad que generé con cada uno de los testigos se debió a gran medida porque ni ellos ni yo fuimos una autoridad para determinar si era cierto o no. Pienso que la autoridad —o más bien el puente de comunicación— fue la certeza de que en Colombia son completamente posibles y comunes las historias de espantos.

La diferencia que marcó la dinámica de la conversación, fue que la frase popular “esas son cosas que dicen” no fue un condicional a la hora de contarme sus historias. Su papel como testigo fue, no solo relatarme su experiencia, sino también enriquecer su relato a través de conocimientos populares sobre el tema.

Por ejemplo, en el caso de *Nena*, Sandra Ramírez me contó su experiencia que ocurrió cuando apenas tenía cinco años de edad. Tras relatarme lo sucedido, no dudó en mencionar todo lo que conocía sobre las brujas: agüeros populares y algunos rituales que se hacen para ahuyentar a estas mujeres en la región de los Llanos Orientales.

En términos de Mannheim, la *actuación* de Sandra en la conversación no se basó únicamente en la narración de los hechos. La manera en que contó su historia —describiendo cómo era la bruja, cómo se sintió, cómo era su casa, cuáles de sus hermanos la acompañaban, etc.— abrió un panorama más amplio de cómo se pudo sentir el miedo. A través de esos detalles, fue que lo paranormal floreció en medio de una historia que ella hablaba con total naturalidad la primera vez que me la contó.

Por mi parte, el rol de actuación que tomé fue de escucha activa, atenta a detalles que me permitieran imaginarme con más claridad los hechos. A lo largo de la conversación fui muy insistente en preguntar por elementos visuales: cómo era la mujer, de qué tamaño era, cómo era su rostro, etc. Y si bien fue útil al momento de la escritura del cuento, esos detalles

tan minuciosos fueron también en parte responsables de que tanto Sandra, mi papá, como yo viéramos su historia como algo terrorífico en todo el sentido de la palabra.

No con esto quiero decir que fue gracias a mí que su experiencia tomó un sentido paranormal; porque de no haber sido así desde el principio no habría conocido su historia. Por el contrario, la conversación abrió una posibilidad de relectura que dio visibilidad a detalles minuciosos, en los que se descolocaron las reglas condicionales de las historias mágicas, mitos y leyendas anteriormente mencionados.

La riqueza de esta conversación que se desarrolló entre Sandra, mi papá y yo, fue la diversidad de reacciones. Por su parte, Sandra lo relataba con naturalidad y muy segura en sus palabras, quizás porque ocurrió hace ya muchos años. Mi papá escuchaba atento y de vez en cuando soltaba risas nerviosas que delataban su sorpresa e inquietud, mientras que yo escuchaba maravillada y a la vez aterrada de imaginarme en la situación de Sandra cuando era pequeña.

En su testimonio, la incursión de una bruja no era algo extraño en sí, de hecho, en los Llanos Orientales son bastante comunes las brujas. Sin embargo lo *raro* que descolocó más el orden, y que sin duda fue lo que más aterró a Sandra fue encontrarse con una mujer antropomorfa con alas de pájaro. A juzgar por la reacción de cada uno, ninguno de los tres entendimos la historia de la misma manera: Sandra lo contó muy tranquilamente hasta el momento en que narró cómo la mujer se fue volando, fue allí cuando admitió el horror que le había generado la bruja.

De un modo similar ocurrió en la conversación con Héctor, quien me contó los hechos muy tranquilamente. Con cierta complicidad relató los sucesos del tractor y el del animal despostado, que según me comentó no le sorprendieron tanto, pues a lo largo de su vida había sido usual encontrarse fantasmas y espíritus. Aun así, no fue hasta el encuentro con el chamán —como él mismo lo llamó— que sintió tanto miedo que su cuerpo se paralizó. Su *actuación* en la conversación fue más la de narrar un hecho cotidiano, sin embargo fue imposible para él no expresar lo mucho que lo aterró el último episodio.

Por otro lado, los ejercicios conversacionales de las historias de “*Tomad y Comed Todos de Él*” y *El Jinete en Llamas*, las cuales conocí muchos años antes de que empezara a escribir esta tesis, fueron distintos. A diferencia de las conversaciones con Héctor y Sandra, el diálogo con mi tío Luis y mis papás se dio en varias ocasiones; la repetición de estas historias en diferentes épocas permitió enriquecer la escucha y las narraciones mismas.

En el caso de mis papás, a veces omitían detalles que en otras ocasiones resaltaban más, incluso su reacción cambiaba en cada una de las conversaciones. Había momentos en que lo contaban con misterio y con miedo, pero a veces con cierta duda de si lo que vieron fue alguien queriendo asustar aquel viernes santo. También ocurrió que mi mamá contaba ciertos detalles que mi papá contrariaba, o viceversa, a la vez que hubo conversaciones en que la narración se complementaba mutuamente entre sus versiones.

De forma similar ocurrió con mi tío Luis. Algunas veces fue mi tía (su esposa) la que me contó la historia de Nicanor, pero siempre con la salvedad de que era mi tío Luis quien conocía mejor la historia. Como él también fue un oyente, es posible que los hechos hayan sido diferentes, sin embargo su *actuación* al momento de contar y transmitir lo ocurrido con Nicanor, permitió también explorar esas memorias del pueblo, cargadas de elementos sumamente importantes.

Fue él quien me comentó algunas de las dinámicas del pueblo en esa época, cómo eran las costumbres y la cultura, lo cual enriqueció mi escritura en detalles espaciales, formas de hablar y dichos que tomé de conversaciones con él. Aun cuando cada *actuación* fue diferente, al final de cada una de las conversaciones, las conclusiones siempre fueron las mismas: en Colombia pasan muchas cosas raras, y eso es innegable.

Extinguir las cortinas de humo no es cosa fácil. Colombia es un país que carece del terror paranormal como género literario. Generalmente cuando se piensa en la palabra *terror* en el contexto colombiano, son los episodios de violencia perpetuados por el conflicto armado los que afloran. Pero gracias a textos como los de Ganduglia, Carrasquilla y Martínez, y recursos audiovisuales como el documental de Mejía y la canción de Caicedo,

las historias mágicas y paranormales relacionadas con seres extraños se descolocan del mito y las habladurías, y se manifiestan a través de las dinámicas de las narrativas conversacionales.

“Esas son cosas que dicen” es una frase que escuché en más de una persona no solo durante mi investigación sino también a lo largo de mi vida. Ante cualquier hecho extraño la respuesta generalmente era la misma. De hecho, en la finca de mis abuelos paternos, en Puente Nacional, Santander, era usual encontrar en las mañanas a los caballos con los crines perfectamente trenzados.

Al parecer todos en la región estaban acostumbrados: cuando eso ocurría, mi papá lo contaba con cierta inquietud nerviosa, a mi mamá sí le asustaba mucho y a mis tías también, pero los vecinos de la finca ya estaban acostumbrados. No les sorprendía en lo absoluto: era un acontecimiento tan común como que las gallinas pusieran huevos todos los días. Algunos aseguraban que eran las brujas, mientras que otros afirmaban que eran los duendes quienes las hacían durante la noche, y si bien era extraño que eso ocurriera, todos respondían: “*¿Quién sabe?, esas son cosas que dicen*”.

## 2. Capítulo 2: La travesía del *otro*

### 2.1. Construir lo *otro* desde el miedo: algunas nociones primigenias del gótico

“*El castillo es una auténtica prisión y yo soy su prisionero*”

Bram Stoker, Drácula

Definir qué es lo gótico no es tarea fácil, más cuando se tiene en cuenta que es un subgénero que abarca más de dos siglos de historia literaria, en el que diferentes corrientes nutrieron lo que hoy se conoce como tal. Fue a finales del siglo XVIII, cuando el romanticismo entró en auge como respuesta al neoclasicismo impuesto por una sociedad burguesa, que los sentires, miedos y demás sensaciones humanas se percibieron como una forma de estar en el mundo.

Es así como el gótico se convirtió en una desembocadura del romanticismo, que más allá de pensar al hombre desde su libertad y sus sentimientos, penetró en espacios que hasta esa época se creían inaccesibles gracias a las dinámicas del poder y la burguesía. El gótico se pensó como un recurso para hablar de lo indecible y de las distintas conjeturas políticas y sociales por las que pasaba la sociedad europea.

Abordar en los miedos e inquietudes del hombre, personificar entidades paranormales y hablar de hechos antinaturales, fueron los recursos principales para entender la sociedad en la época. De ahí que a lo largo de este ensayo lo gótico pueda ser entendido bajo una de las múltiples definiciones desarrolladas por Eljaiek-Rodríguez En *Selva de Fantasma: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* (2017),

El gótico funciona como una *escritura de la otredad*, una manera de escribir sobre el otro y *al* otro. También opera como una forma de subvertir esta escritura, ya no desde el centro a la periferia sino de la periferia al centro. (p.28)

Aun cuando esta definición es apenas el esbozo de una estética de la margen, y si bien no toca los elementos sobrenaturales en primera instancia, sí nos habla de lo *otro* que se sale de la norma. De ahí que elementos como la ambientación, la elección de personajes y los conflictos abordados respondan a lo marginal.

Es así como *El Castillo de Otranto: una historia gótica* de Horace Walpole, publicada entre el año 1764 y 1765, se convirtió en la primera novela gótica. En ella se abordan diversas

descolocaciones del orden, que van desde acontecimientos paranormales hasta conflictos morales y políticos, ubicados en un lugar tenebroso —un viejo castillo medieval— donde lo paranormal aflora entre lo humano.

La novela narra la historia de Manfred, señor del castillo de Otranto y las diferentes situaciones por las que pasa su familia. La historia inicia con la trágica e inexplicable muerte de Conrad, su hijo, quien fallece aplastado por un yelmo gigante justo el día de su boda. Es a partir de allí que empieza a aflorar el miedo y el horror dentro del castillo; por un lado, diferentes fenómenos paranormales, como la manifestación de fantasmas, sombras y esqueletos, empiezan a ser un problema para la familia.

Por otro lado, una antigua profecía que protegía el castillo, dictaba que el señorío debía cambiar cada que un nuevo heredero fuera lo suficientemente mayor para poder habitarlo. La irrupción de la profecía genera en la familia una ruptura en el orden, pues es gracias a esta que Manfred opta por perseguir a Isabella, la mujer que se iba a casar con Conrad —su fallecido hijo—, para casarse con ella. La familia debe reorganizarse —anular el matrimonio—, para impedir que llegue otro heredero al castillo. Así pues, a lo largo de la novela, tanto el miedo a las apariciones de fantasmas que entorpecían las acciones de Manfred, como la idea de perder la soberanía del castillo, crecen al momento de la llegada de Theodor, un campesino que interviene los planes de Manfred para mantener su linaje.

El temor de perder su estirpe acabó en situaciones transgresoras para la época como el divorcio y un filicidio accidental. Finalmente, tanto los fantasmas y seres del castillo como Theodor develan la verdad sobre el linaje de Otranto: el señorío había sido usurpado por el abuelo de Manfred; y en realidad Theodor era el heredero legítimo al señorío del castillo.

Es así como lo gótico no solo hace uso de eventos paranormales para generar miedo sino también acude a los miedos que existen en la sociedad: perder la soberanía y el poder, y también lo transgresor que resulta para la época que una persona de baja clase social ocupara el señorío de un castillo. Pese a que se ubica dentro de su propio contexto y época —la Alta Edad Media—, su estructura y temática antes mencionada, es un ejemplo importante para entender cómo se registrarán los textos posteriores: lo otro, lo desconocido y los problemas humanos como formas de hablar del miedo.

En *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*, Alonso-Collada (2014) define al gótico como un género dinámico que se enriquece del tiempo. De ahí que afirme “El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos.” (p. 29). Así pues, autores como Shelley y Stoker<sup>10</sup> —los más populares dentro del género—, posteriormente ahondaron en personajes sobrenaturales, como un no muerto y un vampiro para hablar de diferentes conflictos y miedos desde otras perspectivas más acordes a su época, tocando temas que hablan desde la sexualidad hasta la idea de la inmortalidad.

Cada época histórica trae consigo diferentes conflictos que afloran en miedos y temores, de ahí que Eljaiek-Rodríguez asegure que “El gótico se complejiza con la introducción y utilización del horror como tema” (p.28), pues ya no se trata únicamente de lo *otro* sino de las sensaciones humanas que trae consigo el enfrentamiento con esa otredad; el gótico se convierte en una herramienta que explora la emoción más auténtica del ser humano: el miedo.

Punter (1980) define entonces el horror como aquello “(...) crudamente terminal, tiene que ver con lo que nos asusta o nos desagrade en exceso (...) induce o fomenta la impotencia” (s/p.), es así como lo gótico constituye también un espacio/sensación en la que el hombre pierde su propio control y el de su entorno, pues el enfrentamiento con lo *otro* permite abordar también los miedos y por ende también el sentimiento del horror.

Es así como la evolución de lo gótico llegó a tocar temas que van desde la locura como lo hizo Edgar Allan Poe en *El Corazón Delator* (1843) donde el protagonista pierde el control de sí mismo, y es su propia conciencia la generadora del miedo, como también abarca temas lejanos y desconocidos como ocurre en la obra de Lovecraft, donde criaturas mitológicas y de otros mundos invaden la tierra.

De ahí que, a pesar de que resulte anacrónico y lejano en términos geográficos con respecto al gótico tradicional europeo, la noción de otredad que da Octavio Paz sea la que guiará esta tesis.

---

<sup>10</sup> Respectivamente, autores de Frankenstein (1818) y Drácula (1897)

La otredad es un sentimiento de extrañeza que asalta al hombre tarde o temprano, porque tarde o temprano toma, necesariamente, conciencia de su individualidad; esto se produce porque sabe que existe aquél que no es él, que están los otros y que hay algo más allá de lo que él percibe o imagina. (...) (Paz, 1993, p. 36)

Si bien Paz hace referencia a cuestiones más políticas y sociales, la forma en que el concepto es aplicable en esta tesis se da gracias a los sentimientos de extrañeza que conlleva enfrentarse con un *otro* desconocido, que en el caso de lo gótico, son eventos transgresores mediados por lo sobrenatural, las enfermedades, los miedos, lo fantástico y lo extraño.

Por lo anterior, y bajo la noción de otredad de Paz, en los siguientes apartados, se analizará cómo la forma en que son percibidos y enfrentados los miedos, depende estrechamente del contexto en el que se ubica; además de analizar de qué manera ocurren las traslaciones literarias y cómo las variantes de la *otredad* se manifiestan en diferentes lugares, épocas y contextos.

## 2.2. Migración gótica: implicaciones geográficas de lo *otro* en Latinoamérica

“«Ni rastro de ellos.  
«¡Los devoró la selva!».”

José Eustasio Rivera, “La Vorágine”

Como se afirmó en el apartado anterior, el gótico es un género versátil, capaz de adaptarse a distintos contextos gracias a su capacidad de abordar lo *otro*, de explorar los miedos y los conflictos de la condición humana. Eljaiek-Rodríguez (2017) define esta transición como una suerte de palimpsesto en el que el fenómeno de lo gótico se *aclimata* a diferentes entornos.

El gótico deja de ser un movimiento meramente europeo para convertirse en un género trashumante que sigue manejando tropos e imágenes creadas en el siglo XVIII, pero se adapta a las condiciones del entorno en que se escribe, y de esta manera, se transforma. (p. 27)

Como resultado de esta transición, el gótico tropical empieza a ser incorporado a las narrativas latinoamericanas como una respuesta a la crítica literaria, la cual —históricamente— ha estado enfocada principalmente a lo europeo y norteamericano. La idea de *tropicalizar* lo gótico implica la incursión de criaturas del gótico y folclor europeo (vampiros, brujas, zombis, fantasmas, etc.) a ambientes tropicales como la selva y los páramos. Si bien gran parte de las historias góticas tradicionales se dan en lugares lúgubres, desconocidos inmersos en ambientes naturales, la distinción de sociedades y ambientes es la responsable de dar una forma narrativa diferente, respondiendo así con cómo son percibidos los temores en América Latina.

En el gótico europeo los temores se daban en lugares y espacios *diseñados* por los autores para que el miedo y la percepción de otredad se diera de forma más explícita. El ejemplo quizás más obvio es el castillo de Drácula, en el cual el miedo y lo gótico se enriquecen gracias a lo lúgubre de la arquitectura y el terror producido por el Conde a Jonathan Harker.

El castillo se encuentra al mismo borde de un terrible precipicio. ¡Una piedra cayendo desde la ventana puede descender mil pies sin tocar nada! Tan lejos como el ojo alcanza a divisar, solo se ve un mar de verdes copas de árboles, con alguna grieta ocasional donde hay un abismo. Aquí y allí se ven hilos de plata de los ríos que pasan por profundos desfiladeros a través del bosque. (Stoker, 2017. p. 57)

El miedo y el horror están atrapados en el castillo, pero el terror se termina cuando se está afuera del castillo; tal como ocurre con el conde al final del libro: el miedo se pulveriza. Es justamente a través de este ejemplo que lo gótico tropical cumple un sentido diferente, pues no hace falta que los personajes de los cuentos vayan a un lugar en específico para encontrarse con algo horroroso, porque aquello *otro* está inmerso en la cotidianidad.

No fue sino hasta finales del siglo XVIII, después de que autores norteamericanos adoptaran el gótico con ciertas variantes más cercanas al romanticismo como lo hizo Edgar Allan Poe en sus cuentos, que el gótico tropical fue consolidado como una tendencia literaria en Latinoamérica.

En el caso de autores como Carlos Fuentes, Leopoldo Lugones, e incluso Julio Cortázar acudieron a las *herramientas* góticas para dar no solo cabida a su realidad, sino también como recurso crítico y anticolonial hacia la academia. De ahí que en *Selva de Fantasmas* se defina esta transición como:

(...) parte de esta transformación tiene que ver con una inversión de la colonialidad gótica en los textos latinoamericanos, con la transformación del lugar del otro —del espacio de residencia y movilización— y con la utilización consciente del espacio anteriormente asignado a lo monstruoso: la selva, las antípodas. (p. 47)

Así mismo, en *Notas sobre lo gótico en Río de la Plata* (1975) Cortázar define lo gótico rioplatense como “Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente” (p. 151). Paradójicamente, la adopción de lo gótico en Latinoamérica también implicó reconocer las estructuras *otras* para hablar de lo *otro* en nuestro propio contexto.

Si bien fueron muchos los escritores que abordaron el gótico, Horacio Quiroga representa en sí mismo un antes y un después en la literatura gótica latinoamericana. La adopción de temáticas del romanticismo y del gótico, sumado a las formas en que lo oscuro y lo *otro* se manifiesta como un acto de pertenencia por lo latinoamericano, hacen de Quiroga el pionero del gótico tropical.

Al analizar algunos de sus cuentos, es imposible no reconocer criaturas del *bestiario* gótico tradicional que se reflejan a través de formas propias en el contexto latinoamericano. Es así como *El perro rabioso*, cuento publicado en 1910, cuenta la historia de un pueblo de la selva del Chaco que es azotado por una epidemia de rabia. El cuento inicia con el titular de una noticia en la que se informa el asesinato de un hombre que le disparó a su esposa y a otra persona. A lo largo del cuento —escrito a manera de diario— Federico narra cómo se esconde junto con su esposa y su suegra en la casa, tratando de protegerse del perro rabioso que acechaba al pueblo. En cada una de las fechas son narradas las diferentes formas en la que trata de ahuyentar al animal, que a pesar de tomar precauciones y montar trampas y obstáculos, el perro logra entrar en la casa y morder a Federico.

A raíz de la mordida, y la inminente enfermedad que se acercaba, la narrativa tranquila de Federico cambia a una paranoia que crece a medida que pasan los días. Los delirios de

Federico auguran una respuesta a la noticia del inicio del cuento: pensando que eran víboras en su patio, Federico asesina a su mujer y a un hombre que pasaba.

Es así como Quiroga, adoptando un acontecimiento común en Latinoamérica y en el Chaco, toma los efectos de la mordida de un licántropo, tal como se narra en el folclor europeo y la mitología griega<sup>11</sup>. Según la narrativa popular, el hombre lobo se caracteriza por perder su propia razón en las noches de luna llena; por eso se podría afirmar que Federico se convierte en una suerte de licántropo que no necesita de una transformación anatómica, ni de la exposición a la luna para actuar como un hombre lobo —u *hombre-perro*— para adquirir las cualidades coléricas e irracionales de un licántropo.

A pesar de que existen más cuentos de Quiroga con este tipo de temática, como lo es *El Almohadón de Plumas* (1907) en el que lo vampírico se da a través de una garrapata, estos cuentos ayudan a entender cómo lo gótico se traslada a los ámbitos latinoamericanos. Pues el horror, el miedo y el otro no se encuentran en lugares inaccesibles y lúgubres, como tampoco el miedo se personifica en personajes aterradores con largos colmillos o muertos vivientes. Las criaturas del gótico tropical están inmersas en la normalidad de los personajes y al alcance de ellos.

Como resultado, algunos teóricos como Justin D. Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos en *Introduction Tropicalizing Gothic* (2016) postularon al gótico tropical como “la expresión de lo transcultural al combinar imaginarios propios de identidades originarias con la estética global del gótico, problematizándole, intentando dar una respuesta propia, reflejando los temores y miedos dominantes de los lugares de donde proceden sus autores” (p.2).

De ahí que hasta hace menos de un siglo empezara a pensarse el gótico andino; una variación del gótico tropical situada en la cordillera andina, la cual es definida por un autor desconocido y citado por Rodrigo-Mendizábal (2022) como:

el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos. (...) Tal miedo provendría de convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también el desamparo que hay en esas zonas. Esto ayuda a pensar literariamente la relación

---

<sup>11</sup> Mito griego de Licaón

que existe entre la violencia y la hostilidad de lo terrenal con ese plano mítico, ritual y simbólico que se encuentra en las partes más altas, que obliga a las personas a mirar hacia arriba buscando una especie de alivio frente al horror y la violencia. (p. 62)

Al ser una categoría relativamente nueva, es poco lo que se puede hablar de ella. Sin embargo, autoras como Mónica Ojeda<sup>12</sup> han sentado un precedente que propone una forma en que lo *otro* se expresa desde la intimidad e identidad femenina. A través de sistemas como las dinámicas familiares, irrumpe con el orden y no es necesariamente la presencia de seres sobrenaturales los que intervienen: lo *otro* está en el reconocimiento del cuerpo, del territorio e incluso la intrusión de lo monstruoso y transgresor como el abuso sexual.

Es así como el gótico andino se sitúa como una nueva forma de abordar el miedo; mediado por las condiciones del territorio, tanto ambientales como políticas y sociales. El miedo *muta* en favor de la realidad de los autores y personajes, unido a la relación que hay entre sujeto y espacio. El gótico andino incursiona como denuncia y cómo forma de hablar de lo *otro* que genera miedo, que en su contexto apunta a la violencia, el abandono del estado y demás conflictos políticos comunes en Latinoamérica.

El gótico exige enunciarse desde la ubicación y contexto para entenderse. No se puede pensar en el gótico europeo tradicional sin la intervención de castillos escondidos entre montañas nublosas o la intervención de un ser extraño a un lugar común; el gótico se aclimata según su ubicación y época. Como se explicó con la ejemplificación de algunos cuentos y novelas, el ambiente en el que se sitúa lo *otro* afecta enormemente su manifestación; sea un ser sobrenatural, una enfermedad, entre otros aspectos que pueden generar horror y miedo.

Dicho lo anterior, y habiendo contextualizado las diferentes formas en que el gótico migra, en el siguiente apartado me propongo dar respuesta a cómo apliqué y entendí lo gótico en mi proceso creativo, y así sentar cimientos de lo que podría llegar a ser un gótico situado en Colombia.

---

<sup>12</sup> Autora de “Las Voladoras” (2020)

### 2.3. Gótico Criollo: Los pisos térmicos narrativos de un gótico gestado en Colombia

*“Y... y no olvidar que la estructura del átomo no es percibida aunque se sepa que existe. Sé de muchas cosas que no vi. Y ustedes también. No se puede dar una prueba de la existencia de lo que es más verdadero, la cosa es creer. Creer llorando”.*

Clarice Lispector, La hora de la estrella

Ubicado entre la mitad de la línea ecuatorial y atravesado por la Cordillera de los Andes, Colombia es un país privilegiado por su ubicación geográfica. Rodeado de variados ecosistemas y pisos térmicos que lo convierten en un país rico en biodiversidad, Colombia goza de diferentes paisajes que van desde playas, llanuras y selvas, hasta nevados, páramos y humedales, etc. Pero, más allá de enunciar la riqueza geográfica de Colombia, me interesa proponer un gótico situado en Colombia.

El gótico tropical, el gótico rioplatense propuesto por Cortázar, e incluso el recientemente denominado gótico andino, responden principalmente a sus necesidades geográficas, ubicadas respectivamente en selvas, estuarios y montañas. Sin embargo, al trasladar lo gótico al contexto colombiano, es imposible no encontrarse con una multiplicidad de ecosistemas y contextos distintos que hacen imposible clasificarlo en uno solo.

Según Rodrigo-Mendizábal, el gótico andino “se refiere a los territorios conexos con la Cordillera de los Andes” (p. 63), es así como casi todos los países latinoamericanos podrían hacer parte del gótico andino. Si solo de geografía se tratara, Colombia sería un candidato ideal para hablar de lo andino teniendo en cuenta la trifurcación de la cordillera, sin embargo, la región andina representa apenas el 25%<sup>13</sup> del territorio colombiano, de modo que encasillar el gótico situado en Colombia como gótico andino, al igual que enmarcarlo dentro del gótico tropical, implicaría ignorar las otras cinco regiones del país; cada una con entornos y contextos diferentes.

---

<sup>13</sup> Tomado del sitio web de la historia natural de Universidad Nacional de Colombia (<http://historianatural.unal.edu.co/expo1/index.html>).”

Pensar en un gótico tropical o andino en Colombia sesgaría la diversidad de contextos de cada uno de los pisos térmicos que cubren el país. Sin embargo, aun cuando cada región trae consigo diferentes realidades que le dan paso a lo *otro* como lo es el conflicto armado, el abandono del Estado, la explotación de los recursos, etc., a lo largo y ancho del país existe un *otro* en común del que mucho se habla pero poco se analiza: las historias de espantos.

En el capítulo anterior “*Yo no creo en las brujas, pero que las hay, las hay*” hablé sobre mitos, leyendas e historias mágicas colombianas, que como se mencionó, han sido difundidos a través de monumentos y libros del folclor. Si bien estos recursos fueron pensados como parte de una identidad nacional, estos también generaron cierta familiaridad con sus receptores; tanto las personas de ciudad como de campo conocen las historias de La Patasola, del Hombre Caimán, entre otras criaturas.

De ahí que la afirmación de Punter “(...) la invasión de un *otro* monstruoso, extraño y destructivo, que incita la ruptura y transgresión de los valores de la razón y que ominosamente puede reconocerse como algo o alguien que pertenece a la comunidad” (Punter, 1980, s/p) sea clave para entender cómo operan las historias de espantos. La estructura de los relatos de espantos irrumpe como *otro* familiar ya conocido, pero adscrito a lo mitológico y folclórico. Los espantos “pertenecen” a la comunidad, pero se conocen por ser una fantasía y habladuría debido a que —la mayoría— son difundidos a través de boca de otros.

Es así como, al momento de quitar el componente mitológico y fantástico con el que se difunden las historias de espantos, lo *otro* no es solo lo desconocido que irrumpe en lo normativo, como se evidenció en el primer gótico<sup>14</sup>, sino también lo conocido y familiar que sufre una distorsión. La *desfamiliarización* se da porque aquello que se creía *otro* mitológico y fantástico, es traído a un plano en el que su existencia es atestiguada; por ello las historias de espantos resultan familiares pero terroríficas a la vez.

De ahí que un punto clave del gótico criollo sea la *desfamiliarización*. Shklovsky (1991), crítico ruso, quien refiriéndose a la narrativa de Tolstoi, afirmó que la

---

<sup>14</sup> Gótico europeo tradicional

*desfamiliarización* se da al “no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez” (p.63)

La *desfamiliarización* en relación con las historias de espantos y relatos vistos implica pensar en elementos como las sensaciones, las emociones y el impacto que la aparición generó en quien lo vio. Por eso, en la estructura de mis cuentos quise que —como afirmó Shklovsky— aquello que es familiar en Colombia, se descoloque y *desfamiliarice* con la intervención de los testimonios y relatos vistos; todo esto con la intención de que al leerlos, los espantos sean percibidos como si fuera la primera vez que se hablase de ellos.

Es entonces pertinente discutir cómo puede ser pensado un gótico ubicado en Colombia: atravesado por variedad de ecosistemas, costumbres, circunstancias políticas y culturales que enriquecen la forma en que lo *otro* puede ser visto. Es de esta manera que me permito enmarcar los testimonios de encuentros con espantos —eso *otro*—, como *gótico criollo*.

En su definición más primigenia, lo criollo hace referencia a los hijos de europeos nacidos en América, sin embargo esta es una definición que con el paso del tiempo, ha venido cambiando según sus necesidades. De hecho, José Juan Arrom en *Criollo: definición y matices de un concepto* (1951) define lo criollo como “(...) en su sentido traslaticio, significa lo nacional, autóctono, lo propio y distintivo de cada uno de nuestros países.”. (p. 174-175). Aunque para Arrom lo propio de cada país hispanoamericano se pueda considerar criollo, lo aplico al contexto colombiano por dos razones: la primera es que los góticos anteriormente explicados —el andino, tropical y rioplatense—, están ya establecidos a su propio país y contexto político, y la segunda es que al ser Colombia un país tan inmenso, este abarcaría como propias las tradiciones y costumbres de cada una de las regiones del país.

Para mí, el *gótico criollo* exige enmarcar la otredad no solo desde lo político como es uno de los matices característicos del gótico andino, o de las implicaciones territoriales del gótico tropical, sino también en las creencias populares, los daños medio ambientales, los

conflictos armados, y, sin duda, la innegable presencia de relatos vistos que atestiguan la presencia de seres espantosos en todo el país.

Así pues, el *gótico criollo* implica ver lo *otro* a través de la familiaridad que se distorsiona, pero también desde la intervención de otras voces que hablan desde y sobre la otredad. De ahí que la afirmación de Paz “la conciencia moderna no acepta que su individualidad sea una realidad plural y que detrás del hombre que piensa se esconda otro que mantiene una vida “ilógica”, que la razón reprueba” (p.37), permita reconocer que este es un gótico en plural, pues el relato de uno —mediado por el habla, las conversaciones y la oralidad— es también la narrativa popular de un país entero.

Los relatos testimoniales en los que me basé para la escritura de los cuentos hablan desde una otredad, no del todo desconocida, sino poco explorada. Los mitos y las leyendas representan un corpus cultural mediado por la ficcionalización, de ahí que cuando salen a la luz testimonios paranormales en los que criaturas que se creían mitológicas y fantásticas, resulte transgresor e impactante la confirmación de *otro* que se creía ficticio.

Es así como, retomando la geografía colombiana, el *gótico criollo* exige explorar la otredad también desde los diferentes pisos térmicos del territorio colombiano; pues la cultura, las costumbres, las creencias, los agüeros y las tradiciones de cada región, juegan un papel igual de importante al de las localizaciones.

Al ser una categoría nueva, me permitiré analizarla a partir de mi propuesta creativa para dar respuesta a cómo yo comprendí las nociones de la otredad, la desfamiliarización y el horror a partir de las narrativas conversacionales. A partir de este momento, este análisis se tornará un híbrido entre una bitácora y análisis, por lo que hablaré en primera persona.

De los cuatro cuentos que conforman mi propuesta creativa, dos (*Tomad y Comed Todos de Él* y *El Jinete en Llamas*) están situados en la vereda Providencia de Puente Nacional, Santander, un pueblo en la zona andina, de clima templado y ubicado en la cordillera oriental. Curiosamente ambos cuentos están ambientados en la misma época del año: semana santa; entre los meses de marzo y abril, en los que casi todo el país se prepara para los días santos, además de ser golpeado por el invierno.

Si bien las costumbres que mencionaré a continuación no se mantienen vigentes en todo Colombia, particularmente los años en que ocurrieron los hechos de los cuentos — mediados de los años setenta e inicios de los dos mil— fueron épocas en las que los rituales y creencias católicas eran sumamente respetadas.

Particularmente en Puente Nacional, la preparación para la semana santa iniciaba desde antes del miércoles de ceniza<sup>15</sup>. Los rituales como el domingo de ramos, las procesiones, la vigilia pascual, entre otros, representaban la moral cristiana y la devoción de quienes asistían. No estaba permitido si quiera tragar saliva, por eso solían escupir cada que la boca se llenara de saliva. El ayuno, más que limitarse a no comer ni pasar, también implicaba ayunar de las rutinas: incluido también el trabajo. Estaban prohibidos los intercambios monetarios. La semana santa era sagrada; se debía mantener silencio y hablar estrictamente lo necesario.

Por lo anterior, al momento de pensar en cómo se da la otredad en contraste con los demás góticos, fue complejo en la medida en que, en un inicio, no sabía si lo *otro* era la aparición de un niño de colmillos filudos, un jinete a bordo de un caballo incendiado, salir de visita o trabajar en semana santa. Ambas historias incluían eventos paranormales, pero también ambas sucedían en días en los que el pueblo se regía bajo ciertas normas que advertían días enteros dedicados al ayuno y a la oración. Sin embargo, llegué a la conclusión de que ambos elementos daban paso a lo *otro* desde diferentes puntos.

Por un lado, en *Tomad y Comed Todos de Él*, Nicanor trabaja durante la Semana Santa. En el caso de este personaje, el ayuno no venía estrictamente de la tradición católica sino de las necesidades económicas. Aunque no fue por Nicanor Fajardo † (el testigo real) que escuché esta historia, cuando mi tío Luis —quién conoció el testimonio de primera mano— me la contó, me pregunté por qué en un pueblo como Puente Nacional, con costumbres católicas tan marcadas y en medio de un fuerte invierno, un hombre decidiría trabajar hasta tarde un jueves santo.

---

<sup>15</sup> Información recolectada de conversaciones con mi familia.

Mi tío me contó esta historia con cierta picardía, recordándome por lo menos tres veces que era una historia completamente real. Me aseguró que Nicanor era un hombre normal, pero después de ello su cara quedó manchada como si se hubiera quemado con pólvora. En este caso lo *otro* no era solo lo paranormal del encuentro con el niño que terminó siendo una suerte de vampiro, sino también lo transgresor que resulta el ayuno por la falta de dinero, que por la tradición católica.

Por otro lado, en *El Jinete en Llamas*, historia que presencié en compañía de mis papás —pero de la que no tengo recuerdos—, genera en mí un acercamiento a la otredad distinto: pues el no tener recuerdos de la aparición del caballo me descoloca a mí misma como autora/testigo de diferentes maneras. Crecí escuchando a mis papás contar cómo fue el encuentro, de qué color era el caballo, qué hora era y demás detalles que sentía propios y familiares en el ejercicio constante de la escucha. En consecuencia de este primer punto, al momento de narrar, describir y construir el cuento, el pensar a mis papás y a mis tíos como personajes fue una experiencia con lo *otro*, en la medida en que mi familia dejó de serme familiar —valga la redundancia— y se convirtió en el *otro* que quiero proyectar.

Esta historia me dio la posibilidad de pensar lo *otro* no solo desde mi perspectiva sino también desde la importancia que conlleva la escucha. Cada vez que escuchaba la historia, mis papás la narraban entre risas y la sentencia de que eso pasó por salir un viernes santo. Ellos me cuentan que al llegar a la finca, mi abuelita María les advirtió que fue por salir un viernes santo, que en Providencia asustaban mucho —sobre todo en los días santos— y que no debieron salir porque justamente ese día era cuando más el diablo salía a asustar.

Esta anécdota en particular me hizo replantear la forma en que iba a proyectar y nombrar el gótico, pues implicaba también para mí descolocarme del ejercicio de escritora, para pensarme también como transcriptor. No solo se trataba de escuchar y transcribir de forma literaria los hechos, sino también pensar cómo los elementos que tenía podían ser materia viva de lo gótico: lo horroroso del encuentro, las advertencias, creencias y el territorio en sí.

Así como en estos cuentos, ubicados en la zona andina colombiana, la naturaleza tanto del territorio como de las costumbres de la región permitieron la cabida de lo *otro*, de ahí que al trasladarme a otro lugar en busca de historias de espantos y apariciones sobrenaturales, me encontré con otras dos historias donde el territorio fue menester para que el horror contenido en lo *otro* saliera a flote.

En el caso de *Manigua*, cuento ubicado en Barranca de Upía, Meta: pueblo en medio de la región del Orinoco, de clima seco-tropical, que por su riqueza en combustibles fósiles es explotado por petroleras. En *Manigua* lo *otro* se dio desde dos espacios marcados: una finca en la que constantemente pasaban cosas extrañas y la explotación petrolera que afectaba ambientalmente al territorio.

Mi acercamiento a esta historia se dio de manera esporádica. De viaje por los Llanos Orientales, en búsqueda de alguna historia que me interesara lo suficiente para hacer de ella un cuento de terror, visitamos a Héctor: un amigo y colega de mi papá de la universidad; él vive en zona rural de Acacías, Meta. Mientras hablaban y yo veía el paisaje, dudé en preguntar si él había visto algún espanto alguna vez.

Generalmente, estas historias son narradas por personas mayores, así que erróneamente supuse que por su edad, no había visto nada. Finalmente me arriesgué a preguntar; alguna vez, cuando aún era adolescente, una bruja le dejó rasguños y moretones en el cuerpo, como también se le aparecieron varios espíritus y sombras durante la noche.

Si bien me comentó varias historias que le habían sucedido, la que más llamó mi atención fue una que sucedió en Barranca de Upía, en medio de una licitación para reforestar un terreno baldío como compensación ambiental de una petrolera extranjera. Esta historia en específico traía consigo un detalle que me pareció fascinante y fue la conciencia. Héctor me contó que en repetidas ocasiones le preguntaron si había visto algo extraño, e incluso cuando comentó las diferentes cosas que vivenció, a nadie parecía sorprenderle; era como si todos estuvieran acostumbrados a que el tractor trabajara solo en las noches o que oliera a veneno y a azufre.

En el caso de *Manigua*, me topé con dos tipos de *otredad* que permitieron al miedo y al horror aflorar durante la escritura del cuento. Las apariciones de sombras, de olores, de ruidos y finalmente la aparición de —como lo llamó Héctor— un chamán, fueron sin duda la manifestación de un *otro* que aterra y descoloca el orden de la razón. Pero también el horror se vio mediado por el territorio, pues cumple también un papel importante para percibir y sentir lo *otro*. El calor excesivo, la humedad, el deterioro del terreno por la explotación y finalmente el derrame de crudo en el río, fueron formas de aproximarse a un miedo que va más allá de un encuentro paranormal: es uno en el que la impotencia es quizás lo más aterrador.

Por último, la forma en que encontré la historia de *Nena* fue especial por el lugar donde la encontré. Hacía poco había visto por internet que en el parque temático Malocas, en Villavicencio, había un sendero con esculturas de los mitos y leyendas colombianos. Una tarde fui con mis papás. El parque estaba prácticamente solo y fue Sandra Ramírez quien nos acompañó en el recorrido.

Frente a cada monumento, Sandra nos contaba la historia de cada uno de los seres de los mitos y las leyendas, y nos explicaba qué cosas hacer o decir en caso de que alguno de ellos se nos apareciera. Fue al poco tiempo de iniciar el recorrido que llegamos a la estatua de “La Bruja Llanera”. Sandra afirmó que se trataba de mujeres que se convertían en pisco y solían subirse a los tejados de las casas rurales para generar miedo. Nos comentó que cuando eso ocurría, se debía gritar “¡Venga mañana por sal!” porque al día siguiente la bruja vendría en su forma humana a buscar sal. Sandra terminó diciendo “Esto sí es real, yo tuve una experiencia con una y les puedo asegurar que son completamente reales”.

Al final del recorrido le pregunté si estaría interesada en contarme su historia para la escritura de mi tesis, ella aceptó y es la historia de *Nena*. En la conversación que mantuve le pregunté por cómo era físicamente la bruja y me respondió que era muy parecida a la del monumento (Figura 3), pero más emplumada y de cabello negro y largo.

Sandra me comentó que eso le pasó porque no estaba bautizada. Hasta ese momento, teniendo seis años, no tenía nombre y su familia la llamaba “Nena”. Después de casi ser

raptada por la bruja, su familia tuvo que llevarla hasta Flandes, Tolima porque ni el sacerdote de Puerto Lleras, ni ninguno de la región, quiso bautizarla sin la catequesis prebautismal.



Figura 3: Estatua “Bruja Llanera” ubicada en el parque temático Las Malocas en Villavicencio, Meta.

Este relato es fascinante por distintas razones: por un lado está la creencia viva de que los niños sin bautizar son vulnerables a que algo o alguien —no humano— pueda llevárselos. Por el otro lado, la naturaleza también influyó para pensar en lo *otro*. Sandra me contaba que solía jugar dentro del piñal con sus hermanos, que siempre había sido un lugar seguro, pero después de ello no volvió a acercarse; tampoco podía salir a jugar después de las cinco de la tarde. Lo *otro* —la bruja— hizo que eso que era familiar y común para ella, se convirtiera en un sinónimo de terror y miedo.

En esta historia lo *otro* se dio de forma interesante. No solo por la historia en sí, sino también por cómo me encontré con ella. Justamente en el sendero de Mitos y Leyendas donde el mito y la fantasía están de por medio, estaba el testimonio de Sandra asegurando que, aunque se quiera hacer ver como una fantasía del folclor, esas criaturas existen y hay testigos de ello.

Ahora, en base en lo anterior, vale la pena pensar qué sentido tienen entonces estos relatos dentro del gótico criollo. Durante mi investigación, el proceso de escucha fue para mí

una relectura de los cuentos que escuchaba de mis tíos y vecinos de la región en la finca de mis abuelos. El ejercicio de escucha fue como *rebobinar* las historias que había leído tantas veces en la cartilla de López-Orozco y otros textos, para detenerme a escuchar y mantener conversaciones que permitieron entender los relatos de espantos como meras narraciones de terror, pues las conversaciones estaban alejadas de las míticas frases como “en las montañas del Tolima o entre las llanuras y senderos solitarios”.

El ejercicio de escritura implicó alejarme de los arquetipos y narrativas de los espantos tradicionales, encasillados dentro del bestiario de mitos y leyendas colombianos, para pensarlos desde el miedo, el horror y el temor que el gótico permite explorar. De ahí que la desfamiliarización y la estructura narrativa gótica permitiera que, como afirmó Eljaiek-Rodríguez “un hecho o un personaje que era familiar o conocido en determinado contexto ...de paso a una forma diferente de aproximarse a aquel —una aproximación que permita una “visión” del objeto artístico o literario y no solo un reconocimiento—” (p.14). A través de esta visión/aproximación diferente, considero que es la manera en que como planteé en el capítulo anterior, las cortinas de humo generadas por el folclor se desvanecen. Las criaturas y seres del bestiario tradicional se mantienen dentro de su estructura mitológica, pero a su vez certifica que hay otros seres que no necesariamente están documentados o inscritos en lo que se conoce como folclor.

Es de esta forma que los ejercicios de investigación, transcripción y escritura dieron origen a una narrativa gótica propia. Una en la que los eventos paranormales, la relación con el territorio y nuestra cultura contribuyeron para escuchar *otras* voces cargadas de historias testimoniales y vivencias que conforman al *gótico criollo*.

Las diferencias entre el gótico tradicional, tropical y andino, con respecto al *gótico criollo* son el testimonio y la visión de lo *otro* de forma colaborativa y plural. Nuestro gótico incluye las voces de conocidos, familiares y extraños, de personas de la región del llano, de la sabana, de la costa y de las montañas que comparten vivencias e historias de encuentros con espantos y situaciones que por su complejidad, generan miedo e impotencia. Es plural porque se difunde de persona en persona y de alguna u otra manera, otros difunden las

experiencias de los demás. Es plural porque de cierta forma todos nos sentimos familiarizados con estas historias así no las hayamos vivido en carne propia.

Claro está que con o sin mi intervención estas historias existirían y seguirían su ciclo natural de difusión oral, pero considero que fue gracias a las dinámicas conversacionales anteriormente mencionadas, que pudieron ser vistas como eventos que abrían la posibilidad de pensar a Colombia como un territorio en el que, aunque existan historias fantásticas y mitológicas, también hay otras historias al margen que hablan de sucesos extraños y paranormales respaldadas bajo el testimonio de unos pocos.

Es así como las narrativas conversacionales y los testimonios se convierten en herramientas para eliminar las cortinas de humo que mencioné anteriormente. Sin la intervención del testigo, la frase “esas son cosas que dicen” seguiría estando de por medio ante historias de naturaleza paranormal. La eliminación de las cortinas de humo permite que aquello que Ganduglia (2017) llama “las redes ocultas de la comunicación popular” se develen como un sistema narrativo complejo, que trata el miedo y el temor como la expresión más frágil del humano.

Para la escritura de los cuentos me propuse adoptar estructuras narrativas propias del terror, que me permitieran mostrar a las criaturas como si fuera la primera vez que se hablara de ellas. Traté en lo posible de contrariar la estructura tradicional de los cuentos de espantos que en mi opinión, refuerzan la mirada folclórica y mitológica a este tipo de relatos, pero es un tema que me gustaría desarrollar más adelante.

Soy consciente de que proponer un subgénero no es sencillo, pero tampoco pretendo con este texto consolidarlo por completo. Con mis cuentos busco que aquello que se ha percibido como mito y leyenda o invención, pero que es familiar, se *desfamiliarice* y sea visto a la luz del terror y del gótico y sentar un —aunque mínimo—, inicio de relectura de las anécdotas e historias que cuentan en todas las regiones del país.

Por lo anterior, la escritura de mis cuentos estuvo motivada por entender las diferentes formas en que el gótico se manifiesta en nuestro país. Si bien la categoría del *gótico criollo* no existe aún —formalmente hablando— mi propuesta implica descolocar los comunes

relatos de mitos y leyendas explicados en el capítulo anterior, para darle paso a las historias de espantos con un testigo de por medio. Al ubicar mis cuentos en el *gótico criollo* pretendo iniciar futuras narrativas que tengan como punto de partida al testimonio, al territorio en sus múltiples ecosistemas y a las sensaciones humanas cuando lo *otro* irrumpe, sea político cultural, regional o paranormal.

El *gótico criollo* no se trata de contrariar al gótico tradicional como una respuesta anticolonial, tal como ocurrió en principio en el gótico tropical, sino más bien es la concientización de que lo *otro* está contenido en nuestro entorno pero también en las memorias de la gente y en sus historias. De ahí que utilizar la palabra *criollo*, sea una forma de pensar en lo propio no solo de forma colectiva sino individual. La experiencia de mis papás, la de Héctor, la de Sandra y la de Nicanor no son solo vivencias propias, también son la confirmación de que en Colombia ocurren hechos inexplicables que no son invención ni mito.

## Del miedo y otros espantos

*“Todo niño es en principio gótico”.*

Julio Cortázar, Notas sobre el gótico en Río de la Plata

Tenía entre siete u ocho años cuando abrí por primera vez la cartilla de *Mitos y Leyendas de Colombia* (Figura 4). Había tantas cosas en ella, que no sé si lo que me maravilló fueron las descripciones extrañas y hasta crudas de lo que hacían las criaturas, o las ilustraciones tan extrañas e inquietantes que acompañaban los relatos.

La releí tantas veces que llegué a temer que La Patasola se me apareciera durante la noche en el pasillo de mi casa: un apartamento en un cuarto piso en Bogotá, porque aunque la lectura dijera —textualmente— que se aparece en las “gélidas montañas, bosques misteriosos y selvas encantadas de Colombia” (p.4), el miedo porque aquella criatura de una sola pierna con serpientes pendiéndole del cabello (Figura 5), llegara justamente hasta mi casa, era inmenso.

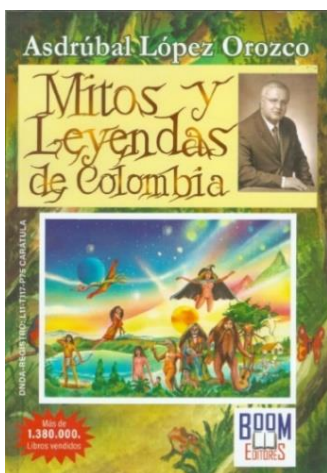


Figura 4: Portada de la cartilla “Mitos y leyendas de Colombia” (2020)

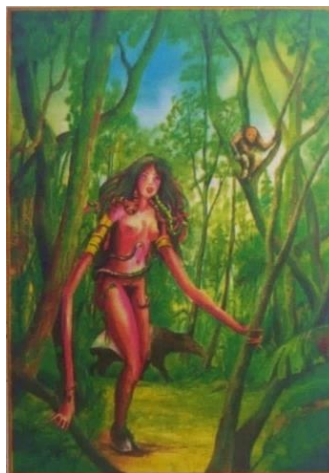


Figura 5: Ilustración de *La Patasola* elaborada por Carlos Ardila (p.4) en “Mitos y Leyendas de Colombia” (2020)

En mi mente de niña los conceptos de mito y leyenda no eran más que el título de la cartilla; nunca puse en duda su existencia. En un inicio mi lectura estuvo vinculada al miedo y a la inquietud, me llenaba de intriga imaginar si se verían igual a las ilustraciones o si su

aspecto cambiaba en la vida real, pero como era de esperarse, la recepción de la cartilla cambió con el tiempo.

Como todo proceso, mi lectura fue madurando. Recuerdo pasar los descansos con mis amigas leyendo curiosas cómo aquellas descripciones que antes me parecían aterradoras como “La Patasola grita y se lamenta, produciendo un eco desgarrador que entristece a las montañas y selvas” (p.5), se veían truncadas por descripciones sexuales completamente innecesarias como “imanta y seduce a los hombres que la miran, despertando en los faunos los instintos eróticos salvajes, para que alivien un poco su insaciable excitación de ninfa en celo” (p.4).

Todo aquello que antes me parecía aterrador, se había tornado extraño: el horror que generaba ver la mujer de una sola pierna o al hombre con cuerpo de caimán en las orillas de los ríos se había truncado por la forma en que la cartilla contaba las historias. Hoy, a mis veintitrés años me pregunto por qué al autor le pareció que lo ideal era incorporar contenido sexual explícito, pero ese es otro tema.

El historial de lectura de la cartilla es importantísimo, pues fue gracias a mi manera de relacionarme con la narrativa que pensé este proyecto. Aun cuando mi lectura ya no es la misma a la que tenía a mis ocho años, prefiero quedarme con la lectura que tuve de niña: el miedo.

El bestiario de la cartilla había dejado de generarme horror, pero la intriga y fascinación por ese tipo de seres se mantenía latente en la escucha. Tanto mi familia paterna como materna es del campo; de Santander y los Llanos Orientales, respectivamente; de ahí que las historias de este tipo fueran tema de conversación habitual. En verdad me aterraba cuando escuchaba a mis papás relatar su historia con el caballo, o cuando de vacaciones en la finca de mis abuelos, Rafael Peña —un vecino de la vereda— contaba que una noche se le apareció un perro enorme de pelaje negro y ojos rojos por un lugar al que llamaban la Quebrada del Diablo.

Por eso cuando empecé a plantear cómo escribiría la tesis, pensé en escribir una serie de relatos basándome en relatos vistos; narrando cómo habían sido los encuentros y demás,

pero mientras conversaba con mis papás y algunos tíos, noté que el testimonio era una oportunidad para hablar, sentir y explorar sobre el miedo.

Cuando se hablaba de ello el ambiente se tornaba tenso; no faltaban los agujeros de mis tías que decían que era mejor no hablar de eso porque invocaban a esos espíritus. Por eso, el hablar sobre espantos se convertía en un temor latente que crecía con cada palabra, pues los hechos y memorias dejaban de estar atascados en su línea temporal y geográfica; podríamos estar en Bogotá y a más de treinta años de distancia de los hechos, pero los testimonios eran capaces de evocar miedo y angustia a través de la escucha. Fue entonces que entendí que el miedo no dependía de la historia sino de la forma en que se cuenta.

Siempre me han gustado los temas de terror. Algunas historias me han aterrado al punto de no poder dormir sola, pero a pesar de ello es algo que me genera fascinación. Así que pensé, ¿por qué no escribir los testimonios de espantos desde la estructura de historia de terror? En mi experiencia, lo que me dejó de generar temor fue la forma en que estaban escritas, pero si fusionaba una estructura de terror con testimonios y una estructura lejana al folclor y la exotización, seguramente la forma en que se perciben ese tipo de relatos sería diferente.

Fue mientras escribía los cuentos que noté que escribir sobre y desde el miedo no era tan sencillo. No se trataba de transcribir lo que me contaron y exagerar los hechos para generar más inquietud en el lector. En la escritura comprendí que cada relato tenía sus propias necesidades, sus formas de hablar de lo *otro*, que el horror tenía diferentes matices y que para hablar del miedo y el horror yo también debía sentirlo.

Por eso cuando seleccioné los relatos que harían parte del trabajo, me decidí por elegir a los que más me habían causado terror y miedo durante el ejercicio de la escucha. De ahí que las conversaciones fueran un pilar importantísimo para comprender cómo era percibido el miedo en un contexto en el que los espantos hacían parte de las creencias populares.

En la literatura, y en general el género del terror en el cine y otras expresiones artísticas, se acostumbra a llenar de sangre los espacios y a asustar al espectador/lector con apariciones inminentes, pero en mi escritura encontré que el terror no se trataba únicamente

de hablar y describir el monstruo o espanto en sí, en mi caso se trataba de pensar de qué maneras la intervención del testigo y su historia permitían abordar el terror.

Fue así como, por ejemplo, en *Tomad y comed todos de él*, me centré principalmente en la deformación corporal. Cuando mi tío me contó la historia, lo que más resonaba en mi cabeza fue cómo salieron los dientes, y cómo se dio esa transformación de lo infantil a lo monstruoso. En sí él no me dio muchos detalles más que los hechos, pues él también fue un oyente del suceso de Nicanor, pero quise potenciar el horror y el miedo a través de la corporalidad tanto del niño como de la de Nicanor; pues cuando escuché la historia lo que más me impactó fue imaginar la forma en que le crecieron los colmillos al niño.

O, por ejemplo en *Manigua*, el testimonio de Héctor abrió la posibilidad para mí de pensar en un ambiente contaminado como una fuente de horror, además de en sí la aparición de sombras y acontecimientos paranormales.

Cada una de las historias estuvo mediada por el testigo, de ahí que la escritura fuera un espacio para hablar del miedo a partir de la exploración misma de las palabras y las emociones. En las conversaciones encontré recursos como gestos, dichos, maneras de hablar, expresiones y dichos que hacían de las historias una potencia viva para la escritura y formas de hablar del miedo.

Por ejemplo, la palabra “yentes” en *Tomad y Comed Todos de Él* es exactamente la forma en que Nicanor le contó la historia a mi tío Luis. Pensé en escribir dientes solamente para evitar confusiones en el lector, pero cambiarlo provocaba perder los sonidos de la oralidad. Como también en *El Jinete en Llamas*, los diálogos son literalmente el habla de mi familia; fue interesante escribirlo porque fue como escucharlos en mi cabeza, su habla está tan impresa en mi memoria que cada vez que lo leo puedo imaginar a mi tío ofreciendo whisky, y a mi mamá nerviosa por la aparición del caballo.

Ahora, con respecto a los espacios, en mi investigación procuré preguntar mucho por los lugares, cómo eran, qué época era, cómo era el clima y demás detalles que me permitieran transmitirlos como espacios transgresores dentro de su propia naturaleza y por ende aterradores: el piñal que se convierte en una suerte de laberinto, los terrenos baldíos para

reforestar que terminan contaminados, y un pueblo que es sendero de espantos durante la semana santa.

Por otro lado, desde antes de finalizar los cuentos supe que la escritura no sería el único recurso que utilizaría para pensar el terror y lo gótico. Cuando de pequeña leía la cartilla de López-Orozco, lo que más llamaba mi atención eran las ilustraciones; las imágenes retrataban a mujeres desnudas, de cuerpos voluptuosos y criaturas antropomorfas que más que temor, me generaban inquietud.

De ahí que parte de mi propuesta de re-lectura también implique pensar en otro tipo de representación visual; la incorporación de ilustraciones a los cuentos fue pensada principalmente por el vínculo que hay entre imagen y palabra, que desde mi experiencia, genera más acercamiento entre el lector y las historias.

Aunque no fui yo propiamente quien los ilustró, el diálogo que generé con Nicolás — quien ilustró los cuentos— se dio desde la idea del horror. No quería que las ilustraciones cayeran en la exotización como era el caso de la cartilla y las estatuas de los parques, quería que las ilustraciones reflejaran el miedo y el horror de los personajes, para de esa manera subvertir la forma en que se perciben los relatos paranormales de campo. La idea era que el miedo o la inquietud fuera vigente para toda etapa en el que el lector la leyera y no solo el temor de la infancia, como me ocurrió a mí con la cartilla.

Para mí, la elaboración de un libro diferente a la cartilla, es una respuesta a mi yo de ocho años que se preguntaba si había algo más allá de ello, pero también es una enunciación distinta de aquello que ocurre tan comúnmente, pero que es pasado por alto por la idea de mito y habladuría.

Sé que las cuatro historias que conforman este trabajo no son ni un cuarto de la cantidad de relatos de espantos que rondan en el país; afuera hay miles de anécdotas e historias de espantos que deambulan entre la lengua y la memoria de muchos colombianos. Por eso repensar las oralidades no tradicionales y los testimonios también es un ejercicio de memoria que abre la posibilidad de pensar en los *otros*, campesinos y habitantes de zonas inaccesibles, que han tenido la fortuna —o desgracia, según como se quiera ver— de toparse con un espanto y vivir para contarlo.

## Conclusiones

Es un hecho casi inevitable que en algún momento de nuestras vidas, algo nos suscite tanto terror y tanto miedo, al punto en que no podamos dormir en la noche y no queramos estar solos, porque la angustia de que ese algo que nos aterra se nos aparezca o se nos acerque es más grande que nosotros. A mí me ocurrió con la cartilla de *Mitos y Leyendas de Colombia*, con Pennywise; el payaso de *It* de Stephen King; con la imagen de una sirena que decían que era real y otras imágenes y experiencias más que me avergüenza mencionar por lo ridículas que pueden escucharse.

Sin embargo, por más miedo que me suscitaban el payaso o la sirena, mi mamá siempre me decía que los miedos estaban en la mente y no tenía por qué temer. Y claro, mi mamá tenía mucha razón en ello; hay miedos que nosotros mismos generamos en el pensamiento y la imaginación, pero la elaboración de esta tesis me aclaró que no todos los miedos dependen de nosotros, pues por más fantásticos y ficticios que parezcan, ocurren sucesos aterradores con entidades desconocidas de por medio. Cada uno de los testimonios aquí consignados son el claro ejemplo de que el miedo relacionado a lo monstruoso y paranormal, no es uno que dependa de la mente y la imaginación: es uno incontrolable en el que ni siquiera brotan las palabras y el cuerpo se paraliza, como ocurrió con Héctor y Sandra, uno en el que ni siquiera las oraciones son suficientes para “protegerse” de ello, tal como pasó con mis papás y Nicanor.

Fueron necesarios varios viajes, conversaciones, memorias y escrituras para entender que aquellos relatos sobrenaturales que se difunden bajo la premisa “esas son cosas que dicen”, no son solo experiencias y conocimientos que se transfieren con el habla, sino también una realidad pormenorizada y poco estudiada. Aun cuando existen tantos testimonios y relatos de espantos, poco se ha explorado en las repercusiones que estos traen en las oralidades no tradicionales de nuestro país. Se crea en ello o no, estos relatos configuran creencias y formas de memoria que nacen del miedo y el misterio.

La gran mayoría de los colombianos hemos sido receptores y oyentes de esas historias que cuentan las personas mayores y habitantes de zonas rurales. Las escuchamos atentos y

maravillados por la incursión de criaturas mitológicas y fantásticas en el mismo lugar en donde estamos, pero todo queda en la conversación; pues el peso de los mitos, las leyendas y la escritura es mucho más grande que el del habla.

Con eso no quiero decir que lo escrito y elaborado hasta el momento no es válido. A lo que me refiero es que cuando se toma la oralidad como punto de partida hay matices que no encontramos en la escritura, y justamente fue lo que encontré bajo el análisis de diferentes obras y representaciones del folclor colombiano. La estructura escritural tradicional habla exclusivamente desde lo físico, por lo que la oralidad permite explorar en el habla y las expresiones orales, la forma de hablar de los miedos, las reacciones y emociones. De no ser por la oralidad no habría sabido que en el caso del relato de mis papás *El Jinete en Llamas*, mi mamá solo repetía oraciones en el momento en el que el caballo se les cruzó. Al igual que en el relato de Sandra Ramírez, sin la oralidad y la manera en que me narró los hechos, no habría sabido cómo fue exactamente que el llamado de su familia la despertó de la hipnosis en el momento en que era llevada por la bruja.

La oralidad se balancea en un limbo del que se duda y poco se explora. Parece tener más peso la escritura y los archivos que la oralidad, pues muchas veces se le ve como invención, mentira, agüero y habladuría; pero la verdad es que la oralidad guarda consigo un haz bajo la manga —o más bien bajo la lengua— que permite encontrar memorias, sensaciones y experiencias que pesan mucho más que lo consignado en los libros. La oralidad permite un acercamiento más íntimo con las historias. El contacto con el otro, las preguntas, respuestas y los gestos involucran inmensamente al receptor con la historia que se cuenta. En mi experiencia, la oralidad transmite emociones y detalles en los tonos de voz y los sonidos que no dejan cabida para la duda.

Por un lado, en las representaciones populares, nos han hecho creer que las brujas y criaturas como La Patasola o La Muelona tienen cuerpos voluptuosos y sensuales, y que solo se limitan a seducir a las personas como un castigo por la lujuria y los vicios, sin embargo, las historias investigadas y recolectadas evidencian que, aunque existan relatos como el de Santiago Alape en el documental *Nacucos, mitos y leyendas de Tolima*, que afirman que se

trata de mujeres bellísimas y seductoras, el testimonio de Sandra Ramírez relata que no siempre ocurre de esa manera.

El encuentro y contacto con los espantos es un acontecimiento tan extraordinario y horroroso que la huella que deja en quienes lo ven es enorme: Santiago Alape no volvió a beber ni a pretender a mujeres desconocidas por el miedo de que La Patasola volviera a asustarlo. Sandra nunca más volvió a jugar en el piñal por el temor de que una bruja intentara raptarla de nuevo, ni mis papás volvieron a salir un viernes santo. Aunque las narrativas del folclor sobrepongan lo erótico, el miedo es el sentimiento que predomina en este tipo de encuentros.

Por el otro, uno de los problemas de esta narrativa se da por la forma en que están escritas. Frases como “dicen los campesinos de aquella región” resultan problemáticas al momento de la recepción, pues aunque se alude a la oralidad casi nunca se les da voz a los testigos que tanto se mencionan. De ahí que mi propuesta, contradiciendo el folclor y sus representaciones sexualizadas y exóticas, pretendiera una narrativa que tomara como punto de partida a los testigos pormenorizados en las historias populares. Y, aunque ya Carrasquilla había mencionado las dinámicas que hay en los pueblos entorno al encuentro con este tipo de criaturas, pienso que fue quizás su estilo costumbrista el que impidió que se percibiera como una narrativa independiente a las populares habladurías.

Por lo anterior, durante la escritura de esta tesis, encontré que no podíamos seguir ignorando esas historias que se desarrollan en las vivencias y el habla. De ahí que la investigación y recolección de historias, terminara en un intento por enunciar un gótico en nuestro territorio que permitiera hablar de esos eventos paranormales en el campo, y que son tan comunes en el país.

Mi escritura, enfocada en suscitar terror en el lector, permitió dar una nueva perspectiva de los encuentros con los espantos; pues traté de transmitir la impotencia y el temor que se siente, que como me comentó Rafael Peña cuando se le apareció un perro

enorme a medianoche<sup>16</sup>, “Eso se le engruesa a uno la lengua, que casi no puede hablar... Eso es terrible”.

Afirmaciones como la de Rafael y los demás testigos son justamente las que hacen que las narrativas conversacionales propuestas por Mannheim cobren más sentido. Fueron esas afirmaciones las responsables de que mi escritura tomara una forma más orgánica de abarcar el horror, y que no se sintiera ni leyera como una historia de terror más. La exploración del habla, las formas de contar de cada uno de los testigos y las respuestas a las preguntas que les planteé, enriquecieron los detalles narrativos que empleé en mi escritura.

Simultáneamente, aunque no fue un tema central de esta tesis, lo visual también fue otra forma de acercamiento y reivindicación de las representaciones. La elaboración de las ilustraciones, aunque fue más algo personal, demostró que gran parte de la concepción mitológica depende muchísimo de cómo se representa popularmente. Los espantos que deambulan por el país están lejos de ser exclusivamente sensuales y eróticos; los espantos colombianos *espantan* —valga la redundancia— y eso fue lo que traté de demostrar conjuntamente con mis cuentos y con las ilustraciones que acompañan esta tesis.

Finalmente, una de las preguntas principales de esta tesis era encontrar qué sentido tenía abordar ese tipo de vivencias desde una narrativa de terror. Y la verdad es que todo surgió desde mi experiencia: sí, la escucha de estos relatos genera miedo, pero noté que era algo temporal porque la oralidad y las conversaciones también hacen parte de un momento y que como dicen: *las palabras se las lleva el viento*. Con mi escritura quise que las vivencias de Nicanor, Sandra, Héctor, mi tío Luis y mis papás, Doris y Yamil, no quedarán como “son cosas que dicen”, o como una anécdota más, porque sus testimonios y el miedo que experimentaron en esos momentos son completamente reales, y merecen ser contados. Encontré en las formas y estructuras de la literatura de terror la manera no solo de preservarlas, sino también de extinguir las cortinas de humo generadas por los mitos y las leyendas.

---

<sup>16</sup> El relato de Rafael Peña también iba a ser incorporado a esta tesis, pero no fue posible por cuestiones de extensión.

En un principio pensé en clasificar mi escritura dentro del gótico tropical por solo estar situada en Latinoamérica, pero supongo que de eso también se trata la investigación; no siempre hay una respuesta exacta y a veces es mejor explorar dentro de nuestras posibilidades. Por eso, pensar en un gótico nuestro —creado bajo nuestras propias experiencias y memorias— es entender también que nuestra tierra es territorio de magias e historias ocultas. Colombia —siendo un país tan biodiverso y multicultural— habla de lo otro desde el habla y las conversaciones, a través de diferentes ambientes, costumbres y culturas que conectan con nuestros miedos, tal como evidencí en los cuentos ambientados en la cordillera y en la llanura.

Mi escritura se centró principalmente en eventos paranormales como son las historias de espantos, pero considero que, habiendo explorado la capacidad de adaptación del gótico, es posible hablar de diferentes eventos que abren paso a lo *otro*, como lo puede ser la mordedura de una serpiente, como puede ser perderse entre la espesa selva colombiana como recientemente ocurrió en la selva del Guaviare, como puede ser el derrame de petróleo en ríos y quebradas, como puede ser enfrentarse a la violencia y conflictos armados, como también puede ser explorar la Bogotá nocturna y peligrosa, o más ubicado en mi propuesta: puede ser encontrarse con un espanto en el monte.

Esta *visión nueva* de los relatos de espantos, permitió otro tipo de acercamiento a las narrativas orales de campo. No solo desde el impacto de los espantos en sí, sino de la consolidación de las vivencias —aunque aterradoras— comunes en zonas rurales, como una potencia narrativa viva que permite acercarnos a las historias que generalmente, no salen de los núcleos familiares o de los pueblos, al ser el testimonio el único recurso probatorio.

El gótico criollo es la evidencia de que aquello que se piensa como otro, también parte de la individualidad, que en términos de esta tesis, hace referencia a los testimonios. El gótico criollo implica ahondar en la individualidad, para pensar en una otredad que no es lejana y está en las voces de los otros: una otredad que genera miedo y está en las vivencias de otros. Justamente el *gótico criollo* —nuestro gótico— nos remite a los miedos ocultos entre los diferentes pisos térmicos de nuestro país y en nuestras propias memorias.

Como tesis exploratoria —tanto creativa como conceptualmente— se esperaría que la conceptualización del gótico criollo permita continuar explorando las formas de hablar de lo nuestro: de nuestras conversaciones, nuestras memorias y nuestras historias que se salen de lo racional, pero sobre todo de los diferentes miedos que pueden nacer al habitar en las selvas, playas, nevados, volcanes, ríos, sierras, pueblos lejanos y en las ciudades caóticas de Colombia.

Al final, son esas historias las que nos conectan con nuestra gente y nos recuerdan el misterio de nuestra tierra. Las historias aquí consignadas —de las que pudimos ser testigos también— son la evidencia de que Colombia es un país de historias paranormales, fantásticas y aterradoras; un país de historias ocultas en el habla.

## Bibliografía

Alonso-Collada, I. (2014) *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas* [Tesis de doctorado, Universidad de León]. Disponible en: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5968/TESIS%20DE%20IN%C3%89S%20ORDIZ%20ALONSO-COLLADA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Arrom, J. J. (1951). *Criollo: Definición y Matices de un Concepto*. *Hispania*, 34(2), 172–176. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/333568>

Caicedo, J. (1999). *El caporal y el Espanto* [Canción]. En *Con el Llano en la Sangre*. Sony Music.

Carrasquilla, T. (2023). *Hace Tiempos: Del Monte a la Ciudad* en *Obra Completa*, Vol II. [Versión E-book]. Editorial Universidad de Antioquia

Cortázar, J. (1975) *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°25, 1975. pp.145-151

Edwards, J, Guardini-Vasconcelos, S. (2016): «Introduction. Tropicalizing Gothic», en *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, Routledge, Nueva York, pp. 1-10.

Eljaiek, G. (2017) *Selva De Fantasmas: El Gótico En La Literatura Y El Cine Latinoamericanos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Ganduglia, N. (2015). *Con el corazón en la boca: la palabra mágica de los pueblos*. [Video]. Conferencias TED. <https://www.youtube.com/watch?v=0E2bUXKnVa4>

Ganduglia, N. (17 de octubre de 2017) *La Tradición Oral Mágica: Lenguaje Olvidado De La Memoria*. [Presentación en papel] Conferencia en Cenur Litoral Norte de la Universidad de la República. Disponible en:

<https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/1414/Congresso%2043-52.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ganduglia, N. (2020) *País de Magias Escondidas I*. Grupo Editorial Planeta.

López-Orozco, A. (2020) *Mitos y Leyendas de Colombia*. Boom Editores.

Lovecraft, HP. (1927) *El horror sobrenatural en la literatura*. El Aleph. Recuperado de:  
[http://www.alconet.com.ar/varios/libros/ebook\\_e/El\\_horror\\_sobrenatural\\_en\\_la\\_literatura.pdf](http://www.alconet.com.ar/varios/libros/ebook_e/El_horror_sobrenatural_en_la_literatura.pdf)

Lovecraft, HP. (1964) *En Las Montañas de La Locura*.

Mannheim, Bruce. (1991) *Hacia una mitografía Andina*. Quito: Reunión de la Asociación de Literatura India Latinoamericana. Web. 05 may. 2023.

Martínez, M (2022) *Colombia Sobrenatural*. Penguin Random House, Grupo Editorial.

Marulanda, O. (1984) *Colombia: práctica de la identidad cultural*. Artestudio Editores

Mejía, S. (Director). (1998). *Nacucos, mitos y leyendas de Tolima* [Documental; video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rFlat6pfQdY>

Ocampo-López, J. (2006) *Mitos, Leyendas y Relatos de Colombia*. Plaza y Janés Editores.

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

Plath, O. (1973) *Geografía del mito y la leyenda chilenas*. Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 2ª edición 1983. Recuperado el 7 de may. de 23 en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0031710.pdf>

Paz, O. (1993) *Itinerario*. México. Fondo de Cultura Económica

Poe, E. (1843) *El Corazón Delator*.

Punter, D. (1980) *The Literature of Terror*.

Quiroga, H (2019) *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Alma Clásicos Ilustrados.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de abr. de 23].

Rodrigo-Mendizábal (2022). *Gótico Andino O Neogótico Ecuatoriano Sobre El Horror Metafísico*. *B R U M A L Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Vol. X (1), 53-75. Disponible en:

[https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal\\_a2022v10n1/brumal\\_a2022v10n1p53.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2022v10n1/brumal_a2022v10n1p53.pdf)

Shklovsky, V. (1991). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55–70). Siglo XXI Ediciones.

Stoker, B. (2017). *Drácula*. Austral. Editorial Planeta.

Todorov, T. (1980) *Introducción A La Literatura Fantástica*. Editora Premia.

Torres, J. et al. (2004) *Cuentos de Espantos y Otros Seres Fantásticos del Folclor Colombiano*, Intermedio Editores, Casa Editorial El Tiempo.

Walpole, H. (2016) *El Castillo de Otranto*. Libro al Viento