



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Lo fantástico y el terror femenino: Resistencia a la violencia
de género por medio del cuerpo monstruo en cuentos de
Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero

Informe para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención
en Literatura

Estudiante: Daniela Fernanda Fuentes Vargas

Profesoras Guía: Alejandra Botinelli, Darcie Doll

Santiago, 2022.

Agradecimientos

A mis padres por confiar en mí y darme la oportunidad de estudiar lo que me gusta, a mi mamá por enseñarme a ser fuerte y a mi papá por el apoyo constante.

A mi abuela por las enseñanzas sobre la vida y a mi tata, donde sea que este, por las tardes de dominó, las conversaciones sobre todo y por siempre quererme como soy.

A mis amigas y amigos, por su apoyo y cariño en los momentos difíciles.

A Michael por acompañarme y apoyarme en este proceso y en la vida. Gracias por la amistad y el amor en estos 6 años juntos.

A las profesoras Darcie Doll y Alejandra Botinelli por la retroalimentación y comentarios en el proceso de escribir mi tesis.

*Qué asfixiante responsabilidad es no hacer de ti un monstruo
cuando naciste ya caníbal.*

Mónica Ojeda

*Hay muchos infiernos, en cualquier lado los podés encontrar
En la calle, en tu casa o en tu mente seguro hay una sucursal.*

Sara Hebe

Índice

Contenido	
Introducción.....	5
Marco teórico.....	11
1. Sistemas de opresión y violencia estructural	11
2. Lo fantástico, el gótico y el terror	13
3. El sujeto abyecto y la monstruosidad femenina.....	15
Capítulo 1: Construcción de los espacios de violencia en los cuentos	17
1.1 Las Voladoras.....	18
1.2 Pelea de Gallos	27
Capítulo 2: Formas de narrar la violencia y el horror: lo fantástico y el terror desde lo femenino.....	31
2.1 El retorno de las brujas y el gótico andino.....	32
2.2 El “unheimlich” o lo siniestro en la familia	41
2.3 El “terror social” como representación de la violencia de género	43
Capítulo 3: La monstruosidad femenina como forma de resistencia a la violencia de género	45
3.1 La deshumanización del cuerpo femenino.....	45
3.2 El cuerpo monstruo femenino: ruptura y transgresión	52
3.3 La resistencia a la violencia de género: el cuerpo monstruo como forma de lucha ...	53
Conclusiones.....	60
Bibliografía.....	63

Introducción

En el último tiempo se ha resaltado por la crítica este nuevo boom literario de escritoras latinoamericanas, quienes están siendo publicadas y comentadas en diversos medios. Sin embargo, las mismas escritoras no están de acuerdo con esta afirmación, ya que desde siempre las mujeres han escrito, pero sin el reconocimiento que han tenido hasta ahora, no por falta de talento sino muchas veces porque el canon estaba liderado por hombres. En el presente, esta literatura femenina ha remontado, tanto en la crítica como en las publicaciones, existiendo una gran cantidad de libros que abordan la experiencia y la representación de mujeres sobre mujeres, intentando dar voz a ese cuerpo siempre otro. De esta manera, existe una nueva valoración que explora lo que las mujeres tienen que decir, y a su vez, su escritura se instala desde un discurso contrahegemónico revirtiendo concepciones patriarcales y se posiciona al sujeto femenino desde una postura activa en el relato.

Asimismo, se destaca el tránsito que han tenido las escritoras por un camino temático ligado a lo fantástico y el terror desde una perspectiva femenina, trasado por varias autoras latinoamericanas como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, por nombrar algunas. El género fantástico aparece entrelazado con distintos géneros como el terror, lo gótico, el horror, lo grotesco, lo siniestro en la medida en que le permite representar realidades alternas y configurar una narración. Como plantea Sara Gasparini en su artículo sobre violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres,

Lo demoníaco aparece enraizado en las estructuras patriarcales y diseminado en las prácticas brutales de ritos, sectas, pandillas. La representación de la exclusión social, de la que son protagonistas las víctimas de esta aplicación implacable del neoliberalismo, ocupa todo el espacio en estas narraciones, así como la puesta en primer plano de los tabúes sexuales opacados por una moralidad hipócrita (258).

Más allá de retomar los principios que estos géneros proponen, las autoras se reapropian de ciertas características y aspectos que les permiten narrar su experiencia, es decir, no responden necesariamente a las formas estables de género, sino que “son ficciones que se apropian de sus procedimientos para poner en primer plano lo monstruoso, la cosificación

del cuerpo femenino y disidente, la subalternización y el femicidio (Gasparini 258). De esta manera se aborda la experiencia femenina desde lo fantástico como una forma de transgredir y romper la normatividad y los estereotipos, creando personajes fuera del modelo hegemónico que suponen un conflicto y un cuestionamiento.

Asimismo, Ana Boccuti plantea en su artículo “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?” que “la ambigüedad propia del discurso de lo fantástico les habría permitido a las escritoras abordar temáticas que, de otra manera, hubieran sido censuradas, realizando un gesto de infracción radical de los valores dominantes” (160). En estas nuevas narrativas las autoras asumen una realidad transgredida y transformada, donde se exhibe esta fractura con lo normativo la cual permite la representación de imágenes fuera del orden dominante. A su vez David Roas habla de un “uso feminista de lo fantástico”¹, que se refiere a un uso específico de elementos narrativos ligados a la experiencia femenina, donde las mujeres son agentes de la acción y pueden invertir roles normativos y posicionarse desde cuerpos monstruosos y abyectos, como espacio de transgresión al discurso hegemónico patriarcal.

Así, aparece la idea del terror y el fantástico como una forma de hablar sobre la realidad social, abordando temáticas ligadas a la condición femenina. Entre ellas se encuentran las escritoras que se trabajarán en esta investigación: María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda. En la narrativa de ambas escritoras, se puede ver que están presentes temas muchas veces considerados tabúes ligados a la experiencia propia femenina, desde la exploración de la sexualidad en la infancia, relaciones familiares incestuosas, abusos y acosos sexuales e imágenes de los cuerpos dañados, reflejando en su narrativa las violencias ligadas a la condición de mujer marcada también por la violencia y marginalización de los espacios.

María Fernanda Ampuero (1976) es una escritora y periodista ecuatoriana, nacida en Guayaquil. En 2011 publica su primer libro *Lo que aprendí en la peluquería* donde se retoman una serie de artículos y crónicas que había ido publicando años anteriores en la revista *Fucsia*. Luego publica el libro de crónicas *Permiso de Residencia* (2013) donde retrata las historias de migración que fue recopilando en los años de su experiencia migrando a

¹ Roas, David. “Fantástico femenino vs. Fantástico feminista. Género y transgresión de lo real”. *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor Libros, 2020.

España. En 2018 publica su primer libro de cuentos titulado *Pelea de Gallos* el cual se convertiría en un éxito luego de su publicación, lo que consolida a la escritora como una de las nuevas voces latinoamericanas. Recientemente publicó su segundo libro de cuentos *Sacrificios Humanos* (2021) que vuelve a traer las temáticas trabajadas a lo largo de sus obras: la violencia, migración, el abuso y acoso sexual, los problemas de poder, la pobreza y marginalidad.

Pelea de Gallos (2018) es el libro en el cual está inserto el cuento que se analizará en esta investigación. La obra está compuesta por trece relatos que en su mayoría son narrados por mujeres y niñas. Los cuentos rondan entre los espacios familiares, la violencia en la ciudad y las relaciones de poder, su materia prima es la humanidad y su capacidad de generar daño y horror. En los cuentos se abordan las aristas humanas más oscuras que se mantienen ocultas, como el abuso, el incesto, la violencia dentro del hogar, la crueldad, de manera que la autora retrata los secretos siniestros que se esconden dentro de las personas.

El punto que funde su narrativa es la relación con la monstruosidad, que recorre la sociedad y se funda dentro de la misma humanidad, como el espacio oscuro habita en todos, la autora plantea,

La monstruosidad para mí lo es todo, toda mi literatura consiste en buscar monstruos y mostrarlos. Lo que se considera monstruo, lo que significa que nos ronden los monstruos. El dios monstruo, la madre monstrea, el amor monstruo. Un monstruo advierte, muestra, un monstruo redime a los que no sienten que lo son, un monstruo es el "otro", el monstruo es el síntoma de la sociedad (Ampuero).

Respecto a la obra de María Fernanda Ampuero se ha realizado una interesante investigación por parte de Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya² donde abordan la construcción subalterna y monstruosa de la protagonista del cuento "Subasta" haciendo un análisis desde el cuestionamiento de los discursos de poder. Asimismo, otro artículo que es posible destacar sobre el mismo cuento es el realizado por Jennifer Zambrano³ que aborda las relaciones

² Bukhalovskaya, Alena y Sara Bolognesi. «Monstrea Y Subalterna: La Resistencia En "Subasta" (2018), De María Fernanda Ampuero». *Arboles Y Rizomas*, Vol. 3. n. °1. (2021): 87 – 100.

³ Zambrano, Jennifer. «Redes De Cuidado Y Parentescos Interespecie En Dos Cuentos contemporáneos De Autoras Ecuatorianas». *Revista Latinoamericana De Estudios Críticos Animales*. vol. 8. n.º 2. (2021): 56 – 65.

interespecies, relaciones que aparecen entre las mujeres y los animales en situaciones hostiles, en el caso del cuento la relación que surge entre los gallos y la niña como forma de supervivencia.

Por su parte, Mónica Ojeda (1988) es una escritora ecuatoriana, nacida en Guayaquil. Obtuvo el título de Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Realizó su magister recientemente, en creación literaria en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Su primera novela *La desfiguración Silva* se publica en 2014, a esta le siguen las novelas *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), con las que recibió críticas favorables, alcanzando gran cantidad de ventas y publicaciones en distintos países. Recientemente fue finalista del premio National Book Awards con su novela *Mandíbula*. Además, ha incursionado en la poesía con el libro *Historia de la Leche* (2019) publicado en Chile por Ediciones Libros del Cardo. En 2020 publica su primer libro de cuentos *Las voladoras* el cual se trabajará en esta investigación.

Las voladoras (2020) está compuesto por ocho cuentos que rondan entre el paisaje andino y la violencia, denominando por su autora como lo “gótico andino”. En los relatos se mezclan los paisajes andinos, las montañas, los volcanes y páramos con la violencia propia de la zona, de manera que también se abordan los conflictos geopolíticos del lugar en el que se insertan, mezclando el misticismo y lo terrenal, lo sagrado y lo profano, lo bello y lo grotesco en la escritura. La autora plantea en un artículo denominado *Sodomizar la escritura* que su intención siempre está en “transgredir dentro de la palabra a la palabra, no como un mero acto de rebelión, sino como un estudio de las zonas más opacas de lo humano” (Ojeda).

Respecto a su obra, recientemente se ha trabajado por distintas investigadoras lo que supone ser esta escritura desde lo gótico andino. En uno de sus artículos, Bolognesi y Bukhalovskaya⁴, abordan el tema del gótico andino y su representación en la obra de Mónica Ojeda, además de analizar el papel de la imagen de la bruja en la configuración de los relatos.

⁴ Bukhalovskaya, Alena y Sara Bolognesi. La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento "Las voladoras" de Mónica Ojeda (2020)". *Cuadernos del Aleph*. N°15. (2022): 75 – 95.

Por otro lado, es relevante mencionar la investigación de Ana Boccuti⁵ pues aborda la imagen de los “monstruos fantásticos locales”, abordando el imaginario local andino y su representación monstruosa, en este sentido, trabaja la imagen de las voladoras y *umas* que se revelan de importancia en el proceso de empoderamiento en las protagonistas de los cuentos.

Para realizar esta investigación, el cuento de María Fernanda Ampuero que se analizará es “Subasta” que forma parte de su libro *Pelea de gallos* (2018). Por su parte, los cuentos de Mónica Ojeda que se analizarán son “Las voladoras”, “Sangre coagulada” y “Cabeza voladora” que forman parte del libro de cuentos *Las voladoras* (2020). A lo largo de sus cuentos se abordan diversas situaciones de violencia centrados en las mujeres como protagonistas. En los cuentos vemos como las protagonistas son situadas en un entorno de violencia y marginalización que condiciona su futuro y bienestar como individualidad. Su cuerpo funciona como campo de batalla en un entorno que las presiona constantemente y las obliga a vivir al límite de los miedos, pero que les permite sobrevivir al entorno hostil. Se reconocen a su vez, espacios de violencia ligados a las instituciones sociales como la familia mostrando de fondo las ideas que la atraviesan y que están ocultas, como la heteronorma, la monogamia, relaciones sociales desde la apariencia, las jerarquías y la dependencia social y económica, generando dinámicas de poder entre los miembros.

De esta manera, mi investigación plantea que en los cuentos, “Las Voladoras”, “Sangre coagulada” y “Cabeza voladora” de Mónica Ojeda y “Subasta” de María Fernanda Ampuero, las autoras encarnan una forma de abordar la violencia desde lo explícito, lo directo, la crueldad y lo visual del daño hacia los cuerpos, mediante el género del terror y el gótico, empleando elementos ligados a lo fantástico, tales como lo siniestro y lo monstruoso como formas para mostrar la realidad de violencia del mundo ligada a la opresión estructural hacia los cuerpos femeninos, oculta por el sistema y las instituciones sociales como la familia. Asimismo, estos elementos representarían una respuesta contrahegemónica y transgresora a las formas de violencia y a los imaginarios sociales que relegan a las mujeres a la situación

⁵ Boccuti, Ana. “«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé”. *América sin nombre*. N°26. (2022): 129 – 151.

de víctima, siendo las mujeres protagonistas de los cuentos, sujetos que se apropian de la identidad monstruosa transformando el cuerpo femenino en monstruoso como resistencia a la violencia y opresión de género que viven cotidianamente.

En ese sentido el objetivo de esta investigación es analizar las representaciones de la violencia de género mediante la narrativa del terror, el fantástico y el gótico en los cuentos de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, analizando la reapropiación de lo monstruoso desde el cuerpo femenino y como representan una respuesta transgresora a la hegemonía impuesta siendo formas de resistencia a la violencia de género.

En primer lugar, se analizará la construcción de los espacios de violencia en los cuentos, abordando elementos ligados al sistema patriarcal capitalista y a la familia como institución social, que en el caso de los cuentos aparece como el origen de la violencia y opresión hacia los cuerpos femeninos. En este sentido se aborda como se construyen los personajes en ese entorno de violencia y como esa violencia termina por configurar su realidad.

En segundo lugar, se analizará la narrativa desde los géneros del fantástico, el gótico y el terror en la medida en que confluyen para abordar las temáticas de violencia que suponen los relatos. Asimismo, se abordará la influencia y la construcción de los cuentos desde el gótico específicamente el gótico andino, la influencia que tiene la imagen de la bruja y lo siniestro, en la construcción de la atmosfera de los relatos. A su vez también se señala el terror social como género en el que se inserta las narrativas de las autoras en la medida en que representan espacios de denuncia y visibilización de la violencia estructural.

Por último, se analizará como se construyen los cuerpos femeninos, desde la deshumanización y la animalidad, permitiendo la explotación de los cuerpos en la medida en que se construyen como subalternos y abyectos. Sin embargo, existe un acercamiento transgresor en estos cuerpos femeninos a la animalidad y lo monstruoso, como forma de resistencia a la violencia de género, posicionándose desde la respuesta contrahegemónica a los discursos de poder.

Marco teórico

1. Sistemas de opresión y violencia estructural

Para llevar a cabo esta investigación es necesario definir ciertos conceptos e ideas presentes en algunos textos teóricos que se utilizarán para abordar los cuentos. En primer lugar, se abordarán diversas nociones de violencia desde el punto de vista de una opresión estructural hacia el cuerpo femenino. Como plantea Lipovetsky “debemos establecer la violencia como un comportamiento dotado de un sentido articulado con el todo social” (174), en este sentido, es importante entender la violencia en su relación con el contexto social, político y económico en el que están sumergidas las protagonistas de los cuentos.

Žižek en su libro *Sobre la violencia*, plantea dos formas en que se desarrolla la violencia: objetiva y subjetiva. “La violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas «normal» y pacífico (10). Es, por tanto, “la violencia ejercida por los agentes sociales, por los individuos malvados, por los aparatos represivos y las multitudes fanáticas: la violencia subjetiva es, simplemente, la más visible de las tres” (22). Por su parte, “la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas «normal». La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (Žižek 10). Es de esta manera, que la violencia subjetiva parece ser la violencia más reconocida, pues es observable en la medida del daño de la acción. Sin embargo, la violencia que interesa para la investigación es la objetiva, ya que devela las formas de opresión consolidadas y, por tanto, calificadas para ejercer violencia hacia los cuerpos como forma de control social, en este caso hacia el cuerpo femenino.

Para complementar lo anterior, Rita Segato refiere a las formas de violencia ligadas al género. “Toda violencia tiene una dimensión instrumental y otra expresiva. La violación, toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad, hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder” (79). Es así, que podemos entender las diversas dimensiones que convergen en torno a la violencia. Pensando en la dimensión objetiva que plantea Žižek, los sistemas de opresión y las instituciones sociales son las que promueven y mantienen estas formas de violencia hacia las

mujeres, en el caso de los cuentos seleccionados, la violencia subjetiva está presente a lo largo de todos los relatos con una escritura simbólica y directa que aborda la violencia hacia los cuerpos, sin embargo, la violencia objetiva es el fondo directo que se aborda por medio de las formas estructurales de crueldad hacia las mujeres como medios de dominación, como abusos sexuales, mercantilización de los cuerpos, violencia física y psicológica, entre otras.

Ahora bien, entendiendo las formas de violencia se abordará la idea de sistemas de opresión e instituciones sociales, en este caso la familia, como formas de violencia estructural y objetiva que son necesarios para contextualizar la situación en el que se desenvuelven las protagonistas en los cuentos. Se habla de instituciones sociales como sistemas u organizaciones reconocidas socialmente, estando instauradas en el imaginario colectivo. En el caso de esta investigación se habla de la familia como institución que perpetúa las formas de opresión hacia las mujeres. El concepto de *Familia* es abordado por Engels en su obra *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, por medio de un análisis que plantea la evolución del concepto a lo largo del tiempo, llegando a la idea de “familia patriarcal” donde ocurre un cambio en la estructura social que relega el control de la familia a la figura paterna, dejando a la mujer en un espacio de subalternidad con respecto al “hombre del hogar”. Engels define esta nueva concepción de familia como una “organización de cierto número de individuos, libres y no libres, en una familia sometida al poder paterno del jefe de ésta” (22), quedando establecida la figura paterna como quien manda en la relación familiar. La familia en los cuentos aparece como el lugar donde comienza la violencia y, por tanto, condiciona a las protagonistas a vivir en un círculo de abusos que parte del hogar y se disemina a la sociedad, desentrañando la oscuridad de la institución familiar reflejando los aspectos ocultos que expresan las opresiones hacia la mujer, desde las formas de violencia y abuso tanto física como psicológica.

A su vez, para hablar de sistemas de opresión nos referimos a formas de dominación ligadas a condiciones de desigualdad sistemática frente a los sujetos universales, en este caso específico, se abordará un análisis interseccional de la opresión hacia las mujeres, entendiendo que detrás de la violencia existe un trasfondo social y político. Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres* plantea que la intervención colonial ha terminado por relegar a las mujeres y sus problemas a un espacio minorizado. La intervención colonial

supone esta doble conquista tanto en el ámbito estatal como en el ámbito del hogar, donde este mismo sujeto masculino es quien funciona como un colonizador en ambos espacios. En este caso, hay elementos relacionados a las estructuras sociales que recorren los cuentos, como los espacios de marginalización, el desinterés estatal por abordar la violencia de género, formas de violencia interseccional ligadas al racismo y la xenofobia, entre otras, que componen el ambiente en los relatos.

2. Lo fantástico, el gótico y el terror

Teniendo en cuenta los conceptos anteriores, es pertinente hablar de literatura fantástica, el género del gótico y el terror con la finalidad de situar las obras bajo este marco, hablando también de la perspectiva femenina que existe bajo la escritura de estas autoras. El género fantástico es la representación de aquello que transgrede las normas y leyes que organizan la realidad, poniendo en duda nuestra percepción. Como define Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar”(18). De esta manera se construye un mundo lo más real posible pero que es interceptado por fenómenos sobrenaturales que ponen en duda esa realidad, en ese sentido, “lo sobrenatural va a suponer siempre un amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables”(Roas, "La amenaza de lo fantástico" 8). Asimismo, Roas plantea que “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” («La amenaza de lo fantástico» 8). De esta manera, supone una ruptura en la realidad en la medida que cuestiona la misma. Ahora bien, Roas en su libro *Tras los límites de lo real*, plantea que la definición de lo fantástico no es estática, sino que va en constante evolución con las relaciones entre el ser humano y la realidad,

ello explica que mientras los escritores del siglo XIX escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que, como ya vimos, se consideraban fijas y rigurosas, los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo (33).

De esta manera, lo fantástico se posiciona directamente con las creencias de una época. En ese sentido, el género de lo fantástico parece la representación ideal del cuerpo femenino como sujeto subalterno en la medida en que este viene a desfigurar la realidad cotidiana trasgrediendo las normas.

Asimismo, Inés Ordiz define el gótico desde la condición del miedo como recurso definidor de la narrativa (145) siendo esta adición la que conecta con la realidad con lo inquietante, lo oculto, lo oscuro, entendiendo el miedo como elemento que rompe con lo cotidiano. A pesar de ser géneros diferentes la autora plantea que “desde su posición como parte de un todo no mimético, estos modos pueden colaborar entre sí para la elaboración de diferentes discursos de lo sobrenatural, lo extraño, lo distópico o lo terrorífico” (Ordiz 165). En este sentido, los géneros del fantástico, el gótico y el terror confluyen dentro de los cuentos proporcionando esa atmósfera ligada a lo siniestro y al miedo, como una ruptura de la realidad conocida.

Del mismo modo, se puede agregar el análisis de la feminización de ambos géneros. Marina Fe plantea sobre “el gótico femenino” que “parece expresar las fantasías y los temores, así como los sentimientos más profundos de las mujeres en relación con el amor y la sexualidad, la creación y la procreación, la vida y la muerte y, en general con la problemática femenina en una sociedad dominada por los hombres”(35). Por su parte David Roas plantea que “el uso feminista de lo fantástico” recurre a tres elementos esenciales: “1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas, para exponer en primera persona la experiencia de lo fantástico; y 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción” (108). Es entonces que, los cuentos de las autoras se sitúan dentro de estos géneros desde una perspectiva femenina, donde el terror representa las problemáticas sociales ligadas a la condición de mujer subvirtiendo los estereotipos de género.

De esta manera, los elementos como lo siniestro, lo monstruoso o la figura de la bruja, son utilizados como una forma de retratar la violencia real que se vive, encarnando también a estos sujetos femeninos violentados. Lo siniestro es definido por Freud como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (74). Lo siniestro funciona como elemento revelador de la familia, en este sentido, la concepción del entorno familiar deviene siniestro en la medida en que se revelan las violencias que sufren

las protagonistas. Lo siniestro también funciona como detonador de la respuesta o resistencia de las protagonistas a la violencia.

3. El sujeto abyecto y la monstruosidad femenina

Por último, es importante abordar como se construye este sujeto femenino, desde lo subalterno, lo abyecto y lo monstruoso. Spivak plantea que “si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (20 – 21). De esta manera, el sujeto femenino se posiciona desde una condición inferior en relación con la normatividad en tanto se construye desde lo otro. Asimismo, como define Kristeva en su libro *Poderes de la perversión*, lo abyecto aparece como esta oposición al yo en tanto que aparece contrario, “lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (8), además plantea lo abyecto como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). De esta forma, el sujeto femenino en tanto se construye desde lo subalterno también supone esta construcción de otro que viene a interrumpir las normas y leyes asignadas socialmente para ellas.

El concepto de monstruo es definido por Moraña en su obra *El monstruo como máquina de guerra* como “dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominantes y de las categorías que lo rigen” (24), y además plantea que “el monstruo arruina el *statu quo*, «el cortejo triunfal» de la modernidad, al develar algo que debió haber permanecido oculto” (24). Lo monstruoso aparece como un símbolo de ruptura al sistema consolidado, siendo elemento revelador, en el caso de los cuentos, de la violencia, pero también figura como imagen no hegemónica, rompiendo con los estereotipos sociales impuestos hacia las mujeres.

Además, como plantea Antonio Negri, “el monstruo, ya siempre común, ahora se ha hecho también sujeto. Ya no es más un margen, un residuo, un resto: es un movimiento interno, totalizante, un sujeto. Un sujeto que expresa potencia”(118). En ese sentido, la identidad monstruosa se plantea también como una forma de deslegitimar las estructuras dominantes que mantienen a los sujetos abyectos en una condición de subalternidad. Asimismo, David Roas plantea que “el monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: su existencia

subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral (106). Planteando además la idea de la monstruosidad femenina en la literatura fantástica escrita por mujeres,

sus historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por la heterodesignación del discurso hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica la inversión de los roles atribuidos a la mujer y la destacada presencia de la monstruosidad femenina como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (108).

De esta forma, el cuerpo monstruo femenino aparece entonces como el cuerpo abyecto otro, siendo primero elemento transgresor revelando el fondo de la realidad de violencia, pero también, el monstruo se posiciona como esa figura de resistencia y respuesta frente a la violencia que sale de los límites y estereotipos sociales de la concepción de ser mujer.

Capítulo 1: Construcción de los espacios de violencia en los cuentos

La literatura se presenta como el espacio abierto para lanzarse al vacío y entregarse a los lugares más profundos y oscuros de la condición humana, donde el bien y el mal confluyen en un todo uniforme, los deseos y miedos más oscuros traspasan las páginas y te envuelven en sus palabras, pero que al cerrar sus hojas puedes escapar por un momento. Esta potencia literaria es lo que remarcan los cuentos de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, donde el miedo parece latente en cada momento y la realidad muchas veces traspasa la ficción.

En sus relatos se ve presente una realidad cotidiana de violencia hacia el cuerpo femenino caracterizada por el espacio en el que se sitúan y se desarrollan las protagonistas de los cuentos. Se puede observar a través de la narración como las protagonistas están insertas en un entorno de violencia que las oprime día a día condicionando su futuro y bienestar individual dentro del entorno hostil en el que deben desarrollarse. La violencia es entonces parte de la cotidianidad diaria, y son muchas veces las mujeres, como sujetos minorizados y subalternos, quienes la viven intensamente.

La experiencia de la violencia sobre y desde los cuerpos se mantiene imponente dentro de los relatos, abundando la representación de las zonas oscuras y ocultas de la condición humana, traspasando el lenguaje: los gritos, la sangre, peleas, accidentes, golpes, hematomas, saliva y sudor son parte de lo representado, haciendo trascender la violencia a todos los sentidos, permitiendo que el lector experimente en carne propia la crueldad.

Se reconocen a su vez, espacios de violencia ligados a las instituciones sociales como la familia, mostrando de fondo las ideas que la atraviesan y que están ocultas, como la heteronorma, la monogamia, relaciones sociales desde la apariencia, las jerarquías y la dependencia social y económica, generando dinámicas de poder entre los miembros. Engels llega al concepto de “familia patriarcal” donde ocurre un cambio en la estructura social que relega el control de la familia a la figura paterna, dejando a la mujer en un espacio de subalternidad con respecto al “hombre del hogar”. Esto es interesante para la investigación ya que la violencia intrafamiliar es una de las violencias más recurrentes que viven las mujeres y en las novelas no queda ajeno, la realidad de todas las protagonistas está condicionada a la situación del hogar fundado como ese espacio cerrado y privado, pero que debe ser más visible en la medida en que supone el primer espacio de violencia.

Este análisis se interesa por los personajes femeninos y cómo se desarrollan en contextos de violencia de género en los espacios que se presentan. Se puede comprender las formas de violencia tanto subjetiva, según lo que plantea Žižek, como la violencia directa que viven las protagonistas en sus casas, en la calle, en la vida cotidiana. Pero también abunda la violencia objetiva entendiendo su relación con el género y los sistemas de opresión, que marginalizan y precarizan aún más a las mujeres en la medida en que determinan su vida. El asunto sobre la violencia de género más allá de ser una cuestión doméstica y privada es un problema estructural y simbólico, es importante entender la violencia desde y en su contexto. Es importante reconocer estos espacios de violencia dentro de los cuentos, entendiendo también que están sujetos a discursos sociales hegemónicos y que, por tanto, condicionan el futuro y bienestar de las personajes.

1.1 Las Voladoras

Las Voladoras (2020) como se ha mencionado antes, es el primer libro de cuentos publicado por Mónica Ojeda. El volumen está inserto en lo que la autora denomina como “gótico andino”, género en el cual “es fundamental la geografía andina, porque es la fuente a partir de la cual se producen las mitologías, los misticismos, las narraciones orales que les dan origen a los relatos. Sin embargo, no se trata solo de la recreación de un mundo físico, sino de convocar el sistema de creencias que viene aparejado con el mismo” (Leonardo-Loayza 80). Se puede ver entonces una relación entre lo ancestral y el presente, estando representadas parte de los imaginarios locales de leyendas como las voladoras o las *umas*, añadiendo también la relación del miedo con la geografía propia de las zonas andinas, por tanto, se puede ver que a pesar de que los cuentos son variados en su contexto siempre tienen de fondo el espacio de Los Andes.

Los cuentos hacen un recorrido por páramos, cordilleras, volcanes del espacio andino mezclado con diversas historias que muestran la violencia del espacio y a la familia como el lugar primigenio del trauma, todo desde una perspectiva femenina con mujeres protagonistas como la voz de la narración. Se puede observar entonces, en los cuentos de Mónica Ojeda la importancia del espacio geográfico en la descripción de la violencia y el horror que se ve presente en el ambiente, “lejos de buscar únicamente el suspense o provocar el terror en el lector, pretende la exploración de los miedos y violencias pertenecientes a un contexto social

y cultural donde la geografía, la simbología y la mitología andinas ofrecen un sustrato de significación a partir del cual se construye la experiencia” (Sanguino 173).

Es de esta forma que surge la representación de la situación de violencia de género que viven las mujeres en los Andes y en Latinoamérica en general, representando este lado oscuro del entorno, marcado por la cosmovisión andina, conviviendo en los cuentos elementos dispares como la belleza y el horror, el bien y el mal, la familia y el trauma, la violencia y el amor, diluyendo los límites entre uno y otro.

“**Las Voladoras**” es el primer cuento, del cual lleva el nombre el libro. El cuento, es relatado por una narradora protagonista que describe su propia historia. Se intuye que la protagonista es adulta pero que el relato que cuenta pasó durante su adolescencia pues vive su primera menstruación. En su historia se infiere que le está contando a otra persona por la manera de hablar dirigiéndose a otro. A través de su relato comenta la historia de las voladoras seres míticos del paisaje andino que deambulan por los hogares, y las describe como: “verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar, tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los ciclopes” (Ojeda 12), “la voladora tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte” (Ojeda 12). Remarcando cierta semejanza con la bruja, pero a la vez alejándose del misticismo que la rodea. Se podría entender a la voladora como una mujer común pero que está conectada con lo espiritual. A lo largo del cuento abundan las alusiones a esta mezcla sincrética entre lo real y lo imaginario, lo religioso y lo místico, propio de la zona en la que se desenvuelven los cuentos.

El relato comienza con la protagonista alegando su derecho a hablar, a no callar y contar su historia, porque solo ella posee la verdad “si quiere que se lo explique bien, míreme. En mi cara esta toda la verdad, la que no tiene palabras ni gestos” (Ojeda 12). Podría entenderse como una confesión, posiblemente religiosa ya que alude a una congregación que interpela a la joven por los hechos ocurridos, lo que deja entrever el vínculo religioso que existe. La historia entonces se posiciona como un secreto no revelado, una verdad no dicha pero señalada por sus protagonistas, de esta manera la idea de la confesión sirve a la protagonista como un medio para contar su verdad en un lugar en el cual no podría hacerlo normalmente, pues la intimidad de la familia queda relegada al espacio privado.

La niña cuenta la historia de la llegada de la voladora a su hogar y cómo condiciona su vida familiar cambiándola por completo, quebrando el equilibrio familiar, “la voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia” (Ojeda 12). A lo largo de la historia los zumbidos que nombra la niña son abordados como una extensión de Dios, como parte de la fuerza de Dios. En este sentido se aprecia la relevancia que tiene la religión en el relato. Además, se puede agregar que a quienes la niña cuenta la historia son una congregación: “usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió (Ojeda 14). Se sitúa entonces, la narración como una confesión dirigida a un usted, un interlocutor que escucha lo que la protagonista está contando, que está ligado con una congregación a la cual tiene que dirigirle la historia, la verdad de la protagonista.

Es así, como se evidencia la relación con la iglesia que existe en el relato y con quien se supone también se relaciona la familia, como una influencia externa constante. En este caso, vemos la violencia objetiva ejercida por la religión siendo agentes que buscan sumir a la protagonista en su verdad, trayendo consigo también parte de la ideología dominante masculina, machista y patriarcal que representa la iglesia, pero ella rompe con estas nociones contando su historia. Sin embargo, la verdad contada no se revela directamente, sino que se va descubriendo entre líneas, a medida que avanza la narración donde se sugiere el hecho del abuso y embarazo de la joven por parte de su padre.

Se puede entrever entonces esta contraposición del espacio místico y el espacio terrenal, lo humano y lo no humano reflejado en el cuento, representado por el hogar, la familia tradicional, el espacio rural andino fuertemente ligado a la religión y el misticismo ligado a los zumbidos, el zumbido es el sonido que anuncia a la voladora y que inquieta el equilibrio del hogar, y la voladora siendo este agente que trae, que revela: “espero que lo entienda, un ser así atrae el futuro” (Ojeda 14).

Además de la conexión religiosa que tienen los zumbidos la voladora revela en la familia la sexualidad y el deseo sexual escondido, que se relacionan con el hecho principal de abuso sexual cometido en la familia. El hogar aparece entonces como el espacio que, a la vista del resto, esconde sus deseos profundos y oscuros, que son revelados por la bruja. “Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio absoluto de la naturaleza” (Ojeda 14). Es de esta forma como la llegada de la voladora incita sentimientos diversos en

el seno familiar “yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón” (Ojeda 13). “A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y repetir. En cambio, si mamá está presente, saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir” (Ojeda 12). La voladora revela algo que ocurre en el hogar y es la relación incestuosa, el deseo que provoca en el padre la hija recién transformada en mujer con su primera menstruación. “¿Qué se hace cuando una familia siente cosas tan distintas y tan similares a la vez?” (Ojeda 14), y es entonces que se revela la situación: la madre abraza el silencio, omitiendo los hechos ocurridos y el padre se deja llevar por el deseo sexual. En este caso vemos cómo funciona el sistema religioso y la familia como condicionante de la realidad en la que se someten, mezclando elementos fantásticos con la realidad para nombrar el hecho que ocurre: el incesto y abuso del padre hacia la hija: “usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá, en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque” (Ojeda 14).

Todo lo anterior permite develar la relación de abuso sexual que se vive en el seno del hogar. La voladora supone este agente que revela la realidad que siempre estuvo ahí, “la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron” (Ojeda 14). “Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron” (Ojeda 14). Asimismo, se observa cómo se sitúa el cuento como un relato de iniciación, como el paso de la infancia a la adultez por medio de la menstruación, y como la voladora revela los sentimientos ocultos, las perversiones escondidas en el corazón recóndito de la vida familiar y como a su vez permite la liberación de la moral y las ataduras sexuales a la protagonista permitiéndole contar su verdad.

“**Sangre coagulada**” segundo cuento del libro, es relatado por un narrador protagonista al igual que el anterior. La historia es contada por la niña Ranita, como se nombra a sí misma, que es abandonada por su madre y criada por su abuela, quien realiza abortos caseros a chicas del pueblo donde viven. El cuento narra la infancia de la niña descrita por ella misma cuando

ya es adulta, y relata su proceso de crecimiento y adaptación al entorno de violencia y su relación con su abuela. La niña Ranita siente un placer profundo por la sangre, hasta el punto de cortarse o caerse solo para ver brotar el líquido de su cuerpo. Por esa misma razón es rechazada socialmente y considerada con deficiencia mental, por lo que su madre la manda a vivir con su abuela para que logre aprender algo. El espacio donde habita la abuela esta cercado por las enseñanzas y trabajo que ella realiza, por lo que le permite a la niña también acercarse a esta relación. Allí aprende sobre la vida en el campo, la muerte y la vida al ver a su abuela matar animales y ayudar a las chicas del pueblo a abortar.

La infancia de la niña es marcada por la marginalización y la segregación que sufre por no comportarse como los demás. “Dejé de ir al colegio porque la maestra gritó que ella solo educaba a niñas normales” (Ojeda 24), “según mami yo ya soy tarada, pero no estúpida. Según mami todavía puedo salvarme de la estupidez” (Ojeda 19), “la abuela dice que tengo voz de cencerro, voz de lechón triste. Dice que mami me abandonó y que no va a volver. «Se fue porque tienes el cerebro redondo», me explicó. «Y tus ideas se caminan por encima»” (Ojeda 19). En todas las citas anteriores se ve como los adultos condicionan a la niña a una posición de marginalización por no comportarse de acuerdo con lo normativo, sacándola de los espacios y negándole la educación, estando también este mismo pensamiento de los adultos traspasado a los niños “cuando iba al colegio también me lo gritaban las otras niñas: hueles a calzón, decían. Pero ellas no saben a qué huele eso de verdad. A cabras en celo. A parto” (Ojeda 21). La vida de la niña se condiciona por esa marginalización que la relega a una condición inferior que ella misma asiente y comprende como tal. Alejada de la sociedad dominante por su gusto por la sangre.

Además de lo anterior, el aprendizaje de las enseñanzas de la abuela sobre abortos limita la realidad de la niña a un entorno marginal por ir contraria a lo socialmente establecido. Muchas personas van a atacar con piedras la casa de la abuela tratándola de bruja por lo que la niña también crece con ese estigma. Asimismo, está expuesta a una constante imagen de la violencia desde vivir la muerte, su obsesión con la sangre, la práctica de abortos y las consecuencias que traen a su hogar por el repudio de la sociedad a la labor de la abuela: “también recuerdo que una noche alguien nos dejó un bebé en el establo y los cerdos se lo comieron. Por la mañana encontramos sus partecitas y tuve que limpiarlo todo yo sola porque

la abuela se enfadó un montón” (Ojeda 25). La niña crece entonces con esta imagen de violencia directa, la imagen de la sangre.

En una entrevista Mónica Ojeda escribe sobre su personaje describiendo:

La voz es de una chica menor de edad que parece a ratos enajenada y a ratos, en cambio, ve la realidad con una claridad tremenda. Es una persona rodeada de violencia y sangre, la de los golpes que recibe, la de los animales que matan a diario, la de los abortos, la de la menstruación... Quise entender cómo hace para sobrevivir: ella, como todos, trata de atisbar la belleza incluso en la situación más hostil. Necesita ver belleza en la sangre (Ayén).

En este cuento, como en el anterior, vemos la mirada infantil femenina representada como centro de la narración, específicamente el proceso de crecimiento, el paso de la infancia a la adultez y lo que conlleva para las protagonistas, ambas abusadas sexualmente. Es de esta forma que la infancia se condiciona desde esta posición no normativa evidenciada también por la realidad que la misma niña tiene que vivir.

En el momento del comienzo de su menstruación se puede ver un cambio en su vida, primero al poder sangrar y cumplir sin dañarse su deseo de ver su propia sangre fluir desde su cuerpo, pero también esto atrae a Reptil, un hombre que trabaja ayudando a su abuela con las labores de la casa. Él comienza a acercarse a la niña con otras intenciones besándola y acariciándola de manera diferente. Bajo este contexto es que se da la situación de abuso sexual que vive la menor, por parte de Reptil. “Juntos atrapábamos lombrices y veíamos la sangre correr por mis muslos. Él me abrazaba, me hablaba de su hija y de lo difícil que era ser padre de una niña guapa. (...) Entonces él me decía: «Pobre Ranita que no tiene papi», y me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento” (Ojeda 23 – 24). Se presenta la imagen del cuerpo femenino como sujeto de deseo por el orden patriarcal: el hombre comienza a ver a la niña de otra forma cuando comienza a menstruar. “Me daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara” (Ojeda 24). Entonces se perpetra el abuso sexual sin entender la niña lo que realmente ocurre con su cuerpo al no saber cómo nombrar la situación.

El espacio en el que se desarrolla el cuento es el campo: las personas van a abortar ilegalmente a la casa de la abuela de la niña. Además, la joven no va al colegio dejando a entrever la carencia educativa que posee, alejándola de la posibilidad de aprender. Esto da a entender cierta ignorancia primero por la infancia, pero también por la falta de palabras para nombrar ciertas cosas, ella no sabe que está embarazada hasta que su abuela se da cuenta. Ella no comprende lo que pasa con Reptil y por qué se comporta de esa forma con ella. Esto da cuenta de un espacio de desarrollo social ajeno a la educación sexual, donde los niveles de violencia son mayoritarios y muchas veces invisibilizados por la misma carencia de lenguaje. Asimismo, el embarazo adolescente y no deseado es un hecho latente a lo largo de todo el relato que se ve reflejado en la cantidad de niñas que vienen a abortar a la casa de la abuela.

También es importante destacar la condición de marginalidad y precariedad en la que se encuentran las protagonistas de los cuentos, debido también al espacio rural en que habitan. Butler define la precariedad como: “condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (46). Entendiendo esta condición, los cuerpos se sitúan desde una postura inferior o desigual generada también por el mismo sistema sexo genérico en el que están insertos, perpetuando la violencia de género que viven cotidianamente. La experiencia de la infancia femenina se encuentra por tanto condicionada por estos sistemas de discriminación que imposibilitan su desarrollo pleno en la sociedad.

“**Cabeza voladora**” es el tercer cuento del libro. Es contado por una narradora protagonista, una profesora que encuentra la cabeza cortada envuelta en plástico de su vecina asesinada por el padre de esta. Durante varios días escucha como su vecino doctor golpea una pelota con la muralla que colinda el patio de su casa, hasta que la supuesta pelota, por el golpe, da a la casa de la mujer y al acercarse a ella se da cuenta que es la cabeza. La profesora se desmaya de la sorpresa y llama a la policía quien viene a apresar al doctor quien se encuentra tranquilamente tomando té, como si ya supiera lo que vendría. Los días siguientes la mujer no logra dejar de pensar en la cabeza encontrada. A pesar de las recomendaciones que los demás le hacen, busca noticia e información en redes sociales y se encuentra con una

fascinación perversa de las personas en torno a la noticia, compartiendo imágenes e información privada de la familia como un espectáculo más que llena las pantallas cada semana.

De pronto empieza a escuchar ruidos de voces y cantos en la casa vecina, asustada, ya que la casa estaba cerrada por la policía. Un día, al asomarse por la ventana logra ver el patio con las flores totalmente arrancadas y un grupo de mujeres en círculo realizando cánticos y oraciones. Desde esa noche, empieza a espiar la labor de las mujeres desde su casa, viéndolas desde la ventana o escuchándolas desde la pared que separa los patios. Hasta que llega el llamado a su puerta y termina por unirse a este grupo de mujeres que ella misma comienza a denominar como *Umas*.

La protagonista se encuentra en estado de shock por lo vivido, pero también cuestionando la masificación mediática que ha tenido el caso, condenando la brutalidad existente en el mundo: “más adelante, en los límites de la arboleda, un grupo de niños jugaba a la pelota. Entonces sus manos empezaron a temblar y los temblores le recordaron que el mundo era un sitio horrible donde abandonar el cuerpo. Habían pasado solo cuatro días desde lo de la cabeza” (Ojeda 32). Este caso, permite comprender el horror cotidiano en su puesta en escena máxima, ya que podrían aparecer perfectamente en las noticias diarias. Sin embargo, también está presente la idea de la espectacularización de la violencia y el morbo en torno a la noticia: “Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad” (Ojeda 35). Como plantea Rita Segato:

“Se trata de un signo incontestable del proceso de los tiempos y del modo de vida que se ha impuesto en el capitalismo tardío. En esta era, el sufrimiento y la agresión impuestos al cuerpo de las mujeres, así como la espectacularización, banalización y naturalización de esa violencia constituyen la medida del deterioro de la empatía en un proceso adaptativo e instrumental a las formas epocales de explotación de la vida (102).

Las novedades del caso y las imágenes de los cuerpos son una obsesión para quienes hacen eco de las noticias más como espectáculo que como interés real en la violencia que vivió la

joven junto a su padre. Y es que, como plantea Segato: “en esta fase extrema y apocalíptica en la cual rapiñar, desplazar, desarraigar, esclavizar y explotar al máximo son el camino de la acumulación, es crucialmente instrumental reducir la empatía humana y entrenar a las personas para que consigan ejecutar, tolerar y convivir con actos de crueldad cotidianos” (99). La violencia aparece tan normalizada y cotidiana que no provoca en el espectador ningún ruido ajeno, y en el caso específico de la niña, la única que parece realmente importarle y quien siente el peso de la culpa es la profesora y las *Umas* que luego aparecen.

En este cuento la violencia machista es encarnada por la imagen del padre como quien ejerce esta violencia, del mismo modo viene a representar el patriarcado desde la figura misma de patriarca como se funda en la familia tradicional. Se presente el espacio de la familia como eje de violencia, identificando la relación de lo público y lo privado en la vida familiar, por una parte, es lo que otros pueden ver: un padre que cuida a su hija, pero, por otro lado, lo privado del hogar es lo que se mantiene oculto en las paredes y puede devenir en la violencia que nadie ve, nadie espera que pase.

Es por esto también, que la vecina se lamenta por no haber podido ayudar antes a la niña que parecía querer decirle algo entre líneas. Alguna vez la hija del doctor llamó a su puerta: “recordó que Guadalupe entró al salón mientras ella le colocaba un puñado en una servilleta. No estaba segura de haber iniciado una charla, pero sí de que la chica se veía contenta. Recordó que al entregarle el azúcar vio un hematoma en su brazo y que no le preguntó por el origen del golpe” (Ojeda 36). Ella recuerda el momento mortificándose por la culpa de no haber hecho nada, por no haberse dado cuenta, y ya era demasiado tarde. La contigüidad del espacio permite mostrar estas dos aristas entre lo privado del hogar, pero también la cercanía con el otro que podría verse envuelto en la casa pero que también es ajeno. La vecina termina siendo parte de la violencia del hogar en la medida en que es quien encuentra la cabeza, pero también es quien reconoce que algo malo pasaba y no reaccionó a tiempo.

El salvajismo y el horror emergen en la realidad cotidiana, llegando al punto de preguntarse: ¿quiénes son los verdaderos monstruos? y ¿hasta qué punto es capaz de emerger la violencia? Estas preguntas se repiten constantemente en el relato: “¿Cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a una persona?, se preguntaba en ocasiones, con vergüenza, mirándose al espejo. ¿Cuánto deseo? ¿Cuánto odio?” (Ojeda 36), “¿Cuánta fuerza se necesita para

levantar una cabeza del suelo?, se preguntaba con la carga aún en las manos. ¿Cuánto amor? ¿Cuánto egoísmo?” (Ojeda 39), “¿Cuánta fuerza se necesita para levantar una cabeza viva del suelo?, se preguntó esa noche. ¿La misma que para levantar una flor, un elefante, un océano?” (Ojeda 40). Es incomprensible pensar en el valor moral que tiene arrancar una cabeza y se necesita el mismo valor para ver el horror sobre tus manos, sentir la vida perdida caer frente a tu vista: “*el peso de una cabeza muerta es incuantificable sobre la mente*, pensó a punto de vomitar” (Ojeda 42). “En la cosmovisión andina el alma se encuentra focalizada/alojada en la cabeza y cuando se desprende del cuerpo es porque este ya es cadáver” (Ríos 110), en este sentido, esta imagen de la cabeza representa el desprendimiento de una vida y por tanto su pérdida.

Esta imagen atormenta a la profesora a tal punto de soñar con cabezas voladoras, con cuerpos decapitados en el jardín: “si cerraba los ojos veía una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas: una cabeza que se parecía a la de Guadalupe, pero también a la de cualquier otra chica y que, pese a su evidente enfado, sonreía sin dientes en el jardín” (Ojeda 42), y sin embargo, a pesar de la crueldad del acto este pudo ser cualquier chica, de cualquier parte, viviendo la violencia cotidiana que viven las mujeres.

1.2 Pelea de Gallos

Pelea de Gallos (2018) es el primer libro de cuentos publicado por la escritora María Fernanda Ampuero. Los relatos se centran en el hogar como el origen de la violencia. En sus variadas voces se puede observar personajes que viven la violencia desde diversas formas, desde la familia y la sociedad. Al adentrarse en sus relatos se va descubriendo las aristas oscuras de la humanidad, adentrándose en esos espacios ajenos, privados de la vida, narrando no solo las violencias que pueden existir en el hogar sino también diversas situaciones que tienen relación con el contexto social y cultural en que vivimos, como el género, la raza y la clase.

La autora indaga en las zonas oscuras de la experiencia humana, trayendo a la realidad las formas de violencia que surgen en la sociedad y en la familia como lugar de origen del daño. Por medio de los cuentos se indaga en esas zonas escondidas que desatan la violencia y el horror, destapando la maldad humana impregnada en todos los espacios de la sociedad

incluyendo siempre el entorno familiar muchas veces olvidado: quien cría condiciona, revive traumas, expresa emociones. Una familia surge también de lo oscuro de la humanidad y en estos relatos se deja ver completamente.

“**Subasta**” es el cuento que se analizará del libro *Pelea de Gallos*. El cuento es relatado en primera persona por un narrador protagonista, este elemento narrativo parece ser recurrente en los cuentos analizados en la medida en que permite la sensación de cercanía con quien cuenta la historia. Además, este relato se sitúa en un espacio diferente de los cuentos de Mónica Ojeda, pues en el primero podemos ver claramente las delimitaciones del espacio desde lo andino, en cambio, en María Fernanda Ampuero el espacio aparece más universal, abordando espacios de la ciudad y del campo, indistintamente. Sin embargo, existe una representación del contexto latinoamericano que se deja entrever en relación con las formas de construcción de los espacios desde las matrices de dominación colonial, capitalista y patriarcal propias del entorno descrito.

“Subasta” es el primer cuento del libro y cuenta la historia de una mujer que ha sido secuestrada cuando tomaba un taxi de vuelta a su casa. Cuando despierta siente el olor a gallo recordando su infancia en la época en que su padre la llevaba a las peleas de gallos y tenía que limpiar las vísceras, entrañas y el cuerpo muerto de los animales derrotados. Este hecho marca su infancia recordando el sonido de los gallos, las tripas calientes de la bestia muerta, el olor característico: mezcla entre podredumbre, sudor y calor, pero también, en el mismo contexto, es donde aprende que a los hombres no les gusta la sangre ni la muerte y que al untarse en los restos del animal ya no se acercan a ella intentando acosarla sexualmente.

El espacio de la gallera se presenta como un lugar masculinizado, lleno de hombres y donde la violencia es cotidiana. A su vez, contrario a los cuentos anteriores, el espacio del cuento es un espacio público y compartido y no cerrado como el familiar, por lo que se dan dinámicas de poder centradas en la masculinidad presente del espacio. La niña aparece como lo otro, es la única mujer y niña, y por tanto tiene que buscar los medios para sobrevivir en el entorno.

En este contexto crece la niña, y en el presente recuerda ese pasado por el olor de su infancia: “aquí, de rodillas, con la cabeza gacha y cubierta con un trapo inmundoso, me concentro en escuchar a los gallos, cuántos son, si están en jaula o en corral” (Ampuero 5). Esta revelación la ayuda a comprender donde está: “sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería

ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial. No hay que ser muy inteligente para saber que este es un sitio clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde” (Ampuero 6). La mujer revela entonces, la existencia de un lugar clandestino, donde se encuentra amarrada sin saber bien donde está ni con quién, pero con la sensación de que su vida se “jodió”, con la conciencia del miedo que surge frente al peligro latente.

A su lado un hombre le comenta lo que cree ocurrir, una leyenda urbana que se cuenta, donde secuestran a personas influyentes, que se ven con poder económico, para luego subastarlas al mejor postor, quien les extorsiona para conseguir su dinero, propiedades y bienes a cambio de salvar su vida. Pero lo peor, como él mismo comenta, es lo que ocurre a las mujeres: “y a las mujeres. A las mujeres. –¿Qué? –le digo. Escucha que soy mujer. Se queda callado” (Ampuero 6 - 7). Se entiende, por tanto, en esta manera implícita de explicar, que existe un destino peor para las mujeres secuestradas, y la protagonista está presente ante ello.

La historia se sumerge en un círculo de marginalidad, desde la condición de pobreza de la mujer, la situación que vive y el ambiente en el que crece y se desarrolla. En su infancia, la niña debió vivir el constante acoso y abuso de los compañeros de su padre, además del maltrato y desprecio al que este la somete relegándola a una posición inferior por ser “mujercita”. Es expuesta a la violencia a temprana edad, siendo obligada a trabajar en la gallera recogiendo órganos, excrementos y vísceras de animales muertos a la vez que intenta lidiar con los hombres adultos que la ven como sujeto sexual. Todas estas situaciones, condicionan su presente relegándola a una posición de segunda clase intensificada por su género como se ve de manifiesto en la historia, los hombres temen que les roben, pero las mujeres son condenadas a un destino muchas veces peor, convirtiendo el cuerpo y el sexo en mercancía de cambio sin consentimiento.

La subasta comienza: “el gordo nos va presentando como si dirigiera un programa de televisión. No podemos verlos, pero sabemos que hay ladrones mirándonos, eligiéndonos. Y violadores. Seguro que hay violadores. Y asesinos. Tal vez hay asesinos. O algo peor” (Ampuero 8). El destino de los participantes ya está inscrito. Por medio de esta historia se ve como se mueven los círculos de venta ilegal de personas, en el centro del capitalismo tardío, “así, desde lo disperso e inesperado, poco a poco, se dinamitan los tácitos acuerdos éticos y/o

de sometimiento. Por la brutalidad de la realidad económica y sus circunstancias, los cuerpos, los sujetos, la carne se vuelven centro, mercancía, intercambio”(Valencia 67), evidenciando estas nuevas formas de violencia en el mundo actual ligadas al desprecio y valorización del cuerpo en cuanto mercancía comerciable.

Como se ha mencionado antes existe una diferenciación de género en el ejercicio de la violencia estructural. Al vender al primer hombre es vendido por cinco mil, en cambio, la chica siguiente, Nancy, quien primero es violada por el presentador, es vendida en tres quinientos. “Debe ser hermosa porque ofrecen, de inmediato, dos mil, tres, tres quinientos. Venden a Nancy en tres quinientos. El sexo es más barato que la plata” (Ampuero 9). Se entiende entonces el cuerpo como espacio para ejercer el poder. Como plantea Rita Segato: “la víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo. Es por eso por lo que podría decirse que la violación es el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la soberanía: control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio” (38). Se quita el poder y el control de la víctima sobre su propio cuerpo para ejercer soberanía sobre él, como un bien de consumo más.

De esta manera, en la venta anterior se ve el valor comercial que tienen las mujeres en la sociedad. Como plantea Sayak Valencia:

“Para la necropolítica y los sujetos endriagos el cuerpo resulta fundamental puesto que este se concibe como mercancía principal, ya que es lo que nos vende el capitalismo gore. Su cuidado, su conservación, su libertad, su integridad se nos ofrecen como productos. Existe una hipercorporalización y una hipervalorización aplicada al cuerpo como mercancía rentabilizable. Como si este se tratara de una mercancía en alza, el mercado ha hecho una revalorización de la vida a través de la corporalidad amenazada” (141).

Entonces el cuerpo es materializado y valorizado como mercancía de cambio, evidenciando la brutalidad de esta nueva existencia humana en el sistema capitalista, patriarcal y colonial en el que estamos insertos, donde el miedo funciona también como motor de poder y de dominación del cuerpo femenino que debe lidiar con las amenazas de violencia constante.

Capítulo 2: Formas de narrar la violencia y el horror: lo fantástico y el terror desde lo femenino

Como se vio anteriormente, la violencia construye la narración, es lo que traspasa e inunda todos los cuentos presentados. En este capítulo se analizarán las formas que utilizan las autoras para narrar la violencia y el horror a partir de lo fantástico y el terror desde una perspectiva de género, apropiándose de ciertos aspectos de las narrativas para poder crear nuevos modelos e ideales para el imaginario de las mujeres, planteando además problemáticas sociales como el acoso, la violencia, la cosificación del cuerpo y la condición de subalternidad de las mujeres en el sistema, cuestionando las estructuras patriarcales dominantes.

En el género fantástico está presente lo sobrenatural que es aquello que transgrede las normas y leyes que organizan el mundo real, de esta forma, que se crea un espacio similar a la realidad pero que es interceptado por un fenómeno que rompe la estabilidad, suponiendo una amenaza. Como plantea Todorov, en nuestro mundo cotidiano/conocido se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar (18). A su vez, como plantea David Roas “la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados” (23). Es por esto, que es posible esta representación subalterna de lo femenino desde la perspectiva de lo monstruoso o las brujas porque permiten plantear una realidad ajena a la hegemónica.

Por su parte “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector” (Roas, "La amenaza de lo fantástico" 30). El uso del terror entonces aparece presente en la trama en tanto una ruptura con el espacio cotidiano, transgrediendo las normas y utilizando elementos que atienden una función emocional en el lector. Además de lo anterior, podemos destacar las ideas de Lovecraft sobre el horror:

El factor más importante de todo es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje una trama, sino en que se haya sabido crear una

determinada sensación. Por tanto, debemos considerar preternatural una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos terreno (11).

Las autoras en los cuentos se apropian de elementos narrativos ligados a lo fantástico, el gótico y el horror para crear una atmósfera que suscita en el lector emociones ligadas a lo extraño (unheimlich), el terror y el miedo. Además es importante destacar que en los cuentos que se trabajan, el miedo mismo está ligado a la violencia cotidiana, a las relaciones de poder y a la dominación hacia los cuerpos femeninos, entendiendo de esta manera los miedos como una representación del terror cotidiano, “el horror es político o, mejor, el uso del horror en estas narrativas es político y articula las tramas” (Gasparini 262).

De acuerdo con lo anterior, en los cuentos aparece el miedo ligado a la condición social y política que adquiere relacionado a la experiencia femenina en un mundo que las oprime constantemente. A través de los cuentos es presentada la violencia hacia las mujeres construyendo un espacio que se apropia de elementos del género del terror y el fantástico, para mostrar la realidad de violencia y la intersección con la condición de mujer/niña que aparece en los cuentos. En este sentido, se puede evidenciar elementos como lo gótico, el terror social, la aparición de brujas y monstruos, lo siniestro y el miedo a lo largo de los cuentos.

2.1 El retorno de las brujas y el gótico andino

En los tres primeros cuentos que componen el libro *Las voladoras* de Mónica Ojeda se ve representada la imagen de la bruja desde diversas perspectivas. En los cuentos se presenta la imagen de la bruja ligada a la naturaleza primigenia y a la sexualidad femenina, mezclada con las tradiciones locales de los pueblos andinos, componiendo una triada en torno al tema que va a ser trabajada individualmente: *las voladoras*, *las aborteras* y *las Umas*.

A su vez, se encuentra presente en el libro *Las Voladoras* la idea del gótico andino. El gótico andino puede definirse como la reapropiación de características del género del gótico adaptando su narrativa al contexto local andino, “sin embargo, no se trata solo de la recreación de un mundo físico, sino de convocar el sistema de creencias que viene aparejado con el mismo” (Leonardo-Loayza 80). Es por eso por lo que, lo que se muestra en escena son

imágenes del horror y la violencia entre el paisaje andino como fondo y partícipe de la historia contada, trayendo al cuadro elementos y mitos de la tradición prehispánica andina.

En una entrevista, la autora define lo gótico andino como: “un tipo de literatura que aborda el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos” (Oliva), y además recalca la importancia de la atmósfera, al igual que Lovecraft, en la construcción del espacio narrativo, y añade: "en los cuentos de 'Las voladoras' las montañas, los volcanes y los cóndores lo significan todo: de ellos emerge lo atávico, lo visceral, lo que inquieta por antiguo y perverso" (Oliva). Es, por tanto, que se manifiesta la importancia del espacio geográfico en la construcción de los cuentos y el terror, pero también en la significación que se tiene de elementos culturales como las brujas, las curanderas, el poder de la naturaleza, las montañas y volcanes, propios del espacio andino.

El gótico andino no debe entenderse simplemente como una puesta en escena de los horrores que provienen de una determinada zona geo cultural, con el afán de recuperar un pasado milenario, exotizarlo o convertirlo en un objeto cultural de consumo, como se ha hecho con otras tantas manifestaciones propias de Latinoamérica. Más bien, lo que propone esta estética es mostrar, mediante el horror propio de dicha zona, las diversas formas que asume la violencia contemporánea, sobre todo en el cuerpo de las mujeres. Esto último hace que el gótico andino, además de tener connotaciones estéticas, también asuma otras de carácter ideológico y político (Leonardo-Loayza 81).

La autora se sumerge en la narración del miedo y el terror desde lo gótico, narrando las formas de violencia y las tradiciones propias de la zona andina, reivindicando a su vez la cosmovisión propia de la zona. De esta forma aparecen insertos en su narrativa imágenes de las voladoras o las *Umas*, seres propios de la tradición oral andina. A su vez, como plantea Andrea Carretero, existe un acercamiento a otros géneros del gótico como el sureño norteamericano en el sentido en que la obra de Ojeda se instala desde una vinculación con los conflictos políticos y sociales “desde la construcción de atmósferas hostiles y téticas que articulan el centro de un relato de terror donde la monstruosidad se presenta en formas muy variadas para arrojar luz sobre ciertos monstruos que determinan la experiencia de los sujetos en la sociedad” (174). La narrativa de la autora se emerge en una escritura del horror,

abarcando las formas de violencia desde y para los cuerpos, como un protagonista más dentro de la narrativa, retratando una atmósfera que se posiciona desde esta violencia emergente que condiciona la vida de las mujeres y niñas protagonistas.

Asimismo, se presenta la figura de la bruja retratada en los cuentos, desde su imaginario local andino. “El término bruja remite a una realidad polisémica, que, en el continente latinoamericano, no posee una configuración negativa, sino que hace referencia a una mujer herborista, curandera y sacerdotisa al servicio de los dioses locales, que puebla las religiones y mitologías precolombinas” (Bolognesi y Bukhalovskaya 84). Sin embargo, “todo cambió con la llegada de los españoles, éstos trajeron consigo su bagaje de creencias misóginas y reestructuraron la economía y el poder político en favor de los hombres” (Federici, *Calibán y la bruja* 305). De esta forma el poder femenino, el conocimiento ancestral y la medicina aprendida y ejercida por las mujeres fue coartada, restringiendo así también su libertad personal, y quienes no obedecían a las nuevas normas impuestas eran consideradas como brujas y perseguidas por ello.

Silvia Federici advierte la importancia del estudio sobre la caza de brujas porque permite comprender las nuevas formas de dominación y poder en el periodo actual y como se han ido instaurando bajo el dominio y represión de las sujetas femeninas (*Brujas, caza de brujas y mujeres* 27). Es posible entender esta relación en los cuentos bajo el poder que adquieren las brujas en los cuentos, como una forma de ruptura a los cánones patriarcales establecidos, posicionando su postura desde la reivindicación y resistencia de este sujeto minorizado.

En el primer cuento “**Las voladoras**”, la imagen de bruja que se representa es propia de una leyenda tradicional oral de la zona andina, específicamente de la localidad de Mira en Ecuador. En el libro *Voladoras la red invisible del relato*, Amaranta Pico hace un recorrido por esta leyenda rural evidenciando por medio de su investigación que, las voladoras son principalmente mujeres que pertenecen al pueblo donde aparecen, y que además tienen el poder de volar desde su propio tejado, frotando ungüentos en sus axilas. Para volar se suspende en el aire con sus brazos abiertos pronunciando la frase: «de villa en villa (o «de viga en viga»), «sin Dios ni Santa María», no usa escoba ni bastón y su principal función es la de transportar noticias” (34). Podemos destacar la última función, ya que resalta que las voladoras “eran quienes se encargaban de transmitir las noticias prontamente a los

habitantes”(Pico 24). La voladora aparece como un ser que atrae y que revela: llevando noticias y presagios al pueblo en el cual aparece.

En el cuento analizado se puede ver a la voladora desde su función de atraer y revelar. Por una parte, se observa como esta bruja revela el deseo y la sexualidad en la familia al aparecer en el hogar. En el cuento, la voladora se presenta como el ser que viene a romper con la supuesta estabilidad que se presentaba en el hogar, afectando a la familia en su conjunto, sin embargo, la voladora revela una situación oculta en la familia que no podría ser mostrada sin la ayuda externa de esta. Esta idea se puede relacionar con el estigma por el cual se somete a estas mujeres/brujas ligado al libertinaje o una sexualidad desbordada, “haciendo una revisión en las fuentes del cristianismo podemos constatar, existe una “tradición” de vituperio hacia las mujeres (...) como justificación de sus persecuciones, pero además servirá para sexualizar, demonizar y criminalizar a las supuestas brujas como encarnación del mal (Romero 2). Se plantea entonces esta contraposición entre la imagen de la voladora ligada a lo salvaje, el bosque y la libertad contrario al espacio del hogar, marcado por las reglas y la influencia de la religión. Contraposición que se ve constantemente en los cuentos en la figura de los padres, que por una parte se sienten atraídos por esta sexualidad exuberante de la voladora, pero a su vez intentan reprimir esos impulsos expulsando a la bruja constantemente del hogar.

Además de lo anterior, la sexualidad y el deseo de la familia es expuesto por la voladora:

Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagínese ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas. Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire (Ojeda 14)

Se relaciona este deseo con un Dios, relacionándolo con una animalidad, un deseo salvaje desbocado que afecta a los animales y al padre a la vez, con la llegada de la maduración fértil de la niña, “el día en que sangré por primera vez ella desapareció por una semana. Mamá fingió ponerse contenta, pero en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que

luego lamía con toda su sed” (Ojeda 14). En el fragmento se entiende cómo la primera menstruación genera un cambio emocional en la familia, que es comprendido por la madre pero que al mismo tiempo desea ignorar por los tabúes y secretismos que existen sobre el tema. La voladora por su parte encarna sentimientos divididos en los familiares, la niña la desea cerca, le abre su ventana y la espera cuando aparece, pero los padres la rechazan y la espantan cuando la sienten cerca, pero a la vez sienten un deseo profundo por la bruja pero que esconden por la moral y las tradiciones religiosas de las que son parte, y el rechazo que genera también lo que representa la bruja: la libertad, el bosque, lo desconocido, lo ajeno.

Por otro lado, la misma presencia de la voladora augura el embarazo adolescente y el incesto y abuso cometido por el padre, que se deja entender implícitamente por medio de la lectura, dejando entrever una situación de violencia de género en la familia. La imagen de la bruja funciona también como agente que revela la situación de violencia que vive la niña “Espero que lo entienda: un ser así atrae el futuro. Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron” (Ojeda 14). La bruja cumple la función de revelar, de descubrir la situación que ocurre en la familia, mostrando además la recurrencia de los elementos fantásticos en el cuento, que permite descubrir una realidad familiar escondida que por otros medios no podría ser expuesta.

Finalmente, la cercanía con la bruja genera un efecto dentro de la niña, transformándose y replicando lo que representa la voladora, la niña ya no calla, no se esconde, “Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento” (Ojeda 15). Se produce el cambio de la niña a convertirse en una voladora, reivindicando su condición y alejándose de las opresiones de las que era parte.

En el cuento “**Sangre coagulada**” la niña Ranita se va a vivir con su abuela al páramo. Allí la niña conoce y aprende del oficio de abortera que realiza su abuela, además de aprender la creación de remedios caseros, matar animales y parte del conocimiento no hegemónico, permitiéndole herramientas de autosuficiencia a ella y su abuela en su pequeña comunidad. El relato es marcado por la violación que vive la niña por parte de un trabajador de su abuela, pero también se posiciona sobre la violencia de género desde una actitud de resistencia y autoconocimiento, desde las enseñanzas no tradicionales que le entrega la abuela a la niña.

La niña está obsesionada con la sangre, y ve su primera menstruación como una bendición: “me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme, golpearme o cortarme todos los días para disfrutar de mi propia sangre” (Ojeda 23), quitándole el aspecto negativo que se le otorga. Lo que causa la burla y el desprecio por sus pares en la escuela, por la profesora y la madre que la manda a vivir con su abuela. “Hay personas que no lo entienden. Por ejemplo, mami nunca ha degollado a una vaca, nunca le ha abierto el vientre a un cerdo. No sabe que las cabezas ruedan en círculos y sueltan sangre rojo músculo” (Ojeda 19 – 20). Se observa como el conocimiento y este pensamiento no hegemónico es visto como una bendición, pero a su vez conlleva el desprecio y el odio por quienes lo ven como desconocido o extraño, ya que sale de la idea normativa sobre la sangre. Esto lleva a la niña a una condición de marginalidad: es expulsada de la escuela, la tratan de deficiente mental y además es tachada como bruja por sus pares, lo cual replica la persecución que viven las mujeres que no siguen lo establecido socialmente, quedando fuera del ambiente social, lo que impide a su vez su desarrollo, siéndole negada la educación tradicional.

La abuela entonces se posiciona desde este conocimiento no hegemónico ni normativo que viene a mostrar nuevas formas de conocimiento ligadas a la naturaleza, al reconocimiento y a las enseñanzas ancestrales. Al revertir las ideas impuestas sobre la sangre, la muerte, la menstruación y el embarazo se transforman las concepciones sociales que insertan su posición negativa sobre las cosas. La niña describe parte de esas enseñanzas: “aquí he aprendido que si te echas dos gotas de leche de cabra en el ojo se te cura la infección. Que el agua de culebra envenena y el agua de caballo sana” (Ojeda 24). Se destaca la importancia de la entrega de este conocimiento a la niña, lo que le permite también cambiar esa ignorancia por medio del conocimiento ancestral, a la vez que se comparten estas herramientas que son invisibilizadas por la hegemonía. “Ella era gorda y besaba a los animales antes de decapitarlos o degollarlos. Los besaba en el cogote. Los besaba en las pezuñas. Sus cabezas caían rodando sobre un mismo eje igual que un trompo o en espiral, como la concha de un caracol. Geometría divina” (Ojeda 18), es así como se describe a la abuela en el cuento y se resalta su relación con la naturaleza, los animales y con los procesos vitales, saliendo de la norma.

Como plantea Federici “uno de los objetivos de la caza de brujas, el aislamiento de las brujas del resto de la comunidad no fue logrado. Las brujas andinas no fueron transformadas en parias” (*Calibán y la bruja*, 307). En efecto, el conocimiento no hegemónico es enseñado por parte de la abuela a la nieta, como una continuación del oficio necesario “el culto fue llevado a la clandestinidad a expensas del carácter colectivo que tenía en la época previa a la Conquista. Pero los lazos con las montañas y los otros lugares de las huacas no fueron destruidos (Federici, *Calibán y la bruja* 307). De esta forma, se mantienen estos lazos y estos espacios necesarios para la colectividad.

Es importante también los conocimientos ancestrales sobre el entendimiento del propio cuerpo, el control de la natalidad y la sexualidad femenina, que posición el trabajo de la abuela como contranormativo, y también desde la autonomía sexual y reproductiva que representa. “Tampoco entiende lo que hacemos con las chicas. (...) La abuela siempre las trataba bien. Les acariciaba la cabeza y les preparaba un remedio para que vomitaran antes de meterles la mano en el vientre” (Ojeda 22). “Pero con las chicas era distinto porque ellas tiraban coágulos y trozos densos sobre la cama. Era como un parto, pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto. “La muerte también nace”, decía la abuela, y yo recogía los coágulos como niños pequeños” (Ojeda 22). En los fragmentos se ve el trabajo de la abuela la cual ayuda a las jóvenes del pueblo a abortar, dándole otro sentido a la práctica desde su posición contrahegemónica, siendo un proceso natural de la vida como la misma muerte.

Sin embargo, “algunas chicas nos miraban mal, se limpiaban rápido y ni siquiera se detenían a observar su interior sobre las sábanas. No tenían ninguna curiosidad, ninguna gana de conocerse. Se marchaban rápido dejando parte de sus cuerpos con nosotras” (Ojeda 23). Con el fragmento anterior también se ve la imagen que se tiene sobre el aborto, como una práctica oculta por la cual se debe sentir vergüenza. Las practicas realizadas por la abuela eran perseguidas y despreciadas por los habitantes del pueblo, lo que representa la violencia de parte de la sociedad a las mujeres que ejercen su libertad de decisión.

Como plantea Federici, “las mujeres eran aterrorizadas mediante acusaciones fantásticas, torturas horribles y ejecuciones públicas porque había que destruir su poder social (...). Seguramente transmitían conocimientos prohibidos, como el de las plantas abortivas, además

de transmitir la memoria colectiva de su comunidad” (Federici, *Brujas, caza de brujas y mujeres* 55). Es así, como la abuela y su nieta son catalogadas como brujas, siendo odiadas y perseguidas en el pueblo por ello, “según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja. Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches. Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos” (Ojeda 23). Se ficcionaliza y se perpetúa esa concepción errada, la cual promueve los estereotipos que se tienen de las mujeres libres relacionándolas con las brujas. Por lo que el pueblo, ubicado en la situación de ruralidad y marginalidad en la que viven, la cual se enraizada en el patriarcado y en la cultura masculina, condena estas prácticas y las persigue, segregando a la niña y su abuela.

En el tercer cuento “**Cabeza voladora**” podemos ver la imagen de las *Umas* o *cabezas voladoras* de las cual lleva el nombre el cuento. Esta historia, al igual que la primera, toma como referencia una leyenda urbana de los Andes que corresponden a las *cabezas voladoras*, mujeres con la capacidad de separar el cuerpo de su cabeza y rondar atormentando con su presencia. Se tienen diversas consideraciones con respecto al valor que tiene este como leyenda rural, algunos plantean que “el desprendimiento de la cabeza es señal de próxima muerte de la persona o de familiares cercanos y por eso debemos señalar que, también, es importante su identificación con ciertas aves nocturnas, cuyo canto se cree es de mal agüero o señal de muerte” (Ríos 109). La presencia de estas cabezas voladoras está asociada, en la mayoría de los casos, a presagios o anuncios de desgracias y sobre todo de muerte (Ríos 110). Además, “en las narraciones sobre este personaje, normalmente, se encuentra con algún hombre sólo, empezando una verdadera batalla. Si logra pasar por entre sus piernas, éste será muerto” (Silva 45).

Se puede entender la presencia de la *cabeza voladora* primero, como un presagio de muerte o señal de mal augurio, pero también como sujetas que intentan atormentar principalmente a hombres logrando su muerte, posicionándolas desde una actitud que revierte las categorías sexo genéricas que se tenían en las tradiciones andinas de la época, donde estaban las mujeres relegadas a una situación de subordinación.

En el cuento, la protagonista se encuentra con la cabeza cortada de su joven vecina asesinada a manos de su padre, quien la envuelve y juega con ella hasta que cae al patio vecino. Esta situación atormenta a la profesora primero por no ver las señales de violencia que existían en

las cercanías de su casa, recordando las veces que vio a la vecina intentando generar una conversación con ella, pero también por el salvajismo que es llevado el acto, estando constantemente atormentada por la cabeza cercenada de la vecina, “si cerraba los ojos, ella veía la cabeza volar hacia su patio y dar dos botes sobre la tierra” (Ojeda 35).

Poco tiempo después de los hechos empieza a escuchar voces y murmullos en el patio vecino, lo que le causa temor y curiosidad a la vez, temiendo encontrarse con el fantasma de la vecina asesinada. “Imaginó el cuerpo decapitado de Guadalupe buscando su propia cabeza en los recovecos de la sala, palpándolo todo como el cadáver ciego que era, y sintió pánico” (Ojeda 36). Hasta que un día se asoma y ve un grupo de mujeres en el jardín de la casa.

Desde la primera aparición comienza a espiar a las mujeres desde su casa, asomándose por el patio y escuchando a través de las paredes, “notó que tenían edades distintas: algunas veinte, otras cuarenta, otras sesenta o setenta u ochenta. Las vio hacer rituales extraños, tomarse de las manos y llevárselas al cuello durante horas. Vestían de blanco y cargaban el cabello suelto por debajo de la línea de la cintura” (Ojeda 37). A medida que avanza la narración la protagonista se sumerge más en este mundo secreto que representan las mujeres llegadas, “su propia casa empezó a parecerle una cáscara de mandarina, un caparazón de tortuga, una nuez. Una arquitectura orgánica que se comunicaba con la de los Gutiérrez. Casi podía sentir el flujo de la sangre compartida, el silbido de los pulmones” (Ojeda 38). Aquí se observa cómo se mezclan elementos del gótico, como la imagen de la casa embrujada donde se comete el asesinato, reclamando vida propia y atormentando a la mujer que siente una culpa constante por lo ocurrido.

Además, las brujas en el cuento representan al sujeto fantástico que viene a clamar venganza mezclando lo anterior con la tradición andina de las *cabezas voladoras*. “En el jardín vecino las mujeres se apretaban el cuello como si quisieran hacerlo desaparecer. Ella comenzó a llamarlas Umas porque así les decían a las cabezas que abandonaban sus cuerpos cuando se ocultaba el sol” (Ojeda 39). Es de esta manera, que se reafirma esta idea de la fuerza y el poder femenino desde las brujas, como quien rompe estos estereotipos de género y sale del sistema, posicionándose como sujetos en resistencia.

Lo gótico en María Fernanda Ampuero se puede analizar desde el género mismo mas no desde lo andino, ya que la lectura del cuento “**Subasta**” se plantea desde un espacio más

universalizado del miedo. Sin embargo, emergen elementos del gótico desde la construcción de la atmósfera del horror que rodea el cuento. “Aquí, de rodillas, con la cabeza gacha y cubierta con un trapo inmundado, me concentro en escuchar a los gallos, cuántos son, si están en jaula o en corral” (Ampuero 5), con esta frase comienza la historia situándose desde un espacio que se presenta como oscuro, ligado a algo malo, un espacio ajeno, se siente el terror y la situación de peligro en que se encuentra la protagonista.

La protagonista además revive los recuerdos de su infancia con el olor, recordando a su padre y las peleas de gallos. La muerte y cuerpos de los animales muertos son parte de la tónica del lugar y desencadenan un temor en la protagonista: “por la noche, gallos gigantes, vampiros, devoraban mis tripas, gritaba y él venía a mi cama y me volvía a decir *mujercita*. –Ya, no seas tan mujercita. Son gallos, carajo” (Ampuero 5). De esta forma se recurre a la construcción de una atmósfera sumergida en los espacios marcados por el miedo y el trauma, el recuerdo del pasado desencadena una reacción de alerta y terror en la protagonista. Además, se relacionan los espacios con los miedos urbanos, miedo a ser secuestrada, violada, desaparecida sin rastro, que son cargas con las que deben lidiar las mujeres en su cotidiano.

2.2 El “unheimlich” o lo siniestro en la familia

Como se vio anteriormente, lo siniestro es definido por Freud como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (74), es decir, lo siniestro funciona como espacio que revierte la realidad conocida revelando aspectos ajenos para quien lo vive, lo cotidiano y familiar puede transformarse en horror. En el caso de los cuentos lo siniestro se evidencia desde el espacio cotidiano del hogar que se rompe, cambiando la atmósfera, entrando a un espacio desconocido que revela condiciones y aspectos de la familia y del entorno.

Como plantea Drucaroff, “un relato produce efecto unheimlich, entonces, cuando ocurre algo ajeno, extraño, que no debería estar pasando o no deberíamos estar viendo” (3). Además, plantea que “para que el mal presagio genere en una ficción efecto ominoso tiene que enredarse con algo muy atávico y negado de quien escribe, pero también de quien lee: la sensación de que lo que se pronuncia no es sólo malo, no debería pronunciarse, debería quedar oculto” (Drucaroff 3). El núcleo familiar se transforma en un lugar extraño para las protagonistas pasando a convertirse en un espacio de violencia, tensión y supervivencia.

En “Las voladoras” se evidencia entonces lo siniestro desde el espacio del hogar y la sexualidad presente. La reacción de los padres frente a la llegada de la voladora deja entrever un espacio no nombrado, una emoción extraña que se apodera de la familia, que provoca efectos adversos en los familiares: ambos padres adquieren características extrañas. De la misma forma, se revela lo siniestro desde el abuso e incesto cometido por el padre. La creación de la atmósfera, además, se torna en el agente que interviene en la cotidianeidad planteada antes de la llegada de la bruja, que es rota por este ser, se plantea un espacio correcto que sin embargo es expuesto y revelado. Al igual que en “Cabeza voladora” las brujas son quienes instalan también esta atmósfera de lo siniestro transformando el espacio de la cotidianidad en algo fantástico, extraño para la protagonista. Además, como en el cuento anterior mencionado, se revela los espacios ocultos de la familia mostrando el lado siniestro que se esconde en las paredes del hogar, que derivan en situaciones de violencia.

En “Sangre coagulada” lo siniestro también aparece ligado a los espacios familiares que son revelados, pero también, desde la misma narración de la niña. Desde la mezcla de fluidos nombrados y la construcción de los personajes ligados a la animalidad, como Reptil y Ranita, generan un espacio extraño que se va revelando a medida que aparece la narración, mostrando las situaciones de abuso y marginalidad que vive la niña y de la que es expuesta a temprana edad. La familia entonces aparece como el origen del horror. Además, se observa una mezcla entre lo místico y lo terrenal, que sirve como espacio para delatar esos espacios oscuros que se insertan en los cuentos y que rompen la estabilidad. Aparece de esta forma el horror desde la cotidianeidad, que puede estar situado dentro del mismo entorno familiar.

En “Subasta” de María Fernanda Ampuero, lo siniestro aparece desde el miedo por el no conocimiento de la situación. El espacio se vuelve siniestro desde el olor cotidiano de la memoria de la infancia, el olor a gallos desencadena la respuesta hacia lo siniestro, la presencia del mal en el olor, el recuerdo del trauma del pasado. Lo cual desencadena una respuesta de alerta en la protagonista, trayendo a la memoria el horror y el abuso de la infancia.

2.3 El “terror social” como representación de la violencia de género

Las obras de las autoras podrían categorizarse en lo que se llama “terror social” pues abarcan temáticas ligadas a la condición de explotación y marginalización de las mujeres en la sociedad.

La concepción teórica detrás de la etiqueta del “terror social” alude fundamentalmente a aquellas obras que han congeñado los lugares comunes del género de terror con aspectos de la dimensión social, mayoritariamente referidos a instancias de dominación o marginalización que históricamente se concebían como material creativo de géneros realistas o dramáticos propios de un ámbito socialmente respaldado, reverenciado y prestigioso dentro de lo literario o lo cinematográfico (Yelovich 145).

Ambas escritoras tienen como tema de fondo problemáticas sociales actuales, estando presente en su narrativa aspectos enlazados a la condición de mujer en un entorno ligado a un sistema patriarcal, machista y capitalista. Es así como vemos de fondo hechos como abusos sexuales, violencia explícita, insertando temas como el aborto, el incesto, el abuso de menores y las diferencias existentes en las condiciones de vida que se deben enfrentar las mujeres. Estos cuentos utilizan el terror como medio para discutir estas temáticas sociales y hacen preguntar si lo aterrador está más cerca de lo que creemos, cuestionando: ¿quiénes son los verdaderos monstruos en las historias? ¿las brujas que asechan en los cuentos? o ¿los hombres que cometen los actos de violencia?

Pero ¿qué es lo que produce el efecto del miedo y el terror, entendiéndolo también desde una sensación de suspenso, misterio, como un peligro que asecha, en la escritura de estas autoras?, y es que lo que desencadena estas sensaciones es que se expresan brutalmente escenas realistas que traspasan lo fantástico siendo una representación de la realidad.

El miedo como lo define Sara Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* es una reacción emocional ante una amenaza. Desde el punto de vista de los enfoques feministas, plantea que “el tema del miedo se considera estructural y mediado, más que una respuesta corporal inmediata ante un peligro objetivo. En vez de ver el miedo simplemente como una consecuencia inevitable de la vulnerabilidad de las mujeres, las críticas feministas argumentan que el miedo es una respuesta a la amenaza de violencia” (Ahmed 116). El miedo

aparece de esta manera, como una forma de control social hacia el cuerpo otro, Ahmed lo plantea desde la idea del encogimiento de un cuerpo para dar espacio a un otro principal.

En el caso de las mujeres protagonistas, el miedo limita su habitar en la medida en que son conscientes de la vulnerabilidad que somete su cuerpo. Sin embargo, un punto que se intenta destacar es cómo también ese miedo funciona como forma de respuesta. La conciencia del miedo también rescata la idea de supervivencia que se evidencia en los cuentos como forma de resistir frente a la violencia poniendo el cuerpo como medio de batalla. Los cuentos presentan víctimas, pero también espacios de resistencia para la violencia de género.

Capítulo 3: La monstruosidad femenina como forma de resistencia a la violencia de género

Como se ha visto en los capítulos anteriores, el terror y lo fantástico construye los cuentos conviviendo con los entornos de violencia de los que son parte las protagonistas. En este capítulo se abordará la idea del monstruo femenino como una respuesta y resistencia de las protagonistas a la violencia de género. Las mujeres de los cuentos son posicionadas desde un lugar de subalternidad que las oprime, acercándolas a elementos y lugares que son considerados otros, como la animalidad, lo grotesco, la fealdad, entre otros. Desde esta misma vereda es donde las mujeres de los relatos intentan revertir la posición de víctima que se les ha impuesto, resistiendo a la violencia cotidiana. Es así como los monstruos que se manifiestan se relacionan con la identidad femenina en la medida en que les permite, a las protagonistas de los cuentos, formar relaciones de resistencia frente a la dominación.

3.1 La deshumanización del cuerpo femenino

El cuerpo femenino narrado aparece desde un espacio subalterno. Los cuentos tienen como protagonistas a mujeres y niñas que se encuentran en un espacio hostil que las confronta y las subalterniza, posicionándolas desde la marginalidad de la existencia. Es este mismo espacio lo que las condiciona a una categoría de *deshumana*, minimizando su existencia. Como plantea Spivak, “si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (20 - 21). En ese sentido, se ubica a las mujeres como un otro inferior en la jerarquía social, siendo sujetas fuera de la norma.

Los personajes de los cuentos son principalmente jóvenes o niñas que sufren la violencia sistemática del entorno en el que habitan. Su imagen se instala desde la infancia femenina subalterna lo que les otorga a su vez una experiencia de crecimiento y desarrollo condicionada por la violencia cotidiana. En este sentido, las protagonistas se posicionan desde un espacio subalterno diseminado por distintos niveles de interseccionalidad, en tanto mujeres, niñas, rurales, precarizadas y marginalizadas. Mientras que su experiencia de vida se inserta desde lo subalterno, existe una normalización de la violencia minorizando y desvalorizando su experiencia personal de vida.

Como se revisó anteriormente, en los postulados propuestos por Judith Butler aparece la condición de precariedad de la que son sujetos algunas personas, del mismo modo, plantea

la discusión sobre las vidas que merecen ser vividas, haciendo una diferenciación entre las que sí y las que no, poniendo como condición parámetros sociales, “los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como perdidas o dañadas (susceptibles de perderse o de dañarse) están políticamente saturados. Son ambas, de por sí, operaciones del poder” (Butler 13 - 14). En ese sentido, “la capacidad epistemológica para aprehender una vida es parcialmente dependiente de que esa vida sea producida según unas normas que la caracterizan, precisamente, como vida, o más bien como parte de la vida” (Butler 16).

De esta forma se entiende la vida como una estructura de dominación del poder, donde están quienes lo ejercen y quienes reciben esa dominación. Desde la posición de subalterno en que se encuentran las protagonistas se enuncia su presencia como una ruptura al poder hegemónico, “el individuo subalterno se presenta como una vía contrahegemónica, cuyo objetivo debe consistir en eludir el discurso dominante, defensor de una realidad parcial, incompleta y distorsionada, para ampliar los márgenes de esta, aunque cualquier deslocalización cause una inestabilidad y una crisis en el sistema” (Bukhalovskaya y Bolognesi 90). De esta manera las protagonistas de los cuentos se presentan como una imagen de quiebre y transgresión a las estructuras dominantes que a su vez ejercen violencia sobre sus cuerpos, posicionándose desde la resistencia.

Esta situación de subalternidad y de subordinación en la que se encuentran las protagonistas, las sitúa desde una otredad en comparación al sujeto dominante, denigrando su condición social y deshumanizando su cuerpo otro, acercándolo a una relación con la naturaleza y lo animal que también se instala desde una categoría inferior.

En los cuentos, la imagen de las mujeres aparece ligada a una relación con la naturaleza y los animales, poniéndolos en una cercanía social. Las categorías de lo humano y lo animal aparecen como representaciones de poder y sumisión respectivamente, desde una jerarquización desde lo otro, lo no humano y, por lo tanto, que supone una inferioridad. Es de esta manera, que esta deshumanización y animalización de lo femenino es una forma de someter al cuerpo relacionándolo con la condición animal, quitándole su agencia humana y, por lo tanto, arrancando esa relación de “igualdad” natural existente, posicionando a las mujeres desde una condición inferior.

Como plantea Angelica Velasco, “la naturalización de las mujeres y la infravaloración de la naturaleza han sido elementos constantes en la historia de Occidente. Y la idea de las naturalezas diferentes y complementarias de los sexos ha sido un argumento recurrente para legitimar la sociedad patriarcal” (16). En ese sentido, la autora habla de los dualismos conceptuales que posicionan a lo masculino en una situación de poder por sobre lo “otro” que puede ser lo femenino, la naturaleza, lo emocional, entre otros, poniendo al sujeto masculino como la norma, excluyendo a los demás situándolos en un nivel inferior. A su vez, Anahí González plantea que:

El especismo es indisociable del cisheteropatriarcado porque existe una escala jerárquica de valoración de las vidas, que va de lo ideal hegemónicamente (el varón cisgénero heterosexual, blanco y adulto) al cuerpo del animal. Por ende, el especismo constituye una matriz de poder que, al enlazar cuerpos, gestos, espacios y discursos con la norma humana blanca, cis-masculina y heterosexual, torna natural e invisible la subordinación y explotación experimentada por los otros animales. Pero además vuelve legítima la opresión de los cuerpos animalizados, tales como mujeres cis y trans, lesbianas, indígenas, hombres trans, maricas, personas enfermas, neurodivergentes, gordas, con diversidad funcional, etc. Por el contrario, aquellos cuerpos que responden al ideal normativo de lo humano permanecen exentos de esa muerte no criminal sistemática y organizada (4).

De esta forma se entiende que el hombre es quien revele el lugar de sometimiento en tanto se define desde la explotación y sumisión a los cuerpos “otros”. Los cuerpos animales entonces están bajo una categoría inferior de consideración de vida, y, por tanto, todo lo que podría asemejarse a ellos entraría en ese mismo nivel. La mentalidad de dominación se sustenta en esa cercanía que suponen ciertos cuerpos, a los que consideran inferiores, para justificar esa dominación y la relación de subordinación que se presenta.

La cercanía entre lo animal y lo femenino en los cuentos, parece ser una manera en que las protagonistas se acercan a una forma de escape a la normatividad impuesta alejándose de las tradiciones, el hogar o la violencia sistemática a la que son sometidas. Existe una asociación histórica a las mujeres con la naturaleza dándoles valores ligadas a una función reproductiva, subordinada, centrada en los ámbitos familiar y doméstico, y, por tanto, el espacio público

parece ajeno a su realidad. Los personajes de los cuentos rompen con los cánones femeninos establecidos. Las protagonistas se alejan de la normatividad esperada, por lo que son juzgadas y condenadas por ello, legándolas a una posición de subalternidad. Sin embargo, ellas mismas terminan rechazando esa posición y ensalzando su cuerpo femenino animalizado y monstruo como una forma de evadir esa condición a la que se les somete.

En los cuentos de *Las voladoras* la imagen de la bruja abunda en las tres narraciones, adentrándose en distintos aspectos que las relaciona desde lo andino. Las protagonistas parecen ligadas a una relación con una animalidad femenina, negando la naturaleza humana y lo que supone, por tanto, se les asigna un rol subalterno y abyecto. “La infravaloración de las mujeres está estrechamente vinculada a la de los animales. Estas han sido situadas al lado de la naturaleza y de la animalidad” (Velasco 96). El cuerpo, en tanto aparece como un cuerpo híbrido, relacionado a la animalidad y a la naturaleza pero que también supone aspectos humanos, es posicionado desde una subalternidad, relacionándolo con lo bárbaro, la emocionalidad, y, por tanto, es despreciado en su corporalidad, por lo que las sujetas son alejadas de lo normativo. En tanto que aparece la imagen de esta bruja animal, también se reconoce cómo los espacios parecen distanciados, existiendo el espacio de la familia y lo racional alejado de esta animalidad y, por otro lado, el bosque, la naturaleza y lo salvaje, como el espacio de refugio para estas identidades subalternas.

En el cuento “Las Voladoras”, la imagen de la bruja aparece ligada a una animalidad ajena al espacio de la casa familiar. Su naturaleza es caracterizada desde lo animal, el bosque y las montañas. Su cuerpo se describe desde lo extraño: parece tener un solo ojo, pero también es una mujer normal a la vista de otros, “la voladora tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte” (Ojeda 12). En ella confluyen elementos que pueden definirse como humanos en tanto son reconocidos como lo “normal” por otros, pero también presenta elementos que la alejan de esa humanidad acercándola a lo animal, a lo salvaje y a lo monstruoso. Asimismo, se destacan sus cualidades ligadas a la naturaleza como parte de su existencia: “en mis sueños, la voladora tiene un paisaje y una tumba. Tiene montañas y un muerto al que llorar” (Ojeda 12 – 13). La identidad de la voladora se construye desde esa multiplicidad: representa el bosque, lo humano, lo femenino, el miedo, la vida y la muerte, el placer y el dolor, posicionándose como un cuerpo híbrido sin una identidad definida.

Por otro lado, también se construye la imagen de la voladora desde esa dualidad entre la naturaleza y lo humano, la civilización y la barbarie, lo bueno y lo malo, donde el espacio habitado por ella, la naturaleza, parece ser un lugar ajeno para los habitantes del cuento, por qué en él se albergan los peligros de lo desconocido que viene a representar la imagen de la mujer bruja:

La montaña es el verdadero hogar de las voladoras, una casa que siempre nos ha dicho cosas importantes, pero en la mía está prohibido acercarse. Según mi padre es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones... Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extravían, pero lo que más me da miedo es el sonido de las plantas. Esos crujidos verdes que llaman a la voladora y la alejan de mis caderas. Fue mi padre el primero en Enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque. Por eso nuestros animales están domesticados y jamás traspasan las vallas, salvo uno que otro caballo enloquecido por la divinidad (Ojeda 13).

El espacio en el que habita la voladora se sitúa entonces como el lugar del peligro donde vagan las almas perdidas que coincidentemente se asocian a una identidad femenina, como madres, abuelas e hijas, en tanto que el padre desde su posición de hombre es quien prohíbe acercarse al lugar y lo que representa. Sin embargo, la voladora entra al hogar y trae con ella lo animal y la naturaleza, “la voladora es el bosque entrando en nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca ni tampoco su deseo. (Ojeda 13). Se genera entonces una relación de cercanía entre la protagonista niña y la voladora, porque en ella se permite ver aspectos que transgreden las normas del espacio del hogar habitado, accediendo por medio de su animalidad, su conexión con la naturaleza y su relación con lo espiritual y divino, a un espacio libre de la subordinación.

En el cuento “Sangre coagulada”, abundan las relaciones animales en la narración de la protagonista. La niña se describe a sí misma como animal “Ranita” y al hombre que la abusa como “Reptil” trayendo cualidades de los animales al autonombramiento. Su madre la deja en el páramo “para que aprendiera cosas. Ahora estoy aquí con los caracoles, los mosquitos y las culebras. Con las ranas, los caballos y las cabras. Lavo los platos, barro el piso, cuido de los animales, seco las plantas y las hierbas, ayudo a cocinar los remedios que enferman a

las chicas” (Ojeda 19). Lo animal se presenta a lo largo del cuento en la medida en que, al vivir en el campo, el espacio de la naturaleza y la conexión animal aparece más presente.

La protagonista crea esta cercanía con lo animal por lo que se condiciona su personalidad, “a mí no me da miedo la piel de gallina, la cabeza de gallina. No temo al cuello de la vaca, ni a los intestinos del cerdo, ni a las cabras que lloran y gritan por las noches mojando la tierra con su solitaria leche. Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de huesos y de arterias se parece al mío” (Ojeda 21). De esta forma se revela esa cercanía con lo animal en tanto supone un cuerpo conocido y propio para la protagonista, reconociendo en ella esa animalidad que lo humano intenta desaparecer, como las personas en la escuela o su propia madre que la ven como un ser extraño y ajeno. Sin embargo, la misma protagonista rescata esa cercanía como algo presente en la misma naturaleza humana: “un hombre sangra igual que un cerdo y su cabeza rueda en el mismo sentido que las de las gallinas. La gente no lo sabe, pero es así: la sangre nunca se queda quieta” (Ojeda 27).

La relación entre la abuela y la niña también se basa en una relación con la naturaleza. La abuela besa a los animales igual como besa a su nieta, y cuida de las chicas con remedios de plantas y hierbas apelando a esa reapropiación de la conexión con la naturaleza como una forma de resistencia y transgresión a la norma, la abuela ayuda a las mujeres a abortar y construye una pequeña comunidad como refugio.

En el cuento “Cabeza voladora”, aparece nuevamente la imagen de la bruja andina a través de estas *cabezas voladoras* o *Umas* como las nombra la narradora. Las mujeres que llegan a la casa de la vecina, luego de su asesinato, comienzan a realizar cantos y bailes, recolectando flores y hierbas para sus intenciones. Estas acciones se pueden relacionar con la idea de la bruja y su cercanía con la naturaleza en la medida que les permite cumplir su propósito de sanación. “Le trenzaron el cabello, la vistieron de blanco, le acariciaron el cuerpo con ruda fresca, y ella se dejó hacer como en un sueño donde no ponía en riesgo la carne. Había un frenetismo impúdico en los cuerpos que sudaban y mostraban sus uñas, sus senos, sus lenguas” (Ojeda 42). La mujer se arroja a ese lugar de la naturaleza femenina mostrando sus cuerpos y bailando al ritmo de cantos, reivindicando ese espacio fuera de la hegemonía, que se aleja de la ciudad, del lugar del asesinato de la joven vecina y se incorporaba como un espacio propio que permitía esa reconexión con lo perdido.

“Si cerraba los ojos veía una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas: una cabeza que se parecía a la de Guadalupe, pero también a la de cualquier otra chica” (Ojeda 42). Es así como se construyen estos cuerpos desde la animalidad en la medida en que esta les permite alejarse del horror del espacio de la familia, de la ciudad y lo que conlleva. Lo humano aquí aparece ligado a la violencia mientras que la naturaleza permite ser el lugar del escape y el resurgimiento.

Por su parte, en el cuento “Subasta” de María Fernanda Ampuero, la imagen de los gallos aparece latente desde el comienzo hasta el final del libro como parte de la identidad de la protagonista. Su infancia estuvo marcada por las peleas de gallos a las que su padre la llevaba, donde tenía que limpiar a los animales muertos y a la vez defenderse de los hombres abusadores que rodeaban el lugar, aprendiendo de esta forma a mimetizarse con lo animal, con lo muerto y lo sucio, ya que ello le permitía alejar también a los hombres que la acosaban constantemente. En ese espacio de dominación y violencia logró encontrar una salida por medio de la animalidad.

Asimismo, la relación con lo animal también aparece al compartir la vulnerabilidad de los animales hacia la violencia ejercida por el hombre. La violencia es ejercida hacia los animales en la primera parte por medio de las peleas de gallos, como también en la segunda parte del cuento, es ejercida hacia las personas, especialmente a las mujeres quienes son rebajadas a un cuerpo sexual en venta. Como plantea Carol J. Adams, “a través de la matanza, los animales se han convertido en referentes ausentes. Los animales, tanto su nombre como su cuerpo, son convertidos en ausentes como animales para existir como carne” (123). De esta manera, su naturaleza se reduce al consumo eliminando cualquier vestigio que lo relacione con la vida. La autora además plantea que “la violencia sexual y el consumo cárnico, que parecen ser formas distintas de violencia, encuentran un punto de intersección en el referente ausente. Así, cuando las mujeres son víctimas de violencia, recordamos el trato que se da a los animales” (Adams 127 - 128). Es de esta forma, que el cuerpo animal y el cuerpo femenino pierden su poder de identificación pasando a ser objetos de consumo, siendo las mujeres vistas como un objeto sexual para la satisfacción masculina.

Los cuerpos femeninos de los cuentos se posicionan desde lo subalterno y abyecto, que a su vez se refugia en lo monstruoso como identidad y como forma de resistencia hacia la

violencia de género ejercida sobre sus cuerpos. Como define Kristeva, lo abyecto aparece como esta oposición al yo en tanto que aparece contrario, “lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (8), asimismo plantea lo abyecto como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicitad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva 11). Los personajes femeninos de los cuentos en cuanto sustentan identidades ligadas a lo animal, lo monstruoso, la fealdad y lo grotesco, se posicionan desde el lugar de lo contrahegemónico renegando de la categorización impuesta a las mujeres, poniendo sus identidades mestizas e híbridas como espacios de liberación y resistencia, permitiendo un escape a la norma, como también un espacio de reencuentro de la identidad femenina transgredida.

3.2 El cuerpo monstruo femenino: ruptura y transgresión

Mabel Moraña en su obra *El monstruo como máquina de guerra* define que la idea de lo monstruoso ha sido producida y utilizada a lo largo de la historia “para demonizar, otrificar y excluir sujetos, sectores sociales y proyectos alternativos a los dominantes, para satanizar la alteridad cultural e ideológica, para deshumanizar lo que no se conoce o no se comprende, para canalizar la sospecha, la duda y la melancolía” (27). Es así como el monstruo se manifiesta como la imagen de los excluidos, los abyectos. Sin embargo, también se presenta como “dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominantes y de las categorías que lo rigen” (Moraña 24). En este sentido, lo monstruoso aparece como un símbolo de ruptura al sistema consolidado, pero también figura como imagen no hegemónica, rompiendo con los estereotipos de las mujeres y posicionando el cuerpo monstruo como resistencia y respuesta. A su vez, Antonio Negri plantea que “si hay monstruo, el resto se transforma y se desestabiliza” (106), en ese sentido el monstruo deviene en una potencia política que altera y revierte las normas sociales impuestas.

Asimismo, David Roas plantea la idea de la monstruosidad femenina en la literatura fantástica escrita por mujeres, como agentes que rompen con los estereotipos de género y que se posicionan como una forma de denuncia y transgresión a los modelos tradicionales (108), siendo la imagen del monstruo una representación de los límites y las violencias al cuerpo

femenino. Del mismo modo, Mabel Moraña relaciona también el monstruo desde su potencia de lo femenino:

El monstruo, como la mujer, es situado en el margen del sistema, al borde del abismo de la irrepresentabilidad: es lo desviado, anómalo e incompleto. Si la mujer, desde la antigüedad, es vista como cuerpo mutilado y al mismo tiempo excesivo, propenso al desborde de sus flujos, a la deformación corporal, a la histeria, el monstruo es asimismo el lugar de la irracionalidad, la obsesión y la proliferación de la materia. A ambos les sobra y les falta corporalidad, resultan a la vez fascinantes y aterradoras, desbordan de energía y al mismo tiempo carecen de equilibrio, organicidad, contención. El horror que causa el cuerpo femenino es solo comparable al del monstruo, figura devaluada, desordenada, subhumana (229).

De esta forma, en el monstruo se presenta como una potencia y una respuesta a la violencia imperante hacia las mujeres, posicionándose como una forma de resistencia. Como plantea Giorgi, “el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (323). En este sentido, se crea una alianza entre lo monstruoso que permite construir una nueva manera de repensar lo femenino, de escapar del control normativo y se presenta como una posibilidad de autonomía y liberación.

3.3 La resistencia a la violencia de género: el cuerpo monstruo como forma de lucha

La imagen del monstruo femenino se presenta como un espacio de respuesta y resistencia a la violencia de género en los cuentos. Los personajes femeninos viven su desarrollo interrumpido por hechos que las obliga a cambiar su vida, desencadenando un paso hacia lo monstruoso determinado por la violencia y marginalización de la que son parte. Los cuerpos femeninos aparecen entonces como cuerpos violentados, violentos, mutilados, enfermos, desgarrados, sucios; cuerpos que se autolesionan, que se monstrifican, en tanto que permiten una respuesta contrahegemónica y una forma de transgresión.

Los personajes a su vez intentan resistir a esas normas que las posicionan como sujetas, pasivas, débiles, obedientes y como objetos sexuales para el consumo patriarcal, revirtiendo estas concepciones por medio del cuerpo monstruo. Es así como “el monstruo puede ser

entendido no solamente a través de categorías negativas, sino como una afirmación de alternatividad, como una búsqueda, como un resurgimiento” (Moraña 30). De esta manera, se observa que en los cuentos lo monstruoso viene a representar una forma de salida y resistencia para las protagonistas insertas en contextos de violencia, como también espacios de liberación a la dominación.

En el cuento “Las Voladoras” la imagen de la bruja voladora aparece como ese espacio de resistencia contrahegemónico. La protagonista es abusada por su padre lo que desencadena en el embarazo de la menor, de esta manera, la voladora aparece como ese espacio que revela la realidad del hogar y la familia alejándolas de las concepciones que sustentan este espacio privado. La voladora genera una cercanía con la protagonista, por lo que crea una identificación con el ser místico que le permite reconocer su identidad reducida en el espacio que habita, reconociendo una nueva forma de existencia alejada de la normativa impuesta. “Yo rezo hacia arriba y el ojo de la bruja se tuerce. Suben las abejas. ¿Sabe usted lo que hace en la sangre el zumbido de los panales? Las lágrimas mojan mi cuerpo por las noches. Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa a nuestra casa del promontorio” (Ojeda 15). La voladora se manifiesta como una forma de resistencia y respuesta a una situación que vive la protagonista, permitiéndole un escape y una reapropiación de su identidad.

Como plantea Ana Bocutti “ante la constatación de una monstruosidad inherente a la realidad y a la cultura dominante, no queda otra que optar por la metamorfosis en lo monstruoso sobrenatural, hundirse en la alteridad y reconocer la propia monstruosidad, y a través de la alteridad misma liberarse de los miedos y las ansiedades y empoderarse” (145). De esta forma, la salida que encuentra la protagonista a la situación de violencia que vive dentro del hogar, es rescatarse por medio de la cercanía con la voladora, alejándose de la dominación y manifestándose como monstruosa reivindicando su situación, “yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento. El misterio es un rezo que se impone” (Ojeda 15).

En el cuento “Sangre coagulada” se plantea el vínculo entre la niña y su abuela como una relación anti patriarcal ligada al apoyo mutuo, a la sororidad y a la unión interpersonal ligada a la condición femenina. Existe un apoyo entre estos personajes que se potencia porque

ambas viven en una situación de subalternidad, siendo consideradas brujas por los habitantes del pueblo en el que viven. Para el resto, son parias, excluidas, monstruos que están fuera del sistema pues son ellas las que ayudan a las chicas del pueblo a abortar, práctica totalmente castigada socialmente.

La niña Ranita sufre una violación de parte del hombre que trabaja junto con su abuela, Reptil. Pasando las tardes juntos, él la droga con un líquido que hace dormir a la niña y al despertar siente dolor en su pelvis y una sensación extraña. Hasta que un día su abuela la ve y nota algo extraño, “por qué cuando mi barriga se puso un poco redonda la abuela me desnudó y me hizo sacar la lengua hasta que me mareé. O por qué me miró largo rato entre los muslos apretando los dientes. O por qué lloró. «Perdóname, mijita», me dijo despacio” (Ojeda 27). La abuela reconoce en la niña el embarazo y comprende la situación de violencia por la que tuvo que pasar, pidiéndole perdón por no darse cuenta antes.

Sin embargo, la resistencia aparece al momento de revertir la situación de víctima convirtiéndose a la vez en verdugo, propiciando la venganza hacia el hombre que violó a su nieta.

Dos días después comimos con Reptil. Recuerdo su lengua engordando como un gorrion, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse. Canté: «Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai». Recuerdo que lo enterramos entre los matorrales (Ojeda 27).

La forma en que logran responder a la violencia es adoptando una postura activa, abandonando la imagen de mujer débil y pasiva, desligándose de los estereotipos femeninos y también de las normas sociales. La violencia entonces parece ser la forma de resistir en un mundo que no responde a las mujeres ni sus necesidades, la autodefensa se presenta como la opción de subsistencia. “Desde ese día llevo piedras en los bolsillos. Me siento sobre ellas y las mancho para que los invasores se asusten. Cruzan el río, suben y matan algunos de nuestros animales. «¡Brujas de mierda!», nos gritan. «¡Saquen la sangre coagulada de nuestras casas!»” (Ojeda 28). Las mujeres se reapropian de las características despectivas y

monstruosas que las definen socialmente, asumiéndolas como propias en la medida en que le permiten sobrevivir a un entorno violento.

Los conocimientos de la abuela bruja le permiten las herramientas para la reapropiación de saberes no hegemónicos, permitiéndoles la autonomía de su cuerpo y a la vez propician su venganza. A su vez, su legado a la nieta también va ligado a la enseñanza de estos conocimientos, que le permitirán a la niña una forma de autosuficiencia y autonomía, siguiendo con el trabajo que le ha delegado su abuela, “la sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa. La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza” (Ojeda 29).

En el cuento “Cabeza voladora” aparece la imagen de las *Umas* como una resignificación del cuerpo cortado, desde una forma de resistencia a la violencia, acercando el acto mismo de la cabeza arrancada como un espacio de liberación de las ataduras corporales del sistema. La protagonista del cuento ve en el patio de la vecina recientemente asesinada por su padre, a un grupo de mujeres que llama su atención por invadir el espacio privado del hogar, pero también por la manera en que realizan cantos y bailes en el lugar del asesinato. “Las mujeres la hacían olvidarse de la cabeza de Guadalupe, del malestar de su propio cuerpo, de la sensación de asfixia. Sabía que estaba mal, que todo indicaba que debía sentir desprecio por ellas, sin embargo, esa locura enarbolada le permitía recordar a Guadalupe viva” (Ojeda 38). Estas mujeres se posicionan como una forma de respuesta a la violencia en tanto reivindican la identidad de la niña decapitada, mostrando una forma de apoyo, de memoria y resistencia a la violencia de la que fue parte.

La cabeza arrancada, separada del cuerpo, se presenta como un condición que permite revertir el cuerpo decapitado y darle una segunda significación, “se preguntó si no era ese un estado superior al que aspirar: aprender a ser una cabeza cuando el cuerpo pesaba demasiado, liberarse de la extensión sensible en donde respiraba el frío y el ardor, la pena y el abandono” (Ojeda 40). Es así como el estado de *ser una cabeza* se muestra como una posibilidad de alcanzar una liberación mayor, que le permite escapar de la violencia y el horror del espacio

que habita. Esto, como se vio anteriormente, se relaciona con el mito andino de las *cabezas voladoras*, que son mujeres con la capacidad de arrancar su cabeza y atormentar hombres.

De esta forma, la protagonista abandona sus miedos, abandona la sociedad conocida y se une a estas mujeres como una forma de reivindicar a la niña asesinada, convirtiéndose ella misma en monstruo, en una *cabeza voladora*. “Se llevó las manos a la garganta y la trató como plastilina, como cera hirviendo moldeándose al tacto. La sensación la hizo gritar, pero lo que salió de su boca fue un bisbiseo. Entonces, en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva (Ojeda 42). Se completa su transformación, abandona su cuerpo para convertirse en otra, un cuerpo alejado del sistema, un cuerpo que reivindica a otro cuerpo asesinado “escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo entre las hortensias” (Ojeda 43).

En este sentido, la imagen de la bruja que surge en los cuentos se presenta como parte de esa monstruosidad contrahegemónica. Las brujas andinas forman esos espacios de resistencia que permiten a las protagonistas dar otra salida a la situación de violencia, revirtiendo su posición de víctima, de mujer débil, abnegada al sistema y les permite posicionarse desde una nueva ideología contrahegemónica.

En el cuento “Subasta” la monstruosidad se encuentra en el interior de la protagonista y su deseo de supervivencia. La niña crece en un ambiente rodeado de violencia. En las peleas de gallos donde su padre la llevaba, los hombres la acosan constantemente por ser la única mujer del lugar y su padre la trata de mujercita. En ese entorno, y como medida de supervivencia busca una salida: “Una noche, a un gallo le explotó la barriga mientras lo llevaba en mis brazos como a una muñeca y descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo” (Ampuero 5) esto le permite sacar provecho de la inmundicia en la que se ve envuelta. Además, al dormir para evitar el acoso y abuso se metía la cabeza de un gallo en medio de las piernas. “Una o muchas. Un cinturón de cabezas de gallitos” (Ampuero 5). La niña se da cuenta que, cubriéndose con esos restos de fluidos, carnes y desechos animales los hombres no se acercaban a ella y de la misma forma la llamaban monstrea: “–Tu hija es una monstrea.

Y él respondía que más monstruos eran ellos y después les chocaba los vasitos de licor” (Ampuero 5). Esta imagen monstruosa le permitió protegerse durante sus años de infancia, resistiendo a las condiciones de violencia del lugar apropiándose de esa imagen.

Ya adulta, la misma niña, cuenta la historia de su secuestro y venta en una subasta de personas, donde los hombres son vendidos para obtener su dinero y propiedades, pero las mujeres son vendidas como cuerpos sexuales. Al ver a otra de las mujeres secuestradas siendo violada por el presentador delante de todos los compradores, se da cuenta que tiene que hacer algo o el destino de la mujer se transformará en el suyo. “Yo me concentro en los gallos. Tal vez no hay ninguno. Pero yo los escucho. Dentro de mí. Gallos y hombres. Ya, no seas tan mujercita, son galleros, carajo” (Ampuero 8). La mujer recuerda su infancia, recuerda a su padre diciéndole mujercita, recuerda a los hombres intentando violarla y acosarla, y recuerda a los gallos y como fueron su ayuda en el pasado.

Quando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos. Sé que el gordo está a punto de dispararme (Ampuero 9).

La mujer se monstrifica, se transforma a sí misma en un cuerpo monstruoso, grotesco, salvaje y sucio, que provoca el rechazo en los demás. “Empiezo a reír, enajenada, a reír, a reír, a reír. El gordo no sabe qué hacer. –¿Cuánto dan por este monstruo? Nadie quiere dar nada. El gordo ofrece mi reloj, mi teléfono, mi cartera. Todo es barato, chino. Me coge las tetas para ver si la cosa se anima y chillo. –¿Quince, veinte? Pero nada, nadie” (Ampuero 10). De esta manera la mujer subvierte esa imagen de mujer deseable, consumible a los ojos de los hombres y se transforma en un cuerpo abyecto que resulta repulsivo y horroroso para los hombres que quieren ejercer la violencia y dominación sobre ella.

Es así como se puede observar que en los cuentos la imagen de lo monstruoso femenino configura las subjetividades corporales de las protagonistas revirtiendo la normatividad y

posicionándose como cuerpos contrahegemónicos, trasgresores del sistema patriarcal. Mabel Moraña plantea que “el monstruo ostenta su diferencia y a partir de ella prueba los límites de tolerancia del sistema; exhibe las contradicciones del mundo en el que ocasionalmente se inserta, desafiando a partir de su extremada contingencia el régimen y proyección de lo social (32). De la misma forma, “se adjudica a lo monstruoso una cualidad emancipatoria que lo libera al mismo tiempo de lo biológico y de los condicionamientos culturales, de la naturaleza y de la rigidez tecnológica, situándose en un entre lugar en el que la naturaleza anómala existe en estado de contaminación, con capacidad de contagio y diseminación de la impureza” (Moraña 235). Se puede entender entonces la feminidad monstruosa como una entidad que viene a alterar y cambiar los paradigmas dominantes, cuestionando los símbolos representativos del sistema y desestabilizando la normatividad. El monstruo aparece como refugio, como nuevo hogar para los cuerpos otros, que no encajan en el sistema, integrando comunidades monstruosas que vienen a revertir e instalar su discurso en la medida en que la resistencia les permite la supervivencia.

Conclusiones

En el análisis expuesto se ha interpretado la manera en que en los cuentos “Las voladoras”, “Sangre coagulada” y “Cabeza voladora” de Mónica Ojeda y “Subasta” de María Fernanda Ampuero se trabajan los géneros del terror y lo fantástico desde una perspectiva femenina, abordando temáticas ligadas a la violencia y los sistemas de opresión, pero logrando también suponer nuevas formas de resistencia a la violencia de género por medio del cuerpo monstruo. En tanto que la violencia parece inherente al espacio en que las protagonistas de los cuentos habitan, aparecen medios y alternativas para trasgredir lo normativo y posicionarse desde lo abyecto y lo monstruoso.

Es así como a lo largo de esta investigación se han abordado elementos que acompañan la escritura de las autoras abordando la construcción de los espacios y sus repercusiones en los cuerpos femeninos. A su vez se la discusión se realiza desde la interseccionalidad con los sistemas de opresión patriarcal y capitalista que perpetúan las prácticas de dominación hacia los cuerpos femeninos, posicionándolos en espacios ajenos, cerrados y heteronormados donde la opresión es latente y el cuerpo se va formando en la batalla diaria. En ese sentido, la construcción de los espacios va de la mano con la violencia imperante en la medida en que los sistemas de opresión y las instituciones sociales oprimen y dominan a las protagonistas de los cuentos.

Es destacable también el cuestionamiento a la familia como institución social, en la medida en que se sitúa como el origen de la violencia en la mayoría, sino en todos los cuentos. La familia patriarcal desde su concepción misma perpetúa relaciones de poder y dominación y son las mujeres, las que terminan siendo los sujetos a quienes se dirige esa dominación. Los cuentos en tanto denuncian la violencia del hogar, muestran esas aristas desconocidas y ocultas de la familia, como los abusos sexuales, el incesto, la violencia doméstica, física y simbólica.

Las sujetas femeninas son construidas en base a un sistema de opresión y dominación creando subjetividades subalternas en la medida en que son reconstruidas de esa manera por el estado, la religión, la familia, la sociedad, etc. De esta manera, las categorías sexo genéricas de dominación regulan las corporalidades coartando sus posibilidades, su desarrollo,

condicionando su apariencia, comportamientos y deseos, relegándola a lo socialmente establecido.

Por otro lado, es interesante destacar el uso del género del fantástico, lo gótico y el terror. Mediante estos géneros las autoras se reapropian de ciertos elementos desde una perspectiva femenina permitiéndoles contar su experiencia. Asimismo, también es importante nombrar el gótico andino como esta reapropiación del gótico desde la cosmovisión andina, retratando elementos sociales y geopolíticos por medio de su narrativa. Desde la perspectiva de la autora, la reapropiación de estos elementos permite construir una narrativa que aborda desde su atmósfera la inmensidad del espacio y dentro de ello también el poder destructivo que posee la naturaleza, la cual funciona muchas veces como un personaje más dentro de los cuentos. Es destacable también, como esa naturaleza y esa animalidad se torna parte de un cuerpo subalterno en la medida en que se contraponen a la hegemonía y forman espacios de resistencia.

Por otro lado, en tanto que lo fantástico supone una contracción a la realidad, entendiendo el género fantástico según los planteamientos de Todorov y Roas, permite crear atmósferas que en la realidad cotidiana no podrían llevarse a cabo, lo que les da herramientas a las escritoras para crear espacios contrahegemónicos, donde las protagonistas puedan presentar aspectos disímiles de la realidad y suponer una ruptura a las estructuras dominante.

Es de esta manera, que, a pesar de la dominación y el orden estructural que somete al cuerpo femenino, las normas no siempre cumplen el efecto, sino que existen espacio fuera del sistema donde nos encontramos con cuerpos que desobedecen la norma, que se desarrollan desde esa subalternidad reaccionando a ella y apropiándose de su condición, estas corporalidades se posicionan desde lo abyecto, lo animal y lo monstruoso reivindicando estas categorías como una forma de resistir. En los cuentos se encuentran cuerpos en fuga, fuera de los límites sociales, cuerpos que rompen paradigmas y que atraviesan la normatividad, destacando el imaginario subalterno desde la bruja como este ser contrahegemónico que representa las luchas de las mujeres y el sometimiento al que han sido parte históricamente.

La construcción de los cuerpos femeninos obedece, como se ha visto, a un sistema arbitrario que normativiza las prácticas sociales encasillando a las mujeres a una situación de dominación frente al sujeto masculino hegemónico. Esta situación de subalternidad las relega

a un espacio de desarrollo precario, quitándole su condicionante humano en la medida en que lo humano obedece a este sujeto normativo dominante, por lo que su condición, aparece ligada a una deshumanización y una animalización entendiendo esta dicotomía animal humano también como una relación de dominación interespecie. Lo animal supone lo inferior, lo salvaje y por tanto tiene la misma desconsideración de vida que las mismas mujeres de los cuentos. Se destaca esta relación animal, siendo una forma de transgredir esos sistemas de dominación. Las mujeres se apropian de estas características que las posicionan a una situación inferior generando un vínculo con lo animal en la medida en que le permite escapar de la normatividad imperante, lo animal supone lo salvaje en tanto no es dominado por la hegemonía y se inserta en un espacio ajeno a lo normativo.

La imagen de lo monstruoso aparece como un recurso de resistencia y una imagen transgresora a los discursos heteronormativos pues esta imagen supone la ruptura al sistema en la medida en que las protagonistas se revelan a este, situándose en una posición activa sobre la violencia y dominación. Los cuerpos monstruos entonces subvierten realidades y forman potencia.

Asimismo, creo que los elementos analizados en esta investigación pueden ser útiles para abordar otras obras de escritoras femeninas, permitiendo ampliar los resultados a otras formas de resistencia desde esta imagen contrahegemónica en la medida en que supone un cuestionamiento y una desestabilización al sistema. Además, es interesante abordar estas nuevas formas de construir el espacio, apropiándose de distintos géneros literarios en tanto componen y construyen a este sujeto femenino desde esta forma contrahegemónica.

Bibliografía

Adams, Carol J. *La política sexual de la carne: una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodoscuatro Ediciones, 2016.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Ampuero, María Fernanda. *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2018. Libro digital.

---. "María Fernanda Ampuero: «El monstruo es el síntoma de la sociedad". Télam. Entrevistado por Dolores Pruneda. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202104/550250-ampuero-si-se-notara-que-quiero-generar-ideologia-mi-literatura-seria-una-basura.html>.

Ayén, Xavi. «Mónica Ojeda: “¿Cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a alguien?”» *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 2020.

Boccuti, Anna. "Modulaciones de Lo Insólito, Subversión Fantástica e Ironía Feminista: ¿una Cuestión de Género?" *Orillas*. vol. 9. (2020): 151 - 176.

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

---. "Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero" *Árboles y Rizomas*. Vol. 3. N° 1 (2021): 87-100.

Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.

Drucaroff, Elsa. "Terror, grotesco y unheimlich en la narrativa argentina actual: algunas reflexiones". XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Universidad de Buenos Aires. Argentina. 2020.

Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Archivo Marx-Engels, 2017.

Fe, Marina. "El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea". *Anuario de Letras Modernas 1998-1999. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras*. Vol. 9. (2000): 33 - 43.

Federici, Silvia. *Brujas, caza de brujas y mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021.

---. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras completas de Sigmund Freud. Tomo 7: (1916 - 1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 73 - 95.

Gasparini, Sandra. «"Aquí no me escucharán gritar": violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres». *Tesis (Lima)*, vol. 15. N° 20 (2022): 257 - 288.

Giorgi, Gabriel. «Política Del Monstruo». *Revista Iberoamericana*. Vol. 75. N° 227. (2009): 323 - 329.

González, Anahí Gabriela. "Animales inapropiados/bles. Notas sobre las relaciones entre transfeminismos y antiespecismos". *Question/Cuestión*. Vol 1. N° 64. (2019): 1 - 12.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno, 1989.

Leonardo-Loayza, Richard. "Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda». *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*. Vol. 10. N° 1. (2022): 77 - 97.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre la individualidad contemporánea*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Lovecraft, HP. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 1998.

Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana ; Vervuert, 2017.

Negri, Antonio. «El monstruo político. Vida desnuda y potencia». *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós. 2009. 93 - 139.

Ojeda, Mónica. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.

---. "Sodomizar la escritura". *El País*, 29 de junio de 2018. https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html.

Oliva, José. "Mónica Ojeda se adentra en su primer libro de cuentos en el gótico andino". *La Vanguardia*, 24 de octubre de 2020.

Ordiz, Inés. "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica". *Badebec*. Vol. 3. N° 6. (2014): 138 - 168.

Pico, Amaranta. *Voladoras: la red invisible del relato*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2013.

Ríos, Sirley. "Un Acercamiento al Mundo Del Human Tac Tac En Los Andes". *Artesanías de América*. N° 66. (2008): 103-124.

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, 2001. 7 - 44.

---. "La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI". *Revista Signa*. N°31. (2022):105 - 124.

---. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2016.

Romero, Tania. "La Sexualidad y Los Estereotipos de La Bruja". I Coloquio de magia, brujería y herejía en la Nueva España (siglos XVI - XIX), Escuela Nacional de Antropología e Historia. México. 19 y 20 de agosto de 2013. Ponencia.

Sanguino, Andrea Carretero. "El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en Las voladoras de Mónica Ojeda". *Cuadernos de Aleph*. N° 13. (2021): 169 - 185.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

Silva, Sara de Jesús. *Mito y memoria narrativa: aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre «Condenados»*. Tesis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

Spivak, Gayatri Chakravorty. «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» *Orbis Tertius*. N° 6. (1998): 1 - 45.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Puebla: Premià, 1981.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

Velasco, Angélica. *La ética animal: ¿una cuestión feminista?* Madrid: Ediciones Cátedra: Universitat de València, 2017.

Yelovich, Israel. "El terror social. Vindicación de un género “menor”: ecocrítica y ecofeminismo en “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez". *QVADRATA. Estudios sobre educación, artes y humanidades*. Vol. 2. N° 3. (2020): 143 - 155.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.