



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

TESIS

“VIOLENCIAS ENCARNADAS: TERROR Y FANTÁSTICO COMO ESTRATEGIAS DE
DENUNCIA EN LA NARRATIVA DE AUTORAS CONTEMPORÁNEAS”

FECHA: FEBRERO 2026

QUE PRESENTA PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA HISPÁNICA:

DANIELA IZÚCAR REYES

DIRECTORA DE TESIS:

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

ASESORA DE TESIS:

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

Índice:

Agradecimientos.....	03
Introducción	04
Capítulo 1: Violencia, escritura y experiencia compartida en la narrativa latinoamericana contemporánea.....	08
1.1 Chile: violencia de Estado, memoria y escritura desde el cuerpo.....	12
1.2 Ecuador: violencia cotidiana, cuerpo y normalización del horror	15
1.3 México: violencia organizadora y la escritura desde la periferia	19
1.4. Violencia, terror y lo fantástico: coordenadas teóricas para la lectura	21
Capítulo 2: Nona Fernández.....	25
2.1. “La Rucia y el Indio”.....	37
Capítulo 3: María Fernanda Ampuero	53
3.1. “Luto”	65
Capítulo 4: Judith Castañeda Suarí	80
4.1. “De cuando las piedras hablan con voz de sangre”	99
Conclusiones	110
Bibliografía.....	114

Agradecimientos

A mis padres, Nayeli y Flavio, porque sin ellos no estaría en el punto que estoy ahora, no sería ni la mitad de lo que se han encargado de construir juntos y me vería todavía más perdida de lo que estoy hoy.

A mis abuelitos Mane y Beto.

A mis abuelitos Zoilo e Ignacia.

A Romina

A la Dra. Alicia que me acogió y guió a lo largo de esta investigación y por su confianza en mí durante este pequeño primer acercamiento. Recorrer juntas este camino me ha permitido crecer y entender la literatura escrita por mujeres de una manera que se ha arraigado a mi corazón y ha encaminado mi vida.

A todos les agradezco por abrazarme en esta fantástica incertidumbre.

Introducción

A lo largo de la historia, las mujeres han desarrollado diversas formas de resistencia frente a los sistemas de dominación masculina que han regulado sus cuerpos, voces y oportunidades de ocupar espacios y existir en ellos. Estas resistencias no han sido estáticas ni homogéneas, sino que se han transformado en función de las necesidades históricas y de los contextos específicos, por ejemplo, desde la lucha por el reconocimiento jurídico y político, el acceso a la educación y al voto, hasta la disputa por la autonomía corporal y el derecho a la palabra. En este proceso, la creación artística y, de manera particular, la literatura, ha ocupado un lugar fundamental como espacio de expresión, preservación y transformación de dichas resistencias.

En la actualidad, la escritura producida por mujeres latinoamericanas se ha consolidado como una de las vías más potentes para interrogar las diferentes violencias que atraviesan y marcan cada región. Frente a un presente marcado por el horror cotidiano, la precarización de la vida y la normalización de la crueldad, numerosas autoras han encontrado en el terror y en lo fantástico recursos narrativos capaces de nombrar aquello que desborda el lenguaje realista tradicional. Dichas estéticas permiten no sólo denunciar la violencia, sino también evidenciar los mecanismos simbólicos que ejercen control sobre los cuerpos y su inscripción tanto en el ámbito individual como colectivo. El terror y lo fantástico operan entonces como lenguajes críticos por medio de los cuales existe ya la posibilidad de visibilizar un orden impuesto desde el deseo del dominio y represión.

La consolidación de estas poéticas no debe comprenderse al margen de las condiciones históricas y sociales que las producen, siendo justamente esta concepción general lo que nos permite entender que la literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres dialoga de manera directa con los contextos nacionales atravesados por distintas

formas de violencia que, aunque diversas en su manifestación, comparten raíces comunes ligadas a la injusticia, la conquista, el abuso, entre muchísimas más.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo se propone analizar la manera en que las autoras latinoamericanas contemporáneas recurren al terror y a lo fantástico como lenguajes alternativos para narrar, denunciar y confrontar las distintas violencias que atraviesan a las mujeres en los espacios públicos y privados. La tesis se centra en el estudio de tres autoras escogidas: Nona Fernández (Chile), María Fernanda Ampuero (Ecuador) y Judith Castañeda Suarí (México), cuyas obras dialogan con sus contextos nacionales específicos, pero también con una experiencia regional compartida. Yendo más lejos de la simple representación de la violencia, nuestras autoras buscan desestabilizarla, desautomatizarla y desplazarla de manera que se facilite y se cuestione su funcionamiento ético, político y narrativo. Partiendo así de la hipótesis donde el terror y lo fantástico actúan como lenguajes ambivalentes cuya función política varía según el uso que se le conceda en cada obra.

Es a través de estas estéticas que las escritoras construyen figuras monstruosas que oscilan entre lo sobrenatural y lo cotidiano, poniendo en tensión la frontera entre los monstruos que se mantienen en la región imaginaria (fantasmas, muertos vivientes, vampiros, etc.) y aquellos que existen en nuestra realidad, que respiran, hablan, caminan y violentan. En este desplazamiento la violencia ejercida por las figuras masculinas inscritas en un orden patriarcal aparece más amenazante que cualquier otra entidad terrorífica o fantástica, mientras que estas por el contrario se perciben como el complemento que no analiza, sino que se encarga de ofrecer una vía para la articulación, el impacto y hasta la justificación de la violencia.

Por su parte, la autora y feminista, Carol Hanisch en su obra, *The personal is political* (1969), plasma una tesis revolucionaria que actualmente identificamos a través de la misma

frase **lo personal es político**, y se refiere (explicado de manera muy superficial) a todas aquellas experiencias que históricamente en la vida de las mujeres se han considerado privadas, nos referimos al campo doméstico, a la sexualidad, a la maternidad, a la violencia en el hogar o las vivencias dentro del mismo, los afectos, las frustraciones, etc. Hanisch se encarga de señalar que dichas experiencias no deben entenderse como problemas individuales sino como los efectos de las estructuras sociales y políticas impuestas en su mayoría, sino es que por completo, por el patriarcado. Esta perspectiva permite reconocer experiencias compartidas y encarnadas de manera colectiva en distintos contextos geográficos y culturales.

En el caso particular de Latinoamérica, dichas experiencias se ven sometidas a una intensificación, consecuencia inmediata de la violencia que las atraviesa, siendo esta una de las bases que sostiene historias llenas de dolor, de pérdida, de búsqueda, de miedo, muerte y abusos. La violencia es determinante para todo aquél que habite la región, sin embargo, en el caso de las mujeres, esta violencia adquiere un carácter específico, diferente y en muchas ocasiones, letal, remarcando la urgencia de pensar y poner sobre la mesa las distintas representaciones y denuncias que emergen desde el campo literario.

Las autoras latinoamericanas retratan experiencias posibles, reconocibles y compartidas, cuerpos vulnerados que podrían ser los de una madre, una hermana o cualquier mujer situada en condiciones de desventaja estructural. De esta forma nos es posible entender que las autoras entienden al terror y lo fantástico como recursos literarios que se distancian de la realidad y, aun así, logran formar un puente de empatía y entendimiento no sólo entre ellas, sino entre todas sus lectoras de Latinoamérica.

La investigación se estructura en cuatro capítulos. El primer capítulo por su parte tiene como objetivo profundizar en el concepto de la violencia, así como en los procesos de transformación que ha experimentado en cada uno de los territorios estudiados, atendiendo a

sus particularidades históricas, sociales y culturales, estableciendo así el marco contextual desde el cual emerge cada escritora. En este apartado se introducen también los conceptos teóricos fundamentales que sostienen el análisis, especialmente aquellos desarrollados por Rita Segato en torno a la violencia como forma de comunicación y las concepciones actuales del cuerpo femenino dentro de una zona de guerra; así como también destacan los conceptos propuestos por Tzvetan Todorov y Noël Carroll en relación a lo fantástico y lo terrorífico.

En conjunto, la presente investigación busca analizar, en cada una de las obras, las representaciones de la violencia contemporánea, para esto basándose en los conceptos postulados por Rita Segato en su obra *La guerra contra las mujeres* y la tendencia que existe actualmente entre las autoras latinoamericanas de recurrir al terror y lo fantástico sin por esto dejar de reflejar dicha violencia, por el contrario, adquiere un matiz de interés el uso de estas estéticas como el complemento perfecto que impulsa el impacto de los hechos violentos y sus perpetradores. Los capítulos siguientes abordan de manera individual la obra de cada autora, analizando cómo el terror y lo fantástico operan como estrategias narrativas críticas de denuncia y reinscripción del cuerpo en el espacio simbólico. Finalmente, las conclusiones articulan los hallazgos del trabajo, subrayando la importancia de estas escrituras para comprender las formas contemporáneas de narrar la violencia en Latinoamérica.

Capítulo 1: Violencia, escritura y experiencia compartida en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Roque Dalton tenía razón: «Los muertos están cada día más indóciles / Hoy se ponen irónicos/ preguntan. / Me parece que caen en la cuenta/ de ser cada vez la mayoría».

Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles Necroescritura y desapropiación*.

Cuando se habla de violencia, emerge de inmediato un amplio entramado de asociaciones, no se trata, en absoluto, de un fenómeno ajeno ni poco conocido, por el contrario su presencia en la vida cotidiana ha sido tan constante y significativa que atraviesa desde conversaciones ordinarias y debates académicos, hasta las distintas expresiones artísticas como lo son la danza, la música y la escritura; encontrando de esta forma su manifestación en el espacio social más inmediato, por ejemplo las calles, la televisión, en los vecinos, en la casa misma y en la tierra que se pisa. Sin embargo, es importante señalar como punto de partida la idea propuesta por Verónica Undurraga en la Revista Universitaria de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde señala que en el Diccionario de autoridades, específicamente el primer repertorio lexicográfico realizado por la Real Academia Española en los años de 1736 y 1739, la violencia era entendida como la fuerza o el fenómeno irruptor del estado natural, afirmando así que tal concepción estableció una tradición intelectual occidental que asocia al concepto con algún tipo de quiebre o ruptura, suponiendo entonces la preexistencia de un estado “naturalmente ordenado”. Resulta difícil, y acaso improductivo, intentar establecer hipótesis cerradas sobre las formas específicas que adoptó la violencia en aquellos períodos tempranos, si fue visible o silenciosa, frecuente o disimulada, lo que sí puede afirmarse es que existió y que en todo el territorio latinoamericano actuó como el quiebre radical sobre los órdenes previamente constituidos tal cual lo menciona Undurraga, marcando inevitablemente

las historias individuales que terminaron por ser colectivas. La conquista, el dominio y el arrebató instauraron una explosión total de violencia que condicionó cuerpos y territorios, alterando de manera irreversible las formas de vida conocidas hasta entonces.

En la actualidad la RAE ofrece cuatro definiciones de violencia, la primera atiende como tal a la cualidad de ser violento y, sus sinónimos responden en similitud. La cualidad de ser violento equivaldría, por tanto, a la agresividad, la brutalidad, el salvajismo, la ferocidad, fiereza, furia, furor, ira, crueldad, saña, ensañamiento, arrebató, coacción y acometividad. En tanto acción, la violencia no se distancia sustancialmente de esa cualidad, ya que puede manifestarse como el acto de violentar a otro o a uno mismo, de transgredir un orden considerado natural o legítimo, o bien como la acción directa de violar un cuerpo. De este modo, la violencia también puede comprenderse como un conjunto de prácticas atravesadas por el arrebató y la crueldad, o como la vía privilegiada para el ejercicio del dominio y la imposición de jerarquías. Describir y desmenuzar las múltiples variantes que adopta en la actualidad constituiría, sin duda, un trabajo autónomo exigente tanto de rigor como de conciencia, pues cualquier acercamiento a la violencia implica asumir la responsabilidad de nombrar aquello que históricamente ha buscado permanecer oculto.

Desde esta amplia comprensión de la violencia, el presente trabajo no pretende abordarla a partir de un enfoque histórico, jurídico o sociológico en sentido estricto, sino desde el campo de la literatura, entendiéndolo como un espacio privilegiado y abundante de representación, reflexión y confrontación de las múltiples formas que adopta la violencia en la experiencia humana. La escritura permite no sólo narrar los hechos violentos, sino explorar sus efectos, los símbolos y las heridas que todavía sangran y que todavía se sienten en el cuerpo. Igualmente se busca evidenciar los mecanismos simbólicos que no sólo producen la violencia, sino que la legitiman y normalizan. Abordar la violencia desde la literatura implica

entonces atender tanto a lo que se dice como a lo que se calla, a las formas narrativas que se eligen y a los cuerpos que se colocan en el centro o en los márgenes del relato.

En lo que al contexto latinoamericano respecta, la literatura ha operado históricamente como un espacio de articulación colectiva frente a experiencias de violencia que, aunque diversas en sus manifestaciones, comparten una raíz estructural. Bien señala la autora Cristina Rivera Garza en su obra *Los muertos indóciles Necroescritura y desapropiación* que, la escritura puede entenderse como una forma de experiencia compartida, un ámbito que se inscribe en una comunidad atravesada por el dolor y la pérdida.

En efecto, si el horror nos deja paralizados, despojados hasta de la condición humana que nos vuelve otros y nosotros, las comunalidades de escritura pueden, sí, ser la compartencia que, en su mismo celebrarse, celebra estas formas fundamentales del estar- en - común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación. (Rivera Garza, 42)

En este sentido, narrar la violencia en Latinoamérica implica ser partícipe de una memoria colectiva, de una herida que se repite y se transforma dependiendo del contexto histórico y geográfico, pero que reconoce ecos y continuidades entre países, cuerpos y generaciones. La literatura se convierte así en un territorio de encuentro donde la violencia no sólo se denuncia o se representa, sino que se comparte, se procesa y se resignifica en **compartencia**.

Latinoamérica más que continente, históricamente ha sido concebido como territorio dispuesto para conquista y, por ende, para violencia. Desde el inicio del proceso colonial, el continente se configuró como un espacio de ocupación, extracción y dominio, donde el objetivo apuntaba al adoctrinamiento y la imposición de un orden político, económico y simbólico, sostenido así mediante el ejercicio de represión sistemático y diferenciado sobre tradiciones, cuerpos, lenguas y territorios. Si bien cada país que forma parte de Latinoamérica

atravesó este proceso de conquista de manera particular, se instauró una experiencia compartida que marcó radicalmente a la región. Desde la normalización del despojo, la jerarquización racial y de género hasta la administración violenta del valor de los cuerpos, de la vida y la muerte; todo esto en suma con las posteriores guerras de independencia que, si bien se articularon bajo el discurso de la emancipación, implicaron al mismo tiempo, nuevas formas de violencia, desplazamiento y sacrificios cuyos efectos persistieron más allá de la ruptura formal del orden colonial. Estas sucesivas capas de conflicto dejaron profundas huellas en el imaginario social y cultural latinoamericano, es por esto que la literatura, dentro de este contexto, ha funcionado como un espacio desde el cual se ha ido procesando y transformando la herencia violenta, de forma que los relatos fundacionales son puestos bajo la lupa, evidenciando así la continuidad entre la violencia colonial y sus reconfiguraciones modernas.

La escritura entonces no sólo registra el trauma, sino que lo problematiza, lo desestabiliza y lo expone al ámbito colectivo. Chile, Ecuador y México, aunque distintos en sus historias y sus trayectorias políticas y culturales, comparten la herida naciente de los procesos coloniales, las disputas por la soberanía, los conflictos internos y los regímenes de control que han producido formas específicas de violencia sobre los cuerpos y las comunidades.

Las autoras que serán analizadas en los capítulos siguientes escriben cada una desde naciones diferenciadas y al mismo tiempo, desde esta región ubicada entre la herida y la experiencia de la violencia como marca estructural de lo social y lo íntimo. Así, la selección de estas escritoras responde no únicamente a una afinidad temática, sino a la posibilidad de leer sus textos como parte de una conversación latinoamericana más amplia, en la que la escritura se configura como una forma de experiencia compartida y como una trinchera desde

la cual se resiste, se nombra y se reescribe aquello que el orden dominante busca mantener en los márgenes.

1.1 Chile: violencia de Estado, memoria y escritura desde el cuerpo.

Como la mayoría del territorio latinoamericano, el Chile contemporáneo debe entenderse como el resultado de una sucesión de eventos históricos nacidos de un proceso de conquista y dominación cultural. Si bien el adoctrinamiento impuesto por parte del imperio español fue una constante en esta región (como en muchas otras), el caso chileno presentó características particulares, pues su territorio fue considerado desde los primeros momentos de la colonización como un espacio hostil y difícil de someter, esta percepción se debió, en gran medida, a la presencia del pueblo mapuche, cuya resistencia sostenida frente a la subyugación colonial y sus intentos de control sobre vastos territorios, obstaculizaron una dominación rápida y homogénea. De esta forma, la violencia se instauró como el dispositivo regidor del orden social, del territorio y del poder, normalizando desde entonces la práctica legítima del control sobre los cuerpos, las comunidades y el espacio. Esta lógica colonial no desapareció con la independencia, sino que se rearticuló a lo largo de la historia republicana, produciendo y reproduciendo nuevos y viejos mecanismos de disciplinamiento, silenciamiento y exclusión que marcaron profundamente la cultura política del país.

A consecuencia de este contexto y la continua violencia histórica que caracterizó a Chile es necesario mencionar que su producción literaria de autores y autoras contemporáneos está profundamente marcada por la experiencia de la violencia de Estado, particularmente lo que se conoce como el golpe militar de 1973 y la posterior dictadura encabezada por Augusto Pinochet. Verónica Undurraga nuevamente se encarga de traer a la conversación el concepto de violencia como la irrupción de un orden preexistente, y cómo es justamente esta búsqueda de un estado naturalmente “ordenado”, ideología sostenida principalmente por las élites, lo

que marca el inevitable destino chileno. En este periodo no sólo se instauró un régimen político autoritario, sino que además se desplegó un sistema de represión sostenido en diferentes formas de control como lo son la desaparición forzada, la tortura, el exilio y la censura. Las repercusiones de este sistema fueron desmedidas y alcanzaron más allá del 1990.

La dictadura dejó una huella indeleble en la concepción de la vida y de los ámbitos sociales y culturales del país, configurando así una memoria fragmentada, atravesada por silencios, omisiones, muertos escondidos y relatos interrumpidos. El miedo, la vigilancia y la autocensura se incorporaron de forma inevitable a la vida cotidiana, produciendo así, sujetos marcados por la contención del habla y la desconfianza de su entorno. A consecuencia de todo esto, la literatura chilena posterior a la dictadura ha tenido que enfrentarse a la tarea de narrar todo aquello que sistemáticamente ha sido negado, borrado, silenciado o distorsionado por el discurso oficial y adoctrinante, haciendo de la escritura una zona de guerra entre la memoria y la verdad. En el campo específico del género, la violencia estructural se vio reforzada por un orden patriarcal que intensificó el control sobre los cuerpos femeninos, relegándolos a espacios de subordinación. La escritura se inscribe desde aquí, en una conversación más amplia sobre la memoria, la comunidad y la resistencia, en la que la palabra se afirma como un espacio de confrontación frente a estas formas persistentes de dominación y exclusión. Las autoras chilenas que escriben desde este contexto de represión no sólo se han enfrentado a la herencia del terror político, sino también a una tradición cultural que históricamente ha minimizado o deslegitimado sus experiencias. La escritura logra desde aquí, convertirse en una práctica que articula múltiples niveles de resistencia, frente al Estado, frente al olvido y frente a las jerarquías de género que atraviesan tanto la vida social como el campo literario.

En este punto resulta fundamental el caso de la autora Nona Fernández, quien escribe no sólo sobre la dictadura sino desde ella. Fernández nace en 1971, es decir, en el corazón del

periodo dictatorial, y cuya formación subjetiva se produce (como se menciono anteriormente) en un país atravesado por la tortura, el miedo y la censura. La dictadura más allá de ser un acontecimiento histórico delimitado se instala también como una estructura que condiciona las formas de recordar, imaginar y narrar. En textos como *Mapocho*, la violencia del Estado patriarcal se manifiesta en cuerpos vulnerados, en abusos de poder y en escenas que evidencian la continuidad entre la represión política y la violencia sexual, dimensión que será abordada con mayor profundidad en su capítulo correspondiente. En este sentido, los aportes teóricos de Rita Segato, resultan fundamentales para comprender el lugar que ocupan las mujeres en los escenarios de violencia contemporánea, particularmente en contextos atravesados por conflictos armados, regímenes autoritarios y formas de guerra no convencional. Leer a Fernández desde su contexto implica reconocer que su escritura responde a una memoria heredada y espectral, donde la violencia aparece como una presencia latente que organiza el lenguaje y los cuerpos, ese hilo inamovible que sostiene y delimita la vida de los personajes que habitan en sus obras.

La escritura de esta autora emerge así de un país que (al igual que muchos otros, al igual que Ecuador y México) mantiene una herida abierta desde la cual, narrar es un acto de resistencia necesario para enfrentar los restos de una historia maquillada, incompleta, desmembrada. La literatura chilena apunta a la exposición y la tensión de la violencia en un espacio de memoria colectiva, disputando así los silencios impuestos por el poder. En este punto resulta igualmente importante mencionar que la obra de Nona Fernández se comparte con la producción de otros autores y autoras contemporáneas que, desde distintas poéticas, han abordado la memoria, el trauma y la violencia estatal. Tal es el caso de Alejandro Zambra, Lina Meruane, Alejandra Costamagna, Álvaro Bisama y Alía Trabucco Zerán, quienes, en conjunto con Fernández, conforman una generación marcada por la herencia del terror político y la experiencia de una memoria incompleta. Si bien cada uno desarrolla un

universo narrativo propio, comparten la necesidad de interrogar la historia oficial, de reinscribir el cuerpo y la subjetividad en el relato nacional y de confrontar los restos de una violencia persistente. En este entramado, la escritura de Fernández se reconoce como parte de una conversación colectiva sobre la memoria, el duelo y la resistencia.

1.2. Ecuador: violencia cotidiana, cuerpo y normalización del horror

El contexto ecuatoriano se encuentra al mismo tiempo atravesado por formas de violencia que a diferencia de otros escenarios latinoamericanos marcados por dictaduras militares explícitas, han operado históricamente de manera más difusa y fragmentaria en el ámbito cotidiano. La violencia en Ecuador no siempre se presenta como un acontecimiento excepcional o espectacular, sino que se manifiesta de forma constante en las estructuras que rigen el orden social, en las jerarquías de clase, género, raza, y en los espacios íntimos donde se reproducen relaciones de poder profundamente desiguales.

Desde el periodo colonial, el territorio ecuatoriano fue concebido como un espacio de explotación económica y disciplinamiento social, de igual forma logró desarrollarse como una zona de violencia diferenciada que recayó sobre todo en los cuerpos indígenas, mestizos y femeninos, siendo esta la nueva y permanente administración del orden social. Estas lógicas no desaparecieron con la independencia, por el contrario, se vieron transformadas en nuevas modalidades de control que mantuvieron intactas muchas de las jerarquías heredadas. La desigualdad social, el racismo estructural y la precarización de la vida han sido elementos constantes que han propiciado la normalización de prácticas violentas, particularmente en el ámbito doméstico y familiar.

A lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, Ecuador se ha visto en el medio de un huracán que combina inestabilidad política, crisis económicas y desplazamientos sociales que han profundizado la vulnerabilidad de aquellos sectores marginados y pertenecientes a la

periferia, aquellos cuerpos “reemplazables”, aquellos cuerpos que no importan. Entre las problemáticas que han marcado de manera decisiva al país se encuentra el auge del narcotráfico y la creciente presencia de organizaciones criminales, fenómeno estrechamente vinculado a los conflictos armados en Colombia. La ubicación geográfica de Ecuador (situado entre Colombia y Perú) lo ha convertido en un territorio estratégico para el tránsito y la exportación de drogas, lo que ha intensificado la disputa por el control de rutas, puertos y territorios. En particular, las zonas costeras y pesqueras, como Guayaquil, han sido profundamente afectadas por esta dinámica, transformándose en escenarios donde convergen la pobreza estructural, la corrupción institucional y la violencia ejercida tanto por actores criminales como por fuerzas estatales. Dicha configuración ha generado un clima de inseguridad persistente, donde el asesinato, la extorsión y la desaparición se inscribe día con día en la vida cotidiana como experiencias cada vez más frecuentes. Sin embargo, gran parte de la violencia que atraviesa la experiencia cotidiana ha permanecido constantemente invisibilizada, relegada al espacio privado y despojada de reconocimiento público.

En el caso particular de las mujeres, la violencia adquiere otro matiz ya que, similar al caso de Chile, en escenarios marcados por el narcotráfico, la militarización y la hegemonía masculina, la figura de la mujer deja de ser concebida como un sujeto igual y pasa a ser una mera superficie disponible para la violencia. Los cuerpos femeninos son así colocados en una posición de acorralamiento simbólico y material, donde su cuerpo funciona ya sea como premio, castigo, reconocimiento o mensaje. En estos contextos, la agresión sexual y la violencia física no operan únicamente como actos individuales, sino como prácticas cargadas de significación social, es decir, como formas de inscripción y reafirmación de poder que circulan entre comunidades de agresores que buscan producir y reproducir disciplinamiento, terror y control. Si bien esta idea es abordada por la autora Rita Segato en gran parte de su obra, al mismo tiempo ofrece importantes descubrimientos de la violencia que existe dentro

del ámbito privado. Es sabido que la violencia no se limita a manifestarse en escenarios explícitamente asociados al conflicto, como el crimen organizado o la disputa territorial, sino que también permea de forma persistente los ámbitos más íntimos de la vida social. Es precisamente en estos espacios, desde lo familiar, lo doméstico y lo afectivo que gran parte de la literatura ecuatoriana escrita por mujeres encuentra una de sus zonas más fértiles de exploración y cuestionamiento, al evidenciar cómo fuera de los conflictos públicos, la violencia también es normalizada en los espacios aparentemente “seguros”, integrándose así en la experiencia diaria.

Entendiendo el contexto histórico que ha delimitado a Ecuador, su literatura debe entonces ser comprendida como un espacio desde el cual se expone todo aquello que ha sido más que silenciado, normalizado. La escritura actúa como una herramienta desde la cual se señala la violencia que habita en lo doméstico, en los vínculos familiares y en los afectos más cercanos, cuestionando así la idea de que el hogar está ligado a la protección del mundo y el *otro*, violento y exterior. Diversos y potentes relatos que conforman la literatura ecuatoriana evidencian la forma en la que el ámbito íntimo puede funcionar como uno de los principales escenarios de reproducción del orden patriarcal y de sus violencias más crudas. Particular relevancia adquieren aquellas escrituras que sitúan al cuerpo femenino como el territorio de inscripción de estas violencias, ya que actúa sólo como receptor, sino como archivo de miedos, de salvajismo, de todo lo cruel e inhumano, todo lo que se enseña y se aprende, todo lo que se hereda.

La literatura producida desde Ecuador no busca suavizar ni estetizar la violencia, sino por el contrario, busca confrontarla de manera directa, incomodando al lector y obligándolo a mirar aquello de lo que es consciente, pero prefiere omitir. En este horizonte la figura de María Fernanda Ampuero emerge poderosamente, autora ecuatoriana proveniente de un

contexto enmarcado por la desigualdad, el conservadurismo moral y la persistencia de la violencia de género. Su formación como periodista y escritora se desarrolla en un entorno donde lo indecible ha sido sistemáticamente relegado a la omisión, sobre todo aquello referido a la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos y los sujetos minorizados. Sin adelantarnos al análisis de su obra, resulta pertinente señalar que la literatura de Ampuero se inscribe en una tradición de escritura que se resiste a la domesticación del horror y que confronta de manera directa las diferentes formas de violencia que operan en lo cotidiano, en lo familiar y en la “normalidad”.

La obra de María Fernanda Ampuero se inscribe asimismo en un momento de renovación de la narrativa ecuatoriana y latinoamericana, en el que diversas autoras han recurrido a registros de lo siniestro, lo grotesco y lo corporal para narrar experiencias de violencia estructural y exclusión. Autoras como Mónica Ojeda, Gabriela Ponce Padilla y Daniela Alcívar Bellolio forman parte de una generación que gusta de traspasar los límites entre lo real, lo fantástico y el terror, construyendo relatos donde el cuerpo aparece como instrumento por medio del cual se manifiesta el miedo y los distintos tipos de abuso. Desde aquí, la escritura de Ampuero dialoga con una poética regional que hace uso del terror como la herramienta imprescindible para el cuestionamiento crítico de las violencias existentes en los ambientes domésticos, sociales y estatales.

Es así que el contexto ecuatoriano no sólo proporciona el marco histórico y social desde el cual emerge esta escritora, sino que aporta a la comprensión del por qué la violencia, el cuerpo y la intimidad se convierten en ejes centrales de la narrativa contemporánea escrita por mujeres. Desde esas coordenadas la literatura funciona como el megáfono por medio del cual se nombra a todo lo desplazado, abriendo así un espacio de confrontación frente a un orden que continúa produciendo cuerpos vulnerables y vidas prescindibles.

1.3. México: violencia organizadora y la escritura desde la periferia

El territorio mexicano, al igual que el chileno y ecuatoriano, no puede pensarse al margen de la violencia que ha configurado su historia y experiencias sociales. Desde su origen, la nación se erige sobre procesos de pérdida, despojo y desplazamiento, sobre la fragmentación de tradiciones y la supervivencia parcial de una cultura enmarcada por la conquista y la imposición de un orden extranjero. La llegada del proyecto colonial implicó no sólo la ocupación de territorios, sino también la destrucción de cosmovisiones, lenguas y sistemas de organización social que, con todos sus pros y contras, constituían un orden propio. La violencia colonial operó, así como un mecanismo de ruptura radical, quebró un mundo para imponer otro, instaurando jerarquías raciales, económicas y de género que reorganizaron el valor de los territorios y los cuerpos que en ellos habitaban. Aún cuando los pueblos y las culturas originarias no eran el ejemplo del idilio, ni tampoco estaban totalmente exentas de conflictos, su erradicación marcó el inicio de una historia en la que la violencia se convirtió en un principio organizador de lo social.

El proceso de independencia, lejos de significar una restitución plena de ese mundo perdido o una verdadera ruptura con la lógica colonial, dio paso a una larga serie de disputas internas que profundizaron la inestabilidad en el territorio. Durante el siglo XIX, México se vio inmerso en guerras constantes y, a la defensa del territorio frente a fuerzas externas; sin embargo, una vez consolidado el Estado - nación, la confrontación pasó de ser concebida como una red de defensa ante un enemigo a comportarse ahora como un evento interno e individual. Las luchas políticas, la inestabilidad social, las rencillas internas y posteriormente, la consolidación de redes de poder asociadas al crimen organizado dio lugar a nuevas formas de violencia que ya no se derivaban de los conflictos fundacionales, sino de las dinámicas de control, dominación y exclusión. La violencia se volvió así, una constante organizadora de la

vida social, afectando de manera diferenciada a los cuerpos, rigiéndose por aspectos como el género, clase y posición social. Particularmente la concepción y el lugar del cuerpo femenino sufrió una transformación bajo estas nuevas lógicas de violencia. De ser inscrito en el discurso decimonónico como emblema de la nación, la moral y la domesticidad, el cuerpo de las mujeres pasó a convertirse, aquí también, como en todo Latinoamérica, en un territorio de disputa, castigo y mensaje.

La literatura mexicana contemporánea, consciente del pasado que pisamos y de la herencia histórica que alargamos, ha recurrido con más frecuencia en los últimos tiempos a diferentes recursos literarios como estrategia de anuncio y denuncia. Las autoras mexicanas no sólo escriben, sino que prueban, experimentan, tocan y mastican diferentes recursos como lo son el terror y lo fantástico, se ven inmersas en la búsqueda de las palabras, del sentimiento de miedo, de asco y rechazo que les permita ser escuchadas y vistas, que les permita existir y nombrar a todos los cuerpos asomados en nuestras ventanas, por fuerza olvidados y reducidos a la nada.

La obra de la autora poblana Judith Castañeda Suarí, dentro de este contexto marcado por la persistencia de una violencia avasalladora, se erige como una propuesta literaria que dialoga justamente desde estas herencias históricas y sus manifestaciones contemporáneas. Su escritura emerge desde un espacio situado en los márgenes, donde el cuerpo femenino, la violencia cotidiana y lo fantástico se entrelazan como un único y armónico lenguaje capaz de nombrar ese espacio gris y olvidado en el que habitan las minorías y disidencias sin reducir su obra a una representación mimética de la violencia, Castañeda construye universos narrativos en los que las relaciones íntimas y los espacios privados son el eje central del deseo de posesión, dominación, control y violencia. Acompañada en esta línea de escritoras que han recurrido al terror, lo fantástico y lo ominoso para narrar la violencia cotidiana están las

figuras de Fernanda Melchor, Guadalupe Nettel, Brenda Navarro, Dalia de la Cerda y Cristina Morales que, en diálogo transnacional, han construido relatos donde el horror ya no proviene de lo sobrenatural, sino de las prácticas más humanas, la comunidad y el mismo entorno familiar. Este contexto literario nos permite comprender cómo la elección de figuras terroríficas como el caso de la bruja, en la narrativa de Castañeda funciona como una crítica directa a la violencia humana capaz de exceder cualquier imaginario monstruoso. La elección de su obra dentro de este corpus responde así, a la posibilidad de leer su literatura como una exploración crítica de las formas en que la violencia puede organizar la vida (especialmente en el caso de las mujeres), los afectos y las identidades dentro y desde el México contemporáneo.

1.4. Violencia, terror y lo fantástico: coordenadas teóricas para la lectura

Así como es importante procurar el entendimiento cartográfico de la violencia en los territorios latinoamericanos aquí estudiados, en igual medida es necesario delimitar el marco teórico que permita la concepción de esta violencia como una estructura simbólica que atraviesa los cuerpos, el lenguaje y la organización social. Aquí son necesarios principalmente los aportes de Rita Segato, Tzvetan Todorov y Noël Carroll, ya que ofrecen herramientas complementarias para pensar la relación entre violencia, género, terror y lo fantástico dentro del contexto literario latinoamericano contemporáneo.

Desde la perspectiva de Rita Segato, la violencia de género debe entenderse como un fenómeno profundamente relacionado y comunicativo. En *La guerra contra las mujeres*, la autora sostiene que los actos de violencia extrema no buscan únicamente la aniquilación de la víctima, sino que funcionan como mensajes dirigidos a otros, a sus iguales, a “hombres”, inscribiendo en el cuerpo violentado un lenguaje que refuerza jerarquías, pactos de pertenencia y órdenes de dominación. El cuerpo femenino aparece, así como un territorio

simbólico de conquista, sobre el cual se escribe un mensaje de poder, convirtiéndose en el soporte que hace visibles las reglas no escritas del patriarcado. Esta concepción resulta fundamental para abordar las narrativas analizadas, en las que la violencia se muestra como una práctica altamente reiterada y en torno a la cual se estructura el mundo literario narrado y que, en igual medida, define las relaciones entre los personajes.

Asimismo, Segato permite pensar en la violencia como un sistema que se normaliza y se reproduce en distintos niveles, tal es el caso del campo doméstico, comunitario o estatal, lo que posibilita leer las representaciones literarias como estas intervenciones críticas frente a un orden social que administra el valor y la función de los cuerpos vulnerables y marginados en distintos contextos. Esta mirada resulta especialmente pertinente a la hora de comprender cómo las autoras estudiadas sitúan la violencia en espacios íntimos y domésticos, así como también están las zonas de guerra, estos espacios públicos y de mayor exposición dentro de los cuales la violencia encuentra su punto culminante. De esta forma queda claro que la violencia no se limita a un único espacio, por el contrario, es palpitante y constante, habita en el hogar y en las calles, en un hombre y en todos.

Por otra parte, la teoría de lo fantástico desarrollada por Tzvetan Todorov ofrece un marco completo para el análisis de las estrategias narrativas mediante las cuales estas violencias son representadas. Todorov define lo fantástico como un momento de vacilación experimentado por el lector y, en ocasiones, por los personajes, frente a un acontecimiento que no puede explicarse plenamente ni por las leyes del mundo natural ni por una aceptación inmediata de lo sobrenatural. Esta vacilación no sólo desestabiliza la lógica del relato, sino que cuestiona la percepción misma de la realidad. En el contexto de esta investigación, lo fantástico se convierte en una herramienta que permite tensionar aquello que se presenta como normal, revelando entonces las grietas que se cuelan entre la estructura social y exponiendo la

violencia que se oculta bajo la apariencia de lo cotidiano. En las obras analizadas, lo fantástico no opera como evasión de la realidad, sino como el recurso que intensifica su lectura crítica. La irrupción de estas figuras inexplicables no desplaza la violencia real, sino que la amplifica. La vacilación que introduce Todorov como determinante para lo fantástico se transforma aquí, a manos de estas autoras, en un espacio de confrontación, cuestionamiento y concientización.

Complementariamente, los aportes de Noël Carroll permiten profundizar en el análisis del terror como experiencia estética. En su obra *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Carroll sostiene que el terror se construye a través de la presencia de entidades que transgreden las categorías ontológicas del mundo ordinario, generando en el espectador o lector una respuesta de repulsión y fascinación simultáneas. Estas figuras monstruosas producen terror porque encarnan aquello que desestabiliza las fronteras entre lo humano y lo inhumano, lo vivo y lo muerto, lo natural y lo antinatural.

En el marco de esta investigación, el terror no se entiende únicamente como un efecto emocional, sino como un dispositivo narrativo que busca activar nuestra conciencia. Las figuras monstruosas que aparecen en los textos analizados (fantasmas, brujas, cuerpos deformes o presencias ominosas) establecen un diálogo directo con violencias muy concretas y reconocibles. Sin embargo, en muchos casos, el verdadero terror no reside en lo sobrenatural, sino en la violencia ejercida por personajes plenamente humanos, lo que genera una inversión significativa. Los monstruos resultan menos aterradores que las prácticas sociales que los rodean.

Es así que, desde este cruce teórico, la violencia, lo fantástico y el terror se articulan y se complementan ofreciendo una amplia y nueva perspectiva sobre la literatura escrita por mujeres latinoamericanas. Las autoras estudiadas recurren a estas estéticas buscando el

rescate del pasado y la confrontación del presente. Este marco conceptual sienta las bases para el análisis de los capítulos posteriores, en los que se examinará cómo cada obra pone en juego estas herramientas para narrar, denunciar y reconfigurar las experiencias de licencia desde una perspectiva situada y profundamente crítica.

Capítulo 2: Nona Fernández

Este capítulo propone analizar la obra *Mapocho* (2002) de la autora Nona Fernández como una escritura que articula la memoria, la violencia de Estado y el cuerpo desde una poética de lo fantástico. El objetivo central es mostrar cómo la narrativa de Fernández no se limita a representar la violencia dictatorial chilena, sino que la reinscribe en los cuerpos marginados (especialmente en los cuerpos de las mujeres). Para ello el capítulo dialoga con los aportes teóricos de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico, Gérard Genette sobre la temporalidad narrativa, Judith Butler en torno a lo abyecto, y Rita Segato respecto a la violencia sexual como el dispositivo estructural de poder en las guerras contemporáneas. A partir de este cruce, se busca demostrar que *Mapocho* construye una poética de la memoria herida, donde por medio de lo fantástico la violencia resulta el elemento regidor del relato y los personajes.

En los últimos tiempos la violencia dentro de la literatura latinoamericana escrita por mujeres ha pasado por una transformación que la concibe más allá de una mera temática literaria, nos referimos a un lente por medio del cual las formas de mirar, narrar y resistir se distorsionan, tomando un nuevo control que les permite el retrato y la denuncia desde el cuerpo quebrado, contorsionado, amputado. Desde el cuerpo sobreviviente. El objetivo de la literatura contemporánea escrita por mujeres se direcciona a la revolución de los sentidos y al progreso que le concede a la narrativa un carácter grotesco y acaso perturbador, sin el cual ciertas temáticas carecen del impacto hoy necesario a la hora de hablar sobre violencia de género. En este escenario aparecen autoras como Nona Fernández, quien desde Chile transforma el lente de la narrativa contemporánea, reviviendo las voces marginadas a modo de resistencia, no permite la sepultura por conveniencia, se enfrenta a la historia “oficial” y a la estructura social que la impuso.

Originaria de Chile, la autora Patricia Paola Fernández Silanes, mejor conocida como Nona Fernández se inscribe dentro de una generación de escritores crecidos a la sombra de la dictadura, heredando entonces una memoria marcada por la incertidumbre, el miedo y el trauma colectivo. Nona Fernández resulta una figura entrañable, sinónimo de resistencia y atesoramiento de la memoria. Su obra puede comprenderse mejor a partir de su inscripción en la tradición literaria chilena contemporánea marcada por la dictadura y la postdictadura. Nacida en Santiago de Chile en 1971, Fernández pertenece a una generación atravesada por la experiencia directa o mediada de la violencia estatal, las desapariciones forzadas y la represión política ejercida durante el régimen de Augusto Pinochet. Este contexto histórico constituye no solo el trasfondo de su obra narrativa, sino también el motor de una escritura que se articula desde la necesidad de elaborar aquello que permanece silenciado.

El doctor Danilo Esteban Sanhueza Órdenes en su trabajo titulado “Las formas del recuerdo en la literatura de los hijos en Chile. Una lectura psicoanalítica sobre los retornos literarios del pasado durante la postdictadura” aborda la “Literatura de los hijos”, es decir, todos aquellos autores cuyas obras fueron publicadas durante las últimas dos décadas en Chile, considerando de igual forma que dichos autores en su mayoría nacieron durante la década de los 70.

Por una parte, el punto de vista de los hijos toma como punto de partida su condición subalterna respecto de los padres y su versión de la historia, lazo que deberá ser impugnado como condición de la emergencia de una voz y un lugar propio en la historia. De este modo, la interrogación se vuelca sobre el territorio de una transmisión entre generaciones marcada por el miedo, los silencios y las desmentidas de los padres. (Sanhueza, 10)

Resulta entonces importante recordar los hechos acontecidos el 4 de noviembre de 1970, fecha en la que Salvador Allende se convierte en el primer presidente de régimen socialista elegido por la vía democrática en Chile, mandato que duraría tan sólo tres años, pues el 11 de septiembre de 1973 se lleva a cabo el golpe de estado dirigido por Augusto Pinochet.

La dictadura en Chile fue una época de terror, incertidumbre e indefinición total, las cifras de los desaparecidos, asesinados, exiliados y torturados puede variar, si bien hay investigadores que afirman la cantidad de aproximadamente 3000 personas asesinadas y cerca de 1000 desaparecidos, hay un salto por demás preocupante en otras investigaciones, por ejemplo, el portal de Gaceta UNAM en su nota “Golpe de estado en Chile: entre la traición y la atrocidad” mencionan los datos de entre 3,300 y 10,000 personas asesinadas y desaparecidas, sin embargo, también se menciona a Nathaniel Davis, embajador estadounidense que en algún momento afirmó, las cifras podrían oscilar entre 3,300 y 80,000, así como también 40,000 torturados y 250,000 exiliados.

Por otro lado, el maestro de historia y parte del centro de investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, Rubén Ruíz Guerra, menciona en la misma nota de Gaceta UNAM, que de todas las dictaduras latinoamericanas suscitadas entre los años 60 y 70 del siglo pasado, el caso de Chile resulta particularmente indignante, pues ha sido objeto de muy pocos esfuerzos para impartir justicia a los afectados. Solamente se requiere de observar lo ocurrido con Pinochet, quien, si bien, fue capturado en Reino Unido, regresó sano y salvo a su país, manteniendo después una vida bastante larga y digna.

Malva Marina Vázquez en su artículo, “Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández”, menciona: “Nona Fernández (1971), escritora y guionista de series de televisión, comparte con otros escritores chilenos nacidos en la década del 70 el proyecto literario de recrear señas de identidad nacional que configuren en sus

novelas una memoria histórica”. Es decir, Fernández en conjunto con otros autores como Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna, Lina Meruane, Alía Trabucco y Álvaro Bisama, fieles a su individualidad literaria, tejen una red de memoria colectiva que, si bien retrata historias diferentes, sus universos y ellos mismos como autores se encuentran unidos por la experiencia del trauma, la injusticia, la violencia y la denuncia de la misma.

Desde el nacimiento del mundo literario de Nona Fernández, la memoria se concibe como recurso literario imprescindible, que, en conjunto con aquel otro elemento misterioso que involucra fantasmas, recuerdos y revelaciones disfrazadas de sueños, nos debatimos entre el terror y lo fantástico. Esta mezcla de elementos que conforman la narrativa de Fernández se arraigan en un territorio que palpita al igual que un cuerpo herido: la ciudad de Santiago, escenario desde el cual se develan las grietas de la historia y las voces de los excluidos. Desde aquí parte la obra que compete a ese apartado.

“Habría que recordar que la ciudad nace en Hispanoamérica del gesto violento y dominador del español que instala su ciudad encima de la antigua ciudad pre-americana para borrar su cultura (Jeftonavic, 73)”. *Mapocho* (2002), más allá de ser la primera novela de Nona Fernández, actúa como poderosa corriente de agua que, así como revela, oculta cuerpos y sangre, borra los vestigios de una historia no permitida. La obra está conformada por cuatro partes que en conjunto actúan como un relato polifónico que entremezcla múltiples narradores y personajes:

- 1.- Cabezas y ombligos
- 2.- Diablos y muertos
- 3.- Padres y guachos
- 4.- La Rucia y el Indio

La novela es articulada en torno al río Mapocho, convirtiéndolo así en una metáfora de la memoria nacional. A lo largo de la obra, Fernández convoca episodios traumáticos que forman parte de la historia chilena, somos transportados a través de eventos como la conquista y la colonia, pasando de ahí a la época de la dictadura militar, evidenciando entonces la permanencia y transformación de la violencia estructural que ha enmarcado a Chile.

Los personajes y las voces de este libro entablan un “diálogo contaminado” con la ciudad, o bien ésta funciona como instancia dialógica para discursos y contra discursos, memorias oficiales y memorias personales. Y en sentido, se identifica un deseo tanto de colonizados como colonizadores de crear un mundo nuevo a partir de las historias del antiguo. (Jeftonavic, 75)

Fernández entonces, elabora un relato fragmentado que entrelaza personajes marginados, así como también rescata eventos históricos omitidos, reescribiéndolos desde la perspectiva silenciada, contraria a aquella canónica, impuesta socialmente. En *Mapocho*, la reconstrucción del pasado se articula a través de la voz de la Rucia, quien, junto a su hermano, el Indio, habitan un umbral entre la vida y la muerte. Desde esta frontera difusa, la narradora encarna una subjetividad atravesada por el tormento, la memoria y el deseo. “Nací maldita. Desde la concha de mi madre hasta el cajón en el que ahora descanso. Me escupieron y fui a dar al fin del mundo, al sur de todo. Un gargajo estampado en este rincón que se cae del mapa. Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho (Fernández, 15)”.

Tras un accidente automovilístico que provoca la muerte de su madre (y de ellos igualmente), el Indio desaparece y su reencuentro con la Rucia los orilla a la ciudad de Santiago, núcleo de males y punto de encuentro de fantasmas. El vínculo entre los hermanos está marcado por la pérdida y el incesto, destino aparentemente inevitable.

¿Cuál es la fijación con el ombligo de tu hermana, Indio? Deja de mirarla de esa manera, ándate a pintar a la playa y prueba con otras cosas, con orejas, con ojos, con lo que sea. El ombligo de la Rucia me habla, mamá, míralo. No digas tonteras, Indio, ya eres un pelotudo viejo, llévate tus pinturas y búscate una mujer para que dejes de andar escuchando hablar al ombligo de tu hermana. No me hagas pasar malos ratos, Indio, tu hermana es tu hermana y si me entero de que le pintaste la guata te vas a tener que mandar a cambiar de aquí aunque me duela el cuerpo de no verte más. (Fernández, 70)

En su regreso, la Rucia atraviesa una ciudad ya desconocida, donde los límites entre el mundo de los vivos y los muertos se desdibujan. Las calles de Santiago ya no le pertenecen, como en su infancia lo hicieron, incluso su vieja casa resulta un cascarón de meras memorias, algunas nubladas por la violencia.

El recuerdo del padre desaparecido durante la dictadura, por ejemplo, emerge en la figura de Fausto, quien se dedica a reescribir la historia de Chile, borrando lo incómodo, lo injusto y lo inhumano. Fausto representa de cierta forma el poder estatal y, por lo tanto, patriarcal que puede decidir qué debe recordarse, qué debe llorarse, qué debe olvidarse o qué nunca existió.

Tanto la Rucia como el Indio habitan el mundo de los vivos a pesar de que sus cuerpos junto con el de su madre hayan sido destruidos. Por ejemplo, la Rucia por su parte es testigo, sin saberlo aún (pues ella no está enterada de su condición de muerta hasta entonces) de su entierro.

Los muertos viven. Se le acercan de improviso, lo abordan con palabras, lo toman del pantalón, se aferran a sus piernas suicidas y hasta pueden detener una caída si lo miran con esa cara de súplica. La muerte

es mentira. La Rucia se le aparece como una prueba. No importan las condolencias. No importa que la haya llorado y enterrado en el cementerio, que su cuerpo se haya hecho mierda en un accidente carretero, allá lejos, del otro lado del atlántico. La muerte es mentira y no hay forma de escapar a eso. El punto cero. El eje del carrusel.

(Fernández, 114)

Teniendo en consideración lo anterior, resulta importante acudir entonces al minucioso estudio que realiza el autor Tzvetan Todorov con respecto a lo **fantástico**. “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 32). Para este autor, lo fantástico surge precisamente de esa zona de incertidumbre en la que el lector y los personajes, dudan de si los hechos narrados obedecen a leyes racionales o si responden a fuerzas que las exceden. Se trata de un espacio de ambigüedad donde lo real y lo irreal confluyen sin resolverse del todo. Desde sus primeras páginas *Mapocho* se instala en este espacio de ambigüedad. Es una obra habitada por lo misterioso, lo espectral y lo inexplicable. Si bien, muy pronto se revela que la Rucia es un personaje muerto que deambula entre los vivos, el lector no lo asume de inmediato con total certeza, por el contrario, avanza movido por la vacilación. La frontera entre la vida y la muerte se vuelve porosa y es justamente esa porosidad lo que genera el desconcierto propio de lo fantástico. El relato encuentra sus bases asentadas en un vaivén constante entre lo verosímil y lo sobrenatural. Muertos que hablan, recuerdos que poseen el cuerpo, la memoria que acompaña al presente, sin embargo, incluso cuando todas estas dudas comienzan a disiparse hacia el final de la novela, Fernández evita ofrecer una explicación lógica o tranquilizadora, manteniendo el desconcierto y obligando al lector a convivir con la incertidumbre. Es de esta forma que *Mapocho* materializa lo que Todorov señala como una de las condiciones esenciales de lo fantástico, nos referimos a la vacilación compartida entre

personajes y lectores. “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov, 38). Igualmente valdría la pena recordar sus intentos por diferenciar lo fantástico de lo maravilloso y de lo extraño, pues cada una de estas categorías encuentra diferentes motivaciones. Si bien queda claro que lo fantástico es aquel recurso que reta a las reglas naturales, ya sea que el lector las asimile como una parte de la historia que, no por ser extraordinario necesita forzosamente una explicación lógica, se encuentra enmarcado por la siguiente consideración: “Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta de forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitas” (Todorov, 42). Por otro lado, para poder entender las otras dos categorías, el autor también ofrece definiciones relevantes con respecto a las decisiones que debe tomar el lector.

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

(Todorov, 49)

En *Mapocho*, Nona Fernández sitúa su relato en ese punto de inestabilidad que describe Todorov: la obra transcurre en un territorio donde los muertos regresan, los recuerdos cobran forma corpórea y el río, convertido en una corriente de memoria, arrastra tanto cuerpos como historias silenciadas. El lector, incapaz de establecer con certeza los límites entre la vida y la muerte, habita esa vacilación constitutiva de lo fantástico. La Rucia y el Indio no sólo encarnan personajes espectrales, sino también la imposibilidad de clausurar la memoria; son presencias que insisten, que se resisten a desaparecer bajo la superficie del olvido. En este

sentido, Fernandez traslada el efecto fantástico del plano individual al colectivo, haciendo que el lector no se confronte únicamente con lo sobrenatural, sino con lo reprimido por la historia nacional.

Por otro lado, como parte fundamental de lo fantástico, Todorov destaca el **imperfecto** y la **modalización**. Se entiende entonces que, la modalización consiste en el uso de ciertas locuciones que no afectan el sentido de la frase, pero sí modifican la relación entre sujeto de la enunciación y enunciado, es decir, se refiere a aquellas que indican la incertidumbre en la que se encuentra el sujeto hablante en contraste con la realidad de la frase enunciada. Por su parte, el imperfecto se entiende, de cierta forma semejante a la modalización, teniendo que ver con una continuidad posible pero poco probable. Mucho tiene que ver entonces el sujeto de enunciación y su percepción de la realidad en la que habita. Todorov destaca por ejemplo expresiones como: **me parecía, me sentía, resultaba claro para mí, etc.** Y sobre el uso de estos elementos menciona: “Si estas locuciones no existieran, estaríamos dentro del mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual; gracias a ellas, nos hallamos ahora en ambos mundos a la vez” (Todorov, 45). Por lo tanto, si analizamos la obra de Nona Fernández con estas dos categorías en mente, daremos enseguida con el personaje del Indio y la Rucia, quienes enuncian desde la primera persona y por lo tanto hay una vía que permite la introducción del imperfecto y la modalización a manera que, el mundo sobrenatural y fantástico en el que habitan se liga con la realidad cotidiana que menciona Todorov.

Es mentira que los muertos no sienten. Yo **podría** enumerar lo que esta carne en descomposición sigue percibiendo. La humedad de esta madera, el olor nauseabundo de las aguas, el ruido de las micros, de los autos, el gusto dulce de la sangre que llega hasta mis labios. Desde aquí **puedo** verme allá arriba, en uno de los puentes que atraviesan el río. Soy yo. Me diviso de pie el día que llegué a esta ciudad. Veo que

todavía no me repongo bien del accidente. Llevo el choque estampado en el cuerpo.

(Fernández, 15)

Es mentira que los muertos no sienten. Cada imagen de mi cabeza lo confirma. Sus heridas duelen después de tanto tiempo. Tú lo sabes tan bien como yo, Rucia. Ahora mismo que la abuela se despide afirmada de su escobatón, ahora que **te veo** emprender tu viaje por el Mapocho, **mi carne se estremece**. (Fernández, 220)

En ambos fragmentos, la ambigüedad del verbo **sentir** y el uso del imperfecto instalan al lector en el territorio vacilante de lo fantástico, divagando entonces entre la realidad y lo que el sujeto enunciador percibe, estableciendo así, una narración desde lo fantástico. Resulta muy llamativo el hecho de que ambas citas fueron escogidas del primer y último capítulo respectivamente, coincidiendo en el inicio de su narración, es decir, la Rucia y el Indio se encuentran ligados desde el inicio hasta el final de la obra por medio de su percepción de la realidad en la que ambos se encuentran, narrando el mismo momento desde perspectivas individuales que si bien es la apertura de la obra, también sirve de cierre.

La coincidencia entre la voz inicial de la Rucia y la voz final del Indio no sólo cierra la estructura circular del relato, sino que también sugiere una continuidad de la conciencia más allá de la muerte, una temporalidad que se resiste a clausurarse. El imperfecto es entonces, un tiempo verbal y mayor aún, una manifestación de la existencia. *Mapocho* transforma los recursos gramaticales de Todorov, asociando lo fantástico en una poética de la memoria, donde lo inacabado y lo incierto son los únicos modos posibles de narrar esta historia nacional fragmentada por la violencia y la pérdida. La Rucia no sabe que está muerta; el lector tampoco lo sabe con certeza, ambos se encuentran en un ciclo donde tan pronto como el personaje se hace consciente de su condición, nuevamente es arrojado al desconocimiento que conlleva iniciar una y otra vez, sin embargo, esto es difícil de apreciar en una primera lectura,

implicaría entonces un análisis más detenido para darse cuenta de este círculo extraordinario que traza Nona Fernández.

La obra se encarga de sostener la tensión de la duda, esa vacilación persistente convierte a *Mapocho* en una experiencia de lectura que, como el río que la nombra, fluye entre dos orillas sin inclinarse por ninguna. Lo fantástico resulta una forma de representar la herida histórica chilena, el trauma que insiste y no encuentra una explicación posible dentro de lo real. La narración se encuentra sin duda alguna, en el terreno de lo fantástico, pues la incertidumbre que recorre la obra nunca se disipa en una explicación racional. El fenómeno que envuelve a la Rucia y el Indio no puede comprenderse desde las leyes naturales ni reducirse a una mera alucinación. Por otro lado, tampoco hay una intromisión en el terreno de lo maravilloso, pues no se trata de un universo donde lo sobrenatural sea una norma reconocida, al contrario, tanto los personajes como el lector oscilan constantemente entre la duda y la ingenuidad. Es justamente esta oscilación lo que constituye el núcleo de lo fantástico dentro de *Mapocho*.

En cuanto a un análisis de estilo más inclinado a la cuestión estructural, puede afirmarse que en *Mapocho* existe una analepsis externa completa, esto atendiendo a las categorías que ofrece el autor Gérard Genette, ya que la obra se remonta a un evento anterior al inicio del relato, nos referimos al punto clave que desencadena la diégesis dentro de *Mapocho*, el accidente automovilístico. Genette hace una importante distinción a considerar entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, entendiendo entonces que el primero se refiere al tiempo real en el que sucedió la historia, mientras que el segundo obedece al orden que el autor escoge a la hora de narrar dicha historia. De igual forma, la analepsis converge con una prolepsis externa completa, pues la Rucia flotante sobre la mugre del Mapocho que se narra al inicio, es igualmente, la narración que le da cierre a la historia, ahora desde la voz del

Indio. Esta estructura temporal fragmentada, que se encarga de entrelazar el pasado con el presente y el final con el inicio, refleja, ya sea de forma intencional o no, por parte de la autora, una imposibilidad de construir la historia lineal dentro de un país fracturado por la violencia. El tiempo roto de *Mapocho* puede igualmente entenderse como el tiempo del trauma, que insiste y retorna. Todo esto en conjunto se acopla de forma que la maquinaria detrás de *Mapocho* sostiene una historia escrita desde la periferia, con personajes que habitan la misma, una esfera donde la violencia se amontona de forma desmedida. En este sentido, los márgenes desde los que Fernández articula su relato dialogan con lo que la autora Judith Butler identifica como lo **abyecto**, ese espacio social o zona de deshecho donde los cuerpos son expulsados y las vidas consideradas impropias o indignas de reconocimiento.

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”,
 “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas
 por quienes no gozan la jerarquía de sujetos, pero cuya condición de vivir bajo
 el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos.
 (Butler, 20)

Esta categoría encuentra una representación concreta en *Mapocho* a través de la estatua de la Virgen que, desde su pedestal, le da la espalda al barrio de la Rucia y a toda su gente. No los mira, no los escucha, y menos aún los ampara. La divinidad que en Latinoamérica es entendida como símbolo de consuelo, encarna aquí la indiferencia, peor aún, el rechazo y la exclusión del mundo que sí ve de frente.

El poto de la virgen. Cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos
 mirando el poto de la virgen. La doña no tiene ojos para nosotros sólo mira a
 los que están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le
 reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste, que por lo

demás no está nada mal, todo blanco y de loza, todo casto y puro, el pote de la virgen. (Fernández, 29)

En última instancia, la obra de Fernández se erige como un testimonio de los cuerpos que habitan ese lado invisible de la historia, es decir, los expulsados, los olvidados, aquellos que sobreviven entre las aguas sucias del río y al rechazo de la Virgen. Su narración fragmentada, su temporalidad herida y su condición de desecho configuran una poética de la exclusión que divaga entre los límites de la memoria y el olvido.

2.1 Cuarta parte: La Rucia y el Indio

También los muertos sueñan. Los muertos nos sueñan, sueñan vivos en vuelo y a otros muertos navegando en pedazos de ceniza, corazones caldeados en los úteros.

Clyo Mendoza, *Silencio*

La cuarta y última parte que conforma a *Mapocho* es el lugar en el que centraremos la mayor parte de nuestro análisis, pues si bien toda la historia se trata de una sucesión de violencia desmedida ejercida impunemente sobre cuerpos vulnerables, es en este último apartado donde el conjunto se desborda. Nona Fernández se encuentra en el lado opuesto a la omisión de la violencia, todavía menos opta por suavizarla. “La Rucia y el Indio”, ya sea por hacerle honor a sus nombres en condición de personajes condenados a la desgracia, resulta un capítulo desesperanzador, reclama una atención y reconocimiento incómodos de otorgar como lectores, esa incomodidad o descolocación que trae consigo un evento violento ya conocido, pero normalizado hasta que su existencia es puesta frente a nosotros, extrañándonos debido a su nivel de crueldad que uno se esfuerza por omitir.

“Se propone una historia que se construye de oídas, sin precisión, fusionando lo oral y lo escrito” (Jeftonavic, 76). Así como lo menciona Andrea Jeftonavic, a lo largo de la obra,

existen relatos que involucran lo oral y lo escrito, atendiendo igualmente a la forma popular de transmitir historias, en este formato inicia el apartado que se encarga de cerrar la historia de *Mapocho*.

Dicen que la gordita Carmina tenía quince años cuando una noche golpearon la puerta de su casa. Era muy tarde y sus padres se levantaron a abrir nerviosos. Dos hombres vestidos de civil aparecieron y dijeron que los necesitaban para un interrogatorio. Nada de importancia, volverían muy luego, posiblemente esa misma noche. Los padres de Carmina se vistieron rápido y, despidiéndose con un beso de su hija, se subieron a una camioneta de vidrios oscuros. No te preocupes, Carmina, en un par de horas estamos acá, duerme tranquila. Dicen que la gordita se quedó sola en la casa. No tenía hermanos, tampoco abuelos o tías. Lo único que tenía era un séquito de pretendientes que por las noches acudían a verla y entraban silenciosos por la ventana de su pieza para regalonear con ella en la cama. Pero ninguno llegó esa madrugada. Tampoco el resto de las noches que pasaría sola esperando a sus padres. (Fernández, 176)

A la par de la historia de la gordita Carmina, se nos presentan más personajes como la pareja de viejos a los que les decían “Los turcos”, la liga del barrio, los peloteros azules que eran el equipo contrario y una pareja de recién casados.

La gordita Carmina es el primer personaje a estudiar, viéndose en una posición de dominación y violencia ejercida dentro de una estructura de poder en la que ella ocupa el último lugar, sino es que ninguno. La autora Rita Laura Segato en su obra *La guerra contra las mujeres* ofrece puntos reflexivos desde los que nos permite analizar en mayor profundidad la violencia que retrata Nona Fernández en su obra. Segato se sirve de complemento de un estudio que realizó a los presos de la penitenciaría de Brasilia, para construir una red

interpretativa que le permita descifrar las dimensiones simbólicas y estructurales de los feminicidios, las violaciones y la violencia de género. Su trabajo revela que estos actos no son hechos aislados ni productos de desviaciones, sino por el contrario, resultan manifestaciones de un sistema de poder establecido que organiza las relaciones sociales y legitima la subordinación y desecho de ciertos cuerpos.

Mi «escucha» de lo dicho por estos presidiarios, todos ellos condenados por ataques sexuales realizados en el anonimato de las calles y a víctimas desconocidas, respalda la tesis feminista fundamental de que los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad. (Segato, 38)

La cancha de fútbol del barrio funciona como el escenario donde convergen las múltiples historias del relato; ahí dentro, el terreno de juego se transforma en un campo de reclusión, un espacio de dominio en el que, por puro ejercicio de poder, los milicos encierran a quienes ellos desean someter, tal fue el destino de los padres de la gordita Carmina. De acuerdo con Segato, las primeras víctimas suelen ser las mujeres, los negros, los pueblos originarios y los disidentes, por lo tanto, la gordita Carmina resulta un cuerpo vulnerable que, al descubrir el apresamiento de sus padres, busca el mismo destino con el objetivo de reunirse con ellos, sin imaginar que sería despojada de todo control sobre su cuerpo. Con tal de atravesar el umbral que la separa de sus padres, la gordita Carmina acepta las condiciones que el guardia le impone, viéndose así en el medio de una perspectiva desde la cual se le reduce a un simple objeto dispuesto a la satisfacción del otro y al abuso desmedido. “Vio que tenía un par de pechugas grandes y un poto gordo y blandito y entonces dicen que se le ocurrió podían llegar a un trato” (Fernández, 178).

El cuerpo femenino es despojado de toda subjetividad, viéndose expulsado en un territorio de dominio, espacio donde el poder encuentra su punto culminante, ilimitado, impune. Manteniendo la misma línea de investigación que propone Segato, la violación es entendida entonces como la anulación o el aniquilamiento de la voluntad de la víctima, se refiere a la pérdida de control sobre el comportamiento de su cuerpo y el dominio del mismo por parte del agresor. La narración de lo que sucede a continuación es directa y feroz, Fernández no acude a simples insinuaciones, no es sólo un asomo a lo que pudo ser, y definitivamente no deja a la imaginación del lector un destino más reconfortante:

Un tiritón incontrolable recorrió la piel blanca de la gordita. Dicen que el guardia se bajó el cierre del pantalón a sus espaldas. Luego sacó su pichula dura y, sin ningún aviso, se la metió por el culo. Ella se quejó con un grito ahogado. Calladita, le dijo el guardia, y le tapó la boca con su mano derecha, mientras se movía de adelante hacía atrás, y gemía, y ahogaba sus propios gritos mordiendo el hombro de la Carmina. Cuando el hombre terminó, le soltó la boca, y salió dejándola encerrada. (Fernández, 179)

El control de Carmina sobre su cuerpo le es arrebatado, quedando entonces a voluntad de su agresor. Lo que sigue a continuación no es más que un descenso en una espiral donde la violencia y el poder se nutren mutuamente, ambos insaciables. La gordita Carmina es víctima de una violación tumultuaria por parte de los dos turnos de guardia. “La Carmina dejó de mirar a los que entraban, dejó de quejarse y de limpiarse la entrepierna sucia de semen y sangre. El culo dejó de dolerle, se le anestesió entre tanto mete y saca, entre pichula dura arremetiéndola por la espalda” (Fernández, 179). Al respecto de esto resulta vital considerar un importante descubrimiento por parte de Segato:

Emerge de las entrevistas con más fuerza que nunca lo que Menacher Amin ya había descubierto con datos empíricos y análisis cuantitativo, que, contrariando nuestras expectativas, los violadores, las más de las veces, no actúan en soledad, no son animales asociales que acechan a sus víctimas como cazadores solitarios, sino que lo hacen en compañía. No hay palabras suficientes para enfatizar este hallazgo y sus consecuencias para entender las violaciones como verdaderos actos que acontecen *in societate*, es decir, en un nicho de comunicación que puede ser penetrado y entendido. (Segato, 38)

De igual forma, a manera de complemento Segato propone dos ejes desde los cuales la figura del violador busca comunicarse dirigiéndose a uno o más interlocutores que pueden ser reales o imaginarios, de ambos ejes la autora menciona lo siguiente:

En el eje vertical, él habla, sí, a la víctima y su discurso adquiere un cariz punitivo y el agresor un perfil de moralizador, de paladín de la moral social, porque en ese imaginario compartido, el destino de la mujer es ser contenida, censurada disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana. (Segato, 39)

Pero es posiblemente el descubrimiento de un eje horizontal de interlocución el aporte más interesante de mi investigación, entre los presidiarios de Brasilia. Aquí, el agresor se dirige a sus pares, y lo hace de varias formas: les solicita ingreso en su sociedad y, desde esta perspectiva, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático; compite con ellos, mostrando que merece, por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril y hasta adquirir una posición destacada en una fratría que

solo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal. (Segato, 40)

Nos queda claro entonces que, si bien el eje vertical se trata de una comunicación que responde a intereses individuales del violador, por otro lado, el eje horizontal permite la materialización de este código o lenguaje que resulta exclusivo de una jerarquía de violentadores y donde, al existir dichas conexiones que les permite integrarse como parte de un todo, se refuerza la idea de un conjunto o grupo que da forma a las violaciones tumultuarias. En este sentido, la violación de la gordita Carmina no se trata de un hecho aislado ni del producto de un deseo individual del agresor, por el contrario, se entiende como un gesto de poder que reafirma la pertenencia del violador a una estructura de dominio colectiva. Si bien se puede afirmar la presencia del eje vertical, más adelante se verá opacado por el eje horizontal que propone Segato. Los milicos, al convertir el cuerpo de Carmina en un territorio de conquista, reafirman simbólicamente su autoridad y su posición dentro de la jerarquía viril. “El cuerpo inscrito como territorio y su afinidad con el biopoder es la forma última de control y completa la comprensión de la nueva territorialidad y sus demandas por lealtad y antagonismo ostensivos” (Segato, 69).

El mensaje que buscan transmitir es claro. Su poder les confiere el derecho de disponer de los cuerpos subalternos como extensión de su territorio. El cuerpo violado de la víctima se transforma en un espacio público, un campo de inscripción donde los agresores escriben su pertenencia al grupo y su capacidad de ejercer un control absoluto. Así como lo plantea Segato, entre los agresores se instala un lenguaje silencioso, una vía de comunicación que solamente entre ellos son capaces de descifrar y por medio de la cual se legitima la violencia y se transforma en un signo de reconocimiento entre pares. Está escena no solamente denuncia la brutalidad física del abuso, sino que al mismo tiempo se evidencia la

violencia simbólica sostenida por medio de un orden patriarcal. La violencia no se ejerce en soledad, sino en comunidad, encontrando en el cuerpo femenino el vehículo perfecto para reafirmar las posiciones de poder y perpetuar la impunidad.

De esta manera, la violencia en *Mapocho* no se limita al cuerpo de Carmina, sino que se extiende como una red que abarca a todo un sector, cada personaje que habita en la periferia se convierte en el blanco de la represión, víctima del sistema que clausura y silencia cualquier forma de solidaridad. “Los turcos” son una pareja de viejos que, aunque su aparición es breve, resulta igual de lamentable. Se les describe como solitarios y posiblemente extranjeros debido a su extraño acento y apariencia: rubios y de ojos claros. Personajes caracterizados por su gusto de compartir con la comunidad y que, a la llegada de los milicos actuaron como un resguardo, una guarida que les ofrecía asilo y seguridad a los desamparados. Se establece un vínculo de unión entre los viejos comerciantes y sus refugiados, sin embargo, son descubiertos por los milicos y llevados todos presos. Por otro lado, la liga del barrio que jugaba todos los domingos e invitaba (prácticamente rogaba) a equipos contrarios, fueron igualmente encarcelados. El poder ejercido por los milicos siguiendo intereses basados puramente en su posición recae sobre este conjunto de personajes que, debido a sus condiciones de clase trabajadora, de extranjeros, de exiliados y de perseguidos, son subyugados indistintamente.

Se acabó el peloteo, dijo. Desde hoy esta cancha se transforma en recinto de detención. Y ustedes en los primeros detenidos. Los peloteros quedaron más blancos y tiritones de lo que estaban. Pero dicen que el guatón Raúl, que era el capitán del equipo, levantó tímido la mano desde el suelo para tratar de aclarar la situación. Nosotros no hemos hecho nada, dijo. ¿Por qué nos encierran?

Dicen que el milico jefe lo miro serio y, después de pensar un rato largo, contestó de un solo grito. ¡Por huevones! (Fernández, 177)

Los últimos personajes en ser parte de la cadena de eventos desafortunados fueron una pareja de recién casados, interceptados por los milicos a la hora de ir a la tienda. La mujer se encontraba embarazada de ocho meses y debido a la deplorable situación en la que se encontraban dentro de la cancha-cárcel, un día de la nada, rompió aguas y entró en labor de parto. Todas las mujeres que se encontraban presas junto con ella actuaron como red de apoyo, uniéndose y alentándola en su dolor. Es entonces que en la historia irrumpe otro personaje investido de autoridad: un médico, quien aparece afirmando su intervención como asistencia fundamental para el parto, desoyendo así las advertencias de las mujeres que, desde su experiencia (a diferencia del médico que nunca ha sido madre ni mujer y tampoco parece estar interesado en comprenderlo por su profesión), le aseguran que la ayuda era ya innecesaria, pues el parto estaba por darse de forma natural y aparentemente segura. Nuevamente Nona Fernández hace poco por disminuir el impacto de la imagen mental que nos retrata, debe reconocerse por eso mismo que, si la violencia en la vida real no es mitigada, por qué deberíamos esperar que lo sea en la literatura:

Dicen que la pareja se abrazó entre mocos y lágrimas, pero que muy pronto ella perdió el conocimiento. Tenía el vientre abierto, con las tripas colgando, y permaneció así mucho rato. Dicen que las mujeres entraron para tratar de ayudar. La limpiaron, le metieron sus cosas adentro e improvisaron compresas para detener la hemorragia que se la estaba llevando. (Fernández, 181).

La intervención del médico representa el punto más extremo de la deshumanización, donde el poder actúa bajo el disfraz de la autoridad institucional. El símbolo que debería preservar la vida se transforma en un acto de crueldad que reafirma el dominio masculino sobre los

cuerpos femeninos. Más que un episodio aislado, se revela el modo en que la violencia se institucionaliza hasta convertirse en la norma, borrando toda frontera referente a lo legal - ilegal. Segato considera que las guerras contemporáneas han ido evolucionando y encontrando nuevas vías de dominio, sostiene que el nuevo accionar bélico ya no percibe la agresión sexual y la tortura como meros complementos de guerra, por el contrario, ahora se entienden como estrategias bélicas específicas. Igualmente, dentro de estas nuevas formas de guerra, el crimen organizado toma un papel protagónico, pues sirve como recurso para el Estado en su nuevo accionar bélico. Frente a este nuevo escenario, Segato menciona que la violación, la tortura sexual de mujeres, niños y jóvenes son consecuencias directas de una guerra entre el Estado y los disidentes, todo esto a través de sicariatos, pandillas, maras o corporaciones militares privadas.

Paso a continuación revista de las dimensiones contextuales de la guerra que se han transformado, confirmando a la escena bélica en una nueva estructura y asignando al cuerpo femenino o feminizado un papel nuevo que lo transfiere de una posición marginal a una posición central. (Segato, 60)

El papel de la mujer, así como se mencionó anteriormente, se transforma en la vía principal por medio de la cual se busca transmitir un mensaje o repeler al bando contrario del Estado, esto puede apreciarse, por ejemplo, en el caso de la gordita Carmina y la mujer embarazada, pues si bien, tanto ellas como los peloteros y los ancianos se encuentran en la posición de víctimas, los niveles de crueldad a los que se ven sometidos los cuerpos de las mujeres alcanzan escalas extremas.

El cuerpo y muy especialmente el cuerpo de las mujeres, por su afinidad arcaica con la dimensión territorial, es aquí, el bastidor o tableta sobre el cual los signos de adhesión son inscritos. Codificados atributos de pertenencia son burilados o anexados al mismo.

Y en él, en especial en el cuerpo femenino y feminizado, los enemigos de la red graban con saña las señales de su antagonismo. (Fernández, 69)

Es decir, en estas nuevas formas de guerra el cuerpo de la mujer es entendido ya no como mera repercusión si no como el símbolo de la dimensión territorial, quien en sí misma esconde códigos de pertenencia que el Estado pretende apropiarse. Cabría la pena destacar que la mujer entendida como territorio, equivale a ser entendida como enemigo, podría esto explicar la crueldad y tortura a la que se ven sometidas Carmina y la mujer embarazada, pues ambas dentro de esta nueva forma de guerra que habita en *Mapocho*, resultan encarnar al enemigo del Estado, representado por los milicos, organización ilegal a la que se le ha conferido un estatus de poder dirigido a la conquista y dominio del territorio.

Pero la violación pública y la tortura de las mujeres hasta la muerte de las guerras contemporáneas es una acción de tipo distinto y con distinto significado. Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significan en él, se inscriben en él, la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna. (Segato, 81)

Segato rescata también al autor Herfried Münkler, quien menciona el acto de la violación como un instrumento de limpieza étnica de bajo costo, es decir, el consumo de recursos a la hora de hablar de guerras es inmenso, sin embargo, en las formas emergentes se han encontrado nuevas vías de eliminación y control que se evitan el costo de bombas o el enfrentamiento con otras fuerzas políticas. En su lugar se acude a tres pasos, la ejecución de figuras prominentes, la destrucción de lugares sagrados o culturales que conformen parte de la

historia y, por último, el embarazo forzado. Un ejemplo de estos pasos puede ser identificado en el personaje de Fausto, quien, por encargo del Estado, idealiza y adorna a personajes y eventos que conforman la historia de Chile, todo dirigido hacia un control sobre lo que la población puede o no saber, de forma que los cuerpos no favorables para el Estado puedan ser enterrados y olvidados, fragmentando así la línea histórica que fluye al igual que el Mapocho. La guerra, entonces, ya no solo se libra en los campos de batalla, sino que también en los cuerpos y en las estructuras sociales que los sostienen. En este sentido, resulta pertinente vincular esta lectura con lo que Segato denomina como **Segunda realidad**, concepto con el que visibiliza la existencia de un sistema social que establece las bases de su funcionamiento sobre lo ilegal, normalizando de esta forma, la violencia como parte vital de su organización.

Por otro lado, en el subsuelo de ese mundo de supuestas transparencias, se encuentra lo que en mi ensayo sobre Ciudad Juárez (2006) llamé Segundo Estado, y que hoy prefiero llamar Segunda Realidad, pues es una realidad especular con relación a la primera: con monto de capital y caudal de circulante probablemente idéntico, y con fuerzas de seguridad propias, es decir, corporaciones armadas ocupadas en proteger para sus «dueños» la propiedad sobre riqueza incalculable que en ese universo se produce y administra.

(Segato, 75)

Es decir, nuevamente tiene que entenderse que la violencia, así como la violación, no se trata de un evento aislado o esporádico, debe entonces percibirse como una pieza que forma parte de un sistema rizomático. Con alcances globales, la segunda realidad interviene directamente en las cuestiones políticas y puede encontrarse en la mayoría, sino es que en todos los tipos de gobiernos establecidos y, con gran probabilidad, también en los emergentes. No en vano se tienen incontables registros dentro de la historia Latinoamericana, sobre el uso de recursos y

organizaciones criminales por parte del Estado con meros fines de control y beneficencia propia. Por otro lado, a manera de complemento, Segato acude a Ernst Fraenkel, quien aborda la cuestión de la dualidad del Estado, donde sostiene que esta condición dual surge de la incapacidad del gobierno para actuar de forma individual y, por el contrario, debe ayudarse de agencias y acciones externas, un ejemplo de esto puede verse en la figura del policía – juez.

El llamado «gatillo fácil» por ejemplo, es la consecuencia de que el policía en la calle tiene poder de juez. El agente estatal policial tiene poder discrecional para juzgar y evaluar si una situación ofrece peligro y, como consecuencia de su arbitrio, dar muerte a un ciudadano sin por esto tener que responder ante la ley. (Fernández, 79)

Segato sostiene que la figura del policía representa el funcionamiento de la estructura dual del Estado, aquella que concentra en un mismo cuerpo el poder de ejercer la violencia y dictar la justicia, es decir, la capacidad de decidir sobre los cuerpos de los otros sin enfrentar consecuencia alguna. En *Mapocho*, los milicos encarnan precisamente esta estructura dual, pues son quienes encierran, castigan, violan y sentencian a muerte a mujeres, ancianos, jugadores de fútbol, una pareja de recién casados y, a una recién nacida, todo ello bajo la impunidad que otorga su posición dentro del sistema represivo. Por lo tanto, así como existe este símbolo de la estructura dual materializado en la figura de los milicos, debe entonces darse por sentado que dentro de *Mapocho* existe también una **segunda realidad**, entendiendo a la normalización del abuso, las desapariciones forzadas y la sentencia a muerte como prácticas legitimadas por la estructura del poder militar. Los milicos operan dentro de un espacio donde la ley se desdibuja y sus transgresiones no son presentadas como rupturas del orden de los derechos humanos, sino como expresiones cotidianas de un orden alterno que rige la vida al otro lado del río. *Mapocho* revela de esta forma un mundo escindido, es decir, por un lado, está ese mundo visible, regulado por las apariencias del poder institucional,

podría pensarse en Segato y la **primera realidad**, así como también está el mundo subterráneo, donde las normas se reinventan para sostener un dominio tiránico, es decir una **segunda realidad**.

La justicia se encuentra intrínsecamente vinculada con el poder, así lo sostiene Segato y para esto cita, por ejemplo, la obra *La memoria de Sciascia* de Federico Campbell, quien sostiene que ninguna verdad en cuanto a hechos delictivos que tenga que ver directamente con algún tipo de gestión del poder, será descubierta. La autora entonces se cuestiona sobre si existirá una mínima posibilidad de dar con la justicia o si acaso, nuestra única aspiración debe quedarse estancada en la búsqueda, ya no de una compensación a lo perdido o arrebatado, sino al alcance de un estado de paz, por medio de ejercicios individuales de los afectados y con la disculpa de absolutamente nadie. Pareciera que, sobre todo en Latinoamérica, los esfuerzos por minimizar la violencia, ya no hablemos de erradicarla, resultan infructíferos, las fuerzas del poder que operan y mantienen el sistema patriarcal en el que habitamos, se mantienen inquebrantables e impasibles ante el sufrimiento colectivo.

El desamparo forma parte inevitable de las letras y las aguas en *Mapocho*, es imposible cuestionarnos de qué forma podría alcanzarse un estado de paz por parte de los cuerpos vulnerados dentro de la obra. Este capítulo retrata un conjunto de orquestadas desgracias que difícilmente podrían ser compensadas por los agresores, menor aún es la probabilidad si a estos poco les interesa una retribución de la violencia ejercida. Me parece entonces importante destacar tres citas de este apartado, planteando algunas pertinentes interrogantes ¿Puede la violencia compensarse?, ¿es posible otorgar un perdón no solicitado?, como seres que habitamos cuerpos vulnerables, mujeres, niños, pobres ¿la justicia es para nosotros un estado inalcanzable?

Inútil fue tratar de explicar que los peloteros azules tenían menos culpa que ellos de estar ahí. Que eran invitados, que tuvieron que rogarles y hasta pagarles el pasaje en micro para que vinieran. Los milicos no escucharon y los arrojaron en un rincón mientras hacían pasar al resto de los presos. Dicen que la liga del barrio se quedó encerrada en su propia cancha y que de allí nunca más pudo salir. (Fernández, 177)

Dicen que entró mareada y débil. Con las polleras rotas, a pata pelada y con las tetas al aire, el pelo desordenado y las piernas manchadas de sangre. Caminaba con dificultad, muy lento. Dicen que parecía un alma, que hasta kilos había perdido. Todos los presos se quedaron mudos cuando la vieron aparecer. Dicen que cruzó la cancha en el más absoluto silencio y que cuando llegó a las graderías, sus padres la recibieron con un chal para cubrirle el cuerpo medio desnudo. (Fernández, 180)

Dicen que el hombre corrió a buscar al doctor para que ayudara a su mujer. Dio vuelta a la cancha, preguntó a todos los uniformados, pero no pudo encontrarlo. Dicen que todos los intentos de las mujeres por salvarla fueron inútiles. Ella murió desangrada y de su hija no se volvió a saber nada. La niña desapareció de la cancha sin sentir el olor de sus padres. (Fernández, 181)

El conjunto de las escenas anteriores termina por condensar con brutal claridad el proyecto narrativo de Nona Fernández. La desaparición de la niña recién nacida, la imposibilidad de rescate para los cuerpos torturados y el silencio que rodea a estos hechos no apuntan a un desenlace, sino a la constatación de que la justicia es inalcanzable para ciertos sectores y que, por el contrario, tendrán que aprender a vivir con el hueco de lo que ya no está. En este

sentido, la novela no ofrece consuelo ni redención, nos orilla en cambio, al abismo del desamparo permanente como la consecuencia del régimen estructural, dominante y violento.

Leer *Mapocho* a la luz de los planteamientos de Rita Segato permite comprender que la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos no es un exceso narrativo ni una hipérbole literaria, sino la representación de una lógica bélica que coloca a las mujeres en el centro del conflicto como territorios de inscripción del poder. La violación tumultuaria de la gordita Carmina y la muerte de la mujer embarazada no funcionan únicamente como episodios de horror, sino como actos comunicativos dentro de una estructura patriarcal que reafirma jerarquías, pactos de impunidad y pertenencia entre los perpetradores.

Respecto al campo de lo fantástico, la presencia de muertos que hablan, cuerpos que sienten después de la muerte y una temporalidad circular e inconclusa responde a la imposibilidad de concluir o cortar de tajo el trauma dictatorial dentro de una lógica racional o lineal. La vacilación propia de lo fantástico, tal como la define Todorov, se transforma aquí en una poética de la memoria, un modo de insistir en lo que no puede ni debe ser olvidado. El elemento fantástico resulta el conducto por medio del cual se le abre un espacio de comunicación a las voces del pasado que al mismo tiempo siguen siendo las del presente ante la imposibilidad de escapar y por el contrario replicar una y otra vez, el destino violento que les ha quedado disponible a causa de las condiciones que rodean sus cuerpos.

De este modo, el capítulo demuestra que la obra de Nona Fernández se inscribe en una tradición de escritura que convierte al cuerpo en un archivo de la violencia histórica y de la literatura en un espacio de resistencia frente al desvanecimiento institucional. *Mapocho* no reconstruye el pasado para ordenarlo, sino para evidenciar sus fisuras, sus restos y sus fantasmas, para ir y venir entre líneas temporales estáticas y continuas que replican los actos de violencia que actúan como condicionantes de la historia y al mismo tiempo, se colocan

como el inicio y el final de una sentencia circular. Esta lectura sienta las bases para los capítulos posteriores, en los que se analizarán otras autoras latinoamericanas que, desde distintos territorios y registros estéticos, recurren a lo fantástico y lo terrorífico como lenguajes alternativos para narrar la violencia contemporánea ejercida sobre las mujeres.

Capítulo 3: María Fernanda Ampuero

Por su parte, este capítulo tiene como objetivo analizar la obra de la autora María Fernanda Ampuero, particularmente el título *Pelea de gallos*, como proyecto narrativo que desplaza la violencia desde el ámbito histórico - político hacia el espacio íntimo y doméstico, evidenciando cómo el cuerpo femenino se configura como un territorio de guerra dentro del hogar. A partir del diálogo con los planteamientos de Rita Segato, Judith Butler, Julia Kristeva y los artículos de Cristina Sánchez Mejía y Selma Rodal Linares, en conjunto con las teorías de Tzvetan Todorov, Noël Carroll y en adición H.P Lovecraft, se mostrará que Ampuero utiliza el terror y lo grotesco no como un recurso ornamental, sino como un lenguaje político que permite denunciar la normalización de la violencia patriarcal en la vida cotidiana. En contraste con la memoria colectiva y la violencia de Estado que articula Nona Fernández, la obra de Ampuero propone una poética del terror íntimo, donde el miedo surge de las relaciones familiares, los vínculos afectivos y el espacio doméstico. De este modo, el capítulo busca demostrar que el terror en Ampuero constituye una estrategia de resistencia narrativa que visibiliza las violencias encarnadas en los cuerpos femeninos y amplía el uso de lo fantástico y lo terrorífico como lenguajes alternativos de denuncia en la literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres.

Nacida en Guayaquil, Ecuador en el año 1976, María Fernanda Ampuero se coloca como una de las figuras más relevantes dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. Su obra ha logrado impactar a través de la violencia, la sangre, lo morboso y lo rechazado. Desde sus primeros relatos, Ampuero construye un territorio narrativo donde los cuerpos femeninos son entendidos, recordando lo que hemos estudiado sobre Segato, como territorios de guerra. Dentro de sus cuentos, el hogar lejos de ser un símbolo de seguridad y resulta un espacio abierto al terror, donde se revelan las violencias más cotidianas y, en consecuencia,

invisibles. La autora desmonta las estructuras patriarcales mediante una prosa agresiva para así adentrarse en zonas donde lo humano o lo conocido se quiebra y emerge entonces el terror, lo monstruoso.

La violencia que en *Mapocho* se articula desde la memoria colectiva y la fractura histórica, en María Fernanda Ampuero adquiere una dimensión íntima, doméstica y corporal. Es decir, si en la obra de Nona Fernández los personajes hablan desde el río o desde regiones difusas que oscilan entre la vida y la muerte, en Ampuero son los cuerpos vivos (valdría la pena preguntarse bajo qué circunstancias podría decirse que se vive o se sobrevive) aquellos que sostienen la voz del relato. Su literatura entonces se desplaza de la violencia política hacia una violencia más cotidiana, no por eso menos cruel, menos opresiva, no por eso menos violencia. Ampuero devela el monstruo que habita desde la casa, que come en la mesa, que duerme en la cama, que forma familia.

Ligada al contexto social y cultural de Ecuador, marcado por profundas desigualdades de clase, violencia de género y procesos de migración, Ampuero ha desarrollado una escritura que explora y expone las múltiples formas de violencia que atraviesan los cuerpos femeninos y la manera en que dichas violencias y abusos se han ido normalizando sobre todo en ambientes domésticos y familiares.

La obra de Ampuero no se limita únicamente a la narración de actos violentos, sino que por el contrario se trata de la teletransportación del lector hacia una experiencia incómoda de enfrentar, desautomatizadora, extraña, visceral, **abyecta**. No obstante, resulta fundamental colocarse bajo el entendido de que esta experiencia incómoda, es catalogada como tal por el hecho de reflejar historias llenas de violencias y abusos que, si bien poseen toques terroríficos, los fantasmas, los monstruos y los muertos vivientes se conciben con mayor humanidad que las personas de carne y hueso, dentro y fuera de los cuentos. “Narcisa siempre

decía hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos” (Ampuero, 19). *Pelea de gallos* constituye la primera colección de relatos publicada por Ampuero y resulta uno de los ejes principales de nuestro análisis. Caracterizada por una redacción cruda, una fuerza expresiva descarnada y una perspectiva feroz de la violencia. Dicha colección se encuentra conformada por 13 cuentos en total:

1. Subasta
2. Monstruos
3. Griselda
4. Nam
5. Crías
6. Persianas
7. Cristo
8. Pasión
9. Luto
10. Ali
11. Coro
12. Cloro
13. Otra

Por un lado, en el artículo “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”, escrito por Cristina Sánchez Mejía, aborda el uso de elementos góticos dentro de los cuentos “Subasta” y “Monstruos”, todo bajo el entendido de que el gótico femenino es un recurso de denuncia que posee en sí mismo un carácter transgresor, es decir, las autoras descubren una vía de rebelión a través de la cual desafían la

normatividad y retan los estereotipos que el sistema patriarcal ha impuesto sobre los cuerpos femeninos. La incomodidad, el repudio, el rechazo y la exclusión son elementos que caracterizan a los personajes de Ampuero, si bien podría considerarse de igual forma la vulnerabilidad, se necesita de un rápido, pero no menos importante señalamiento, respecto al quiebre que surge en dicha vulnerabilidad (no en todos los casos, claro) cuando ha llegado a sus límites, convirtiéndose entonces en ese monstruo, esa bruja, ese gallo con las vísceras de fuera, ese ser **abyecto** (recordemos el concepto de Butler abordado anteriormente), ahora amenazante. “Ante la violencia sexual la protagonista adopta la inmundicia, de manera que lo abyecto funciona aquí como una herramienta de protección porque de manera instintiva repele a sus agresores” (Sánchez, 117).

Más allá de visibilizar la violencia a la que se ven sometidas la mayoría de las mujeres latinoamericanas, Ampuero busca expulsar al lector de la cómoda e ingenua esfera en la que habita, orillándolo así, a un enfrentamiento contra aquel monstruo que ante el espejo resulta en realidad, la más pura representación de lo humano. Ampuero consigue articular dentro de su escritura, una convergencia entre la rabia, el dolor, la incomodidad y la resistencia que, en conjunto, desemboca en la transformación del cuerpo femenino a un ser **abyecto**, real, repulsivo y amenazante precisamente por su exigencia de ocupar un lugar en un mundo que le ha sido negado. Es en el territorio de lo grotesco y lo terrorífico donde la autora ecuatoriana encuentra el nicho de ese lenguaje voraz, del que se sirve para denunciar las violencias normalizadas nuevamente y sin sorpresa, por el sistema patriarcal, mientras que al mismo tiempo teje hábilmente un imaginario crítico de resistencia.

De manera que Ampuero recurre a personificaciones monstruosas y espacios tenebrosos para problematizar la corrupción familiar y social particularmente a través de la óptica femenina. “En el contexto latinoamericano esto se traduce en una fuerte

denuncia contra la violencia de género, pero también contra otros tipos de violencias estructurales”. (Sánchez,122)

Así mismo, en el artículo de Selma Rodal Linares, “La deshumanización como estrategia contra-económica en *Pelea de gallos*” se argumenta que los cuerpos femeninos en los cuentos de Ampuero son reducidos a mercancía mediante una economía afectiva y simbólica. “Subasta”, “Crías” y “Monstruos” son los cuentos que la autora se encarga de desmenuzar para mostrar cómo las protagonistas se ven orilladas a un devenir-animal o devenir – deshecho, como una forma de conquista sobre sus propios cuerpos que anteriormente fueron dispuestos para otros. En un estudio más panorámico, Sandra Gasparini en su artículo “Aquí no me escucharán gritar: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”, sitúa a María Fernanda Ampuero dentro de una genealogía de autoras latinoamericanas que utilizan el horror gótico y lo fantástico como estrategias narrativas para visualizar formas de violencia patriarcal. Gasparini señala que en estos relatos el horror se vuelve un recurso político que subvierte el paradigma del miedo estético y transforma el espanto en denuncia. La autora aborda el uso de lo escatológico, lo grotesco y lo explícitamente corporal como esos procedimientos literarios que buscan movilizar afectos y generar incomodidad. En conjunto, ambos estudios permiten comprender que la literatura de María Fernanda Ampuero no solamente representa la violencia, sino que la encarna desde el lenguaje mismo. El cuerpo femenino se convierte en un escenario desde el cual la rabia, el miedo, el dominio y la subversión, confluyen.

Para entender mejor la violencia que habita en la obra de Ampuero debe entonces recurrirse nuevamente a *La guerra contra las mujeres* de Segato, pues si bien propone un análisis sobre el cuerpo de la mujer entendido desde diferentes perspectivas de guerra, así como los ejes de comunicación que mantienen los violadores de manera comunitaria e

individual, al mismo tiempo ofrece una diferenciación entre la violencia ejercida en un espacio público y en un espacio doméstico, siendo este último de vital importancia para este segundo capítulo, ya que como se mencionó anteriormente, la violencia que refleja Ampuero se manifiesta lejos de la violencia que retrata Nona Fernández. Por un lado, Fernández sitúa su denuncia, como lo hemos visto anteriormente, desde un espacio histórico y político, mientras que Ampuero se coloca más bien en un ámbito cotidiano, al interior de una casa, del hogar. Se encarga de exponer la forma en la que la intimidad puede verse transformada en un escenario aterrador que difumina los límites entre los vínculos afectivos que ahí se encuentran, volviéndose entonces, dinámicas de crueldad, sometimiento, abuso y poder.

Diana, Dayana en gringo, habla y habla, siempre sin parar, mezclando inglés y español o inventando una cosa tercera, divertidísima, que me hace reír a gritos. Con ella río como si en mi casa no pasara nada, como si mi papá me quisiera como un papá. Río como si no fuera yo, sino una chica que duerme feliz. Río como si no existiera lo salvaje. (Ampuero, 32)

En este punto resulta pertinente mencionar un término muy importante que introduce Segato, nos referimos a **víctima sacrificial**. La autora lo reconoce como un elemento que se desprende sobre todo de un territorio dominado y, por lo tanto, en obligación de entregar algún tipo de tributo a un grupo de asesinos. El cuerpo de la mujer es entonces entendido como esta **víctima sacrificial**, que debe ser entregada, conformando así un poderoso sistema donde los crímenes se entienden como producción y la impunidad de estos, como reproducción. “Un pacto de sangre en la sangre de las víctimas” (Segato, 43). Es justamente este sistema de producción - reproducción donde Segato considera fundamental apuntar las diferencias existentes entre los crímenes entendidos desde el concepto de la **víctima sacrificial** y los crímenes de género que se desarrollan en un espacio doméstico:

En este sentido, es posible apuntar ya aquí una diferencia fundamental entre este tipo de crimen y los crímenes de género perpetrados en la intimidad del espacio doméstico, sobre víctimas que pertenecen al círculo de relaciones de los abusadores (hijas, hijastras, sobrinas, esposas, etc.). Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque estas ya forman parte del territorio que controla, el agresor que se apropia del cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace porque debe hacerlo para demostrar que puede. (Segato, 43)

En la obra de Ampuero existen ambas violencias, tanto las públicas como aquellas más discretas, debe entonces tenerse nuevamente en consideración que el violentador establece dos vías de comunicación dependiendo el espacio desde el cual se está ejerciendo dicha violencia, solamente así podrá analizarse si el mensaje se dirige directamente a la víctima o en cambio, se habla a un grupo de espectadores, que entienden y hablan en el mismo código. Con la finalidad de ofrecer una luz que ilumine la existencia de dichas violencias dentro de la obra de Ampuero, se darán dos rápidos y generales ejemplos sobre esto, el primero corresponde a una violencia pública y por lo tanto comunicativa, localizada en el cuento “Subasta”:

A Nancy, una chica que habla con hijito de voz, el gordo la toca. Lo sé porque dice *miren qué tetas, qué ricas, qué paraditas, qué pezoncitos* y se sorbe la baba y esas cosas no se dicen sin tocar y, además, qué le impide tocar, quién. Nancy suena joven. Veintipocos. Podría ser enfermera o educadora. A Nancy el gordo la desnuda. Escuchamos que abre su cinturón y que abre los botones y que le arranca la ropa interior, aunque ella dice *por favor* tantas veces y con tanto miedo que todos mojamos nuestros trapos inmundos con lágrimas. Miren este culito. Ay, qué cosita. El gordo sorbe a Nancy, el ano de Nancy. Se escuchan lengüeteos. Los hombres azuzan, rugen,

aplauden. Luego el embestir de carne contra carne. Y los aullidos. Los aullidos.

(Ampuero, 17)

La narrativa de Ampuero es filosa, incómoda y explícita, retrata la violencia sin ceder el tiempo de una amable digestión por parte del lector respecto a los eventos acontecidos. Ampuero encarna de manera brutal la noción de una **víctima sacrificial**, representada por el personaje de Nancy. Su cuerpo lejos de ser concebido únicamente como el objeto de una violación, es también el cuerpo sobre el cual se inscribe un mensaje colectivo de poder. La escena de la violación es pública, ejecutada ante una audiencia masculina que más allá de **azuzar, rugir y aplaudir**, reciben el mensaje del violador, lo entienden, lo hablan por igual. Esta idea del mensaje puede verse reforzada en diferentes expresiones que utiliza Ampuero en el fragmento anterior: **qué le impide tocar, quién**. El personaje del hombre gordo viola a Nancy porque nada ni nadie puede detenerlo, porque tiene el poder de hacerlo, más lejos todavía, puede demostrarlo, compartir aquel mensaje porque no es suficiente que sólo la víctima lo sepa. El cuerpo femenino es entonces ofrecido como un **tributo simbólico**, dentro de un sistema donde la violencia se torna espectáculo y los agresores se reconocen entre sí a través de una violación, si bien no colectiva, sí compartida. Ampuero evidencia así el funcionamiento del circuito de producción y reproducción del crimen que menciona Segato. Es decir, el acto violento no se limita a la destrucción de la víctima, sino que, por el contrario, busca reafirmar los lazos de pertenencia y aprobación entre los victimarios, estableciendo así, las bases de su poder sobre un **territorio simbólico** que tiene como eje central el cuerpo femenino. Hablando específicamente de este fragmento dentro del cuento de “Subasta”, puede comprobarse que dentro de la obra de Ampuero existe aquel pacto de sangre que Segato pone sobre la mesa, donde la mujer, al ser despojada de toda humanidad, se convierte en el soporte sacrificial sobre el cual se construye aquella comunidad masculina cimentada en la violencia y obviamente, en la impunidad.

Asimismo, es necesario abordar la violencia en el ámbito doméstico, dado que es este tipo de violencia la que se posiciona como uno de los ejes centrales en la obra de Ampuero, donde el espacio privado se revela en sí mismo como uno de los territorios más peligrosos y amenazantes para el cuerpo femenino. Para esto se utilizará una cita perteneciente al cuento “Monstruos”, el cual juega directamente con elementos de terror, por ejemplo, la mención de personajes y películas populares del género:

Una noche, Mercedes tuvo una de sus pesadillas. Ya no eran monjas, sino hombres, hombres sin cara que jugaban con su sangre menstrual y se la frotaban por el cuerpo y entonces aparecían por todos lados bebés monstruosos pequeñitos como ratas, a comérsela a bocaditos. No había manera de tranquilizarla. Fuimos a buscar a Narcisa pero la puerta del garaje estaba cerrada por dentro. Escuchamos ruidos. Luego silencio. Luego otra vez ruidos. Nos quedamos sentadas en la cocina, a oscuras, esperándola. Cuando por fin se abrió la puerta nos abalanzamos sobre ella, necesitábamos tanto su abrazo, sus manos siempre con olor a cebolla y a cilantro, su frase sanadora de que había que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos. A unos centímetros de su cuerpo nos dimos cuenta de que no era ella. Paramos aterrorizadas, mudas, inmóviles. Lo que había entrado por la puerta de nuestro garaje no era Narcisa. El corazón nos saltaba como una bomba. Había algo ajeno y propio en esa silueta que hizo que nos invadiera una sensación física de asco y terror.

Tardé en reaccionar, no pude taponarle la boca a Mercedes. Gritó.

Papá nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma.

Ni Narcisa ni sus cosas amanecieron en casa. (Ampuero, 24)

Dentro de este cuento es evidente el contraste que plantea Ampuero. Por un lado, nos habla de estas hermanas que se encuentran fascinadas por el terror y que, al mismo tiempo, le temen a todas estas historias y personajes que te matan en sueños, los demonios que te poseen, los vampiros que te chupan la sangre. Sin embargo, su “servicio”, Narcisa, de tan sólo 14 años, sabe perfectamente que estas historias resultan lo menos amenazante dentro de esa casa. Existe una violencia ejercida contra el personaje de Narcisa, quien desde su edad y su género se encuentra en una condición de vulnerabilidad y dependencia hacia su abusador. Su personaje es entonces aquel cuerpo sobre el que descarga una violencia cotidiana y silenciosa. Ampuero subvierte así el imaginario del terror tradicional, es decir, lo monstruoso no proviene de lo sobrenatural, sino de la figura paterna, esa aparente autoridad dentro del espacio íntimo que abusa entonces de su círculo de relaciones cercanas. El miedo desde aquí ya no nace de lo fantástico, sino de lo real y lo cotidiano. El hogar es ahora una extensión del campo de batalla, lugar desde el cual el cuerpo femenino se entiende nuevamente como sinónimo de conquista y castigo.

Hasta este punto, el análisis de la violencia en la obra de María Fernanda Ampuero ha permitido comprender de qué forma sus cuentos dismantelan estructuras patriarcales tanto en el espacio público como en el doméstico, exponiendo de esta forma los mecanismos simbólicos y corporales que sostienen la dominación masculina. Sin embargo, más allá de la dimensión social y política que estas violencias revelan, resulta fundamental examinar el modo en que Ampuero las construye desde lo literario, la forma en la que logra transformar esa experiencia de dolor, de la impunidad y el miedo en una poética del terror. Su escritura produce una atmósfera que combina el espanto con la realidad, donde lo cotidiano se percibe al mismo tiempo, ominoso.

Es pertinente, con todo lo anterior, traer a la mesa las reflexiones ofrecidas primero por Tzvetan Todorov quien, en su búsqueda por definir los límites entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, se ayuda de diversos términos y autores, acude por ejemplo al *das Unheimliche* de Freud, es decir, el sentimiento de lo extraño que según lo entiende Todorov, parece relacionarse con una imagen originada en la infancia del individuo. Sin embargo, también menciona lo siguiente:

Como vemos, lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes). (Todorov, 55)

Por otro lado, el autor H.P Lovecraft hace un importante aporte en su ensayo “Supernatural Horror in Literature”, donde menciona que el miedo es una de las emociones más antiguas y que se origina en el temor a lo desconocido. Considerando todo esto se nos permite dar por entendido que el miedo, abordado desde diferentes autores, resulta una de las emociones más fáciles de grabar en la memoria del ser humano y un elemento fundamental dentro de la literatura de terror.

Las angustias y el peligro de muerte se graban con mayor fuerza en nuestros recuerdos que los momentos placenteros; del mismo modo los aspectos tenebrosos y maléficos del misterio cósmico ejercen una fascinación más poderosa sobre nuestros sentimientos que los aspectos beneficiosos. (Lovecraft, 7)

Tanto Todorov como Lovecraft coinciden en que el miedo nace de una fisura en la realidad, es decir, de un encuentro con lo inexplicable y lo desconocido. Sin embargo, mientras

Todorov aborda el terror desde una percepción más psicológica, Lovecraft lo asocia con una experiencia ontológica, una batalla contra las fuerzas que exceden lo humano. En la obra de Ampuero ambos niveles coexisten, el terror no siempre proviene de entidades sobrenaturales, sino de lo profundamente natural y humano, de la violencia inscrita en la intimidad del hogar y del cuerpo. Su narrativa logra que lo familiar se vuelva desconcertante, pues los monstruos no llegan del exterior, sino que emergen desde el centro de la cotidianidad.

El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido. Y naturalmente, cuanto mejor se logre evocar esa atmósfera a lo largo de todo el cuento, tanto mejor será su efecto artístico en ese tipo de literatura. (Lovecraft, 9)

La obra de Ampuero comprueba sin lugar a dudas la presencia de lo sobrenatural, cada uno de sus cuentos provoca en el lector aquel sentimiento de profunda inquietud debido al desconocimiento del “monstruo” o “enemigo” que acecha entre las letras. ¿Será un muerto que respira?, ¿un vampiro en busca de sangre? ¿Un santo al que debe rezársele por lo bajo y al revés?, o ¿será acaso un novio, un padre, un hermano, un primo?

En suma, *Pelea de gallos* configura un territorio narrativo donde la violencia y el terror dejan de ser simples categorías estéticas y se convierten en lenguajes de resistencia. En diálogo con los planteamientos de Segato, Todorov y Lovecraft, Ampuero construye una poética del miedo que devela la continuidad entre el abuso íntimo y político, entre una casa y un campo de batalla. El terror dentro de su literatura es la más pura representación de la violencia estructural infiltrada en el espacio doméstico, volviéndolo entonces inhabitable.

3.1. “Luto”

“Porque el miedo es una emoción”, le dijo evitando sus ojos. “Y es la prueba de que lo primitivo nos habita”.

Mónica Ojeda, *Mandíbula*

“Luto” es uno de los cuentos que conforman la obra y, específicamente el relato en el que centraremos gran parte de nuestro análisis, entendiéndose como una condensación de las obsesiones centrales de la obra de Ampuero, nos referimos al cuerpo herido, la memoria del abuso y la imposibilidad de encontrar redención dentro de un sistema patriarcal que normaliza la crueldad.

La historia gira alrededor de tres hermanos, María, Marta y el último hermano que no posee nombre y al que en ocasiones se refieren como **él**. María y Marta encarnan estos personajes femeninos que se encuentran expuestos a la violencia y jurisdicción del hermano, quien a la muerte de sus padres se encarga de tomar un rol de “protector” u “hombre de la casa” y, sin embargo, termina por representar un polo totalmente opuesto. El campo doméstico, el hogar se transforma aquí, recordando a Segato, en el campo de batalla que suele ocultarse detrás de puertas y apariencias y que, mediante una estética del terror obliga al lector a mirarla de frente. Para empezar a comprender la manera en la que esta violencia va construyéndose desde lo narrativo, resulta importante analizar la organización temporal del relato y para esto debemos regresar a los conceptos propuestos por Genette. Con respecto al **tiempo de la historia**, puede decirse que el orden del cuento responde a la siguiente fórmula propuesta:

- Muerte de los padres - toma de control del hermano sobre la casa y hermanas - degradación de María - violación y abuso al cuerpo de María - enfermedad del hermano - muerte del hermano - toma de control de Marta y María sobre la casa.

Ahora bien, respondiendo al **tiempo del relato** puede afirmarse que en “Luto” existe una analepsis externa completa, es decir, el relato se remonta a un evento anterior al punto de partida de la historia y que desencadena los sucesos narrados, dicho evento puede identificarse en la fórmula propuesta con anterioridad, nos referimos a la muerte de los padres.

Las bestias dormían, también la servidumbre. Dormía el mundo entero un sueño ronco, intoxicado. Había comida, había agua, había tierra, había techo. Marta casi pudo olfatear en el aire el mar de las vacaciones, cuando los padres vivían, cuando **él** no era **él**, sino uno más: tres niños corriendo por la playa y regresando a cada rato, mira mamá una concha, mira papá un cangrejo. Tiempos buenos, sí, el aire olía a días buenos cuando papá no volvía agrio y azotaba a todo el que se ponía por su camino con una vara de cuero delgadita que abría la piel en silencio, como si nada, hasta que salía la sangre como una sorpresa roja y el dolor agujoneaba. Empezaba por mamá, seguía por el hermano y por Marta que se las arreglaba por esconder a María de la varilla. Ese papá los convertía en otras personas, en otra familia. Tal vez ni siquiera habría que usar esa palabra sagrada: familia. (Ampuero, 72)

La violencia que más tarde ejercerá el hermano puede comprenderse entonces como una réplica heredada, un patrón impuesto por el padre y aprendida por el hijo. Asimismo, debe señalarse una analepsis interna parcial, ya que algunas escenas del pasado se introducen en la narración, por ejemplo, los abusos del hermano o las experiencias de María en el establo son utilizadas para intensificar el efecto del trauma y la repetición.

Marta lo sabía porque más de una noche lo había seguido y lo había observado todo con los ojos templados de terror. Y después, cuando los cerraba, volvía a verlos otra vez y otra vez y otra vez. Hermano sobre hermana. María como un cuerpo muerto, los ojos cerrados, moviéndose con la inercia del impulso, como un blanco cadáver - una mosca salvaje siempre recorriéndole la boca, los ojos, las fosas nasales - todavía manchado de sangre y **él, él** mirando para todos lados como un delincuente, caminando bajo la luna de vuelta a la casa mayor, con la verga manchada de esa misma sangre. ¿Tendría la regla María? ¿O es que estaba tan devastada por dentro que ya no había carne sino hemorragia? Ni el cielo ni la tierra volverían a ser iguales.

Hermano sobre hermana, como en lo más profundo de las tinieblas. (Ampuero, 76)

Ampuero se encarga de crear una articulación temporal que produce un efecto de circularidad narrativa, pues el cuento comienza y concluye en el mismo punto temporal y espacial, mientras que las escenas cargadas de la violencia del hermano al cuerpo de María interrumpen en esa continuidad, creando así una combinación entre los recuerdos y el presente de Marta y María. Es posible de esta forma entender que la narración inicia por el desenlace y posteriormente reconstruye los acontecimientos previos. Se invierte el orden de la historia para situar al lector desde el inicio, en un presente saturado por la violencia, de modo que lo que sigue no se trata de una progresión dirigida al clímax, sino una serie de *flashbacks* o imágenes anteriores como causa del terror.

Por primera vez en su vida, Marta se sentó en la cabecera de la mesa e hizo sentar a su hermana, limpia, vestida de lino blanco y ungida con aceites perfumados, a su diestra. Trajo más vino antes de que se acabara el botijo anterior y, sin decir las oraciones, se devoró el pollo, las patas gordas del pollo con su corteza crujiente, acaramelada, sabrosa, que nunca jamás habían sido para ella. (Ampuero, 71)

El abuso y la violación del cuerpo de María resulta el punto principal de nuestro análisis, pues si bien ambas hermanas se encuentran en una posición desventajosa ante el personaje del hermano, es María quien encarna el cuerpo desechable, expuesto a la violencia y tortura. Si bien ya se ha mencionado la definición de lo **abyecto** propuesta por Judith Butler, para este análisis resulta más adecuada aquella ofrecida por la autora Julia Kristeva:

Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección. Cuando la nata, esa piel de superficie lechosa, inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan despreciable como el resto cortado de las uñas, se presenta ante los ojos, o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis y aun de más abajo, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispera el cuerpo, acucia las lágrimas y la bilis, hace latir el corazón y cubre de sudor la frente y las manos. Con el vértigo que nubla la mirada, la náusea me retuerce contra esa nata y me separa de la madre, del padre que me la presentan. (Kristeva, 11)

Lo abyecto puede entonces entenderse como aquello que provoca una repulsión extrema, que desborda los límites de lo “limpio” o lo “puro”, es decir, de todo lo que puede ser fácilmente asimilado por un sujeto. Dicho de otra forma, lo **abyecto** podría entonces ser la representación de la amenaza que existe entre la frontera del yo y el otro, entre lo humano y lo inhumano, entre lo vivo y lo muerto. Esta noción de la abyección encuentra su más importante materialización en el personaje de María, pues su cuerpo ha sido violentado hasta el punto de perder toda forma de humanidad reconocible.

Entonces María, llena de vino y de pollo y de noche libérrima, se quitó el vestido y cerró los ojos y se abrió de brazos para que su hermana la viera entera, desnuda, en cruz. **Para que viera lo que es capaz de hacer la gente cuando nada la detiene.** Para que entendiera en los tajos en la piel que ante la indefensión triunfa siempre la

crueldad. Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien había mordido sus pezones hasta dejarlos arrancados, guindando de un trocito de piel de sus pechos redondos, alguien le introdujo aperos del campo por el ano dejándole una hemorragia perenne, alguien le produjo un aborto a patadas, alguien, nadie, hizo nada durante esos días que quedó inconsciente y las ratas, con sus dientecitos empeñosos, comenzaron a comérsela por las mejillas, por la nariz, alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbres de tantos latigazos.

Tchas, tchas, tchas. (Ampuero, 73)

Ampuero convierte a María en el símbolo de esa materia impura que la sociedad busca ocultar, pero que al mismo tiempo se sostiene de ella para propios y retorcidos intereses. Al igual que la nata sobre la leche que menciona Kristeva, el cuerpo de María produce rechazo y repugnancia, se trata de un cuerpo que no puede ser integrado en el orden social, porque su sola existencia recuerda la fragilidad y la “impureza” que habita en los cuerpos.

En su obra *Cuerpos que importan*, Judith Butler sostiene que no a todos los cuerpos se les concede el reconocimiento como humanos, considerando para esto que se ajusten a las normas establecidas con respecto al género, la sexualidad, la raza y la clase que el poder legitima, mientras que todos aquellos cuerpos que excedan o se desvíen de dichas normas son expulsados del campo de lo reconocible, convirtiéndose así en lo **abyecto**, lo que no posee el derecho a **merecer**, merecer nombre, reconocimiento de existencia, reconocimiento de muerte, lágrimas y vida. “Su hermana puta no **merecía** dormir en lino ni en seda bordada como Marta, la hermana buena, la hermana mística. La puta **merecía** dormir entre ratas y sobre jergones hediondos” (Ampuero, 75).

¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan, qué estilos de vida se consideran “vida”, qué vidas vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas **merecen** que se llore su pérdida? (Butler, 39).

María es la justa representación de aquel cuerpo que ha sido despojado de toda posibilidad de reconocimiento, reducido así a desecho y condenado a la invisibilidad. Es su cuerpo violentado, profanado y deshumanizado la encarnación de esa zona gris que existe entre los límites de lo reconocible denominados por Butler.

“Es por su calidad de violencia expresiva más que instrumental - violencia cuya finalidad es la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra - que la agresión más próxima a la violación es la tortura, física o moral” (Segato, 39). El abuso de María comienza a partir de que mientras se masturbaba es sorprendida por su hermano, desencadenando de esta forma los instintos más salvajes y violentos ya no en la forma de su familiar, sino en la forma de su abusador. Es así que la tortura de María no responde únicamente a un deseo sexual sino a una necesidad de control total sobre los impulsos “impuros” del cuerpo femenino, estableciendo de esta forma un lenguaje que comunica jerarquía, castigo y obediencia.

La puta aliada del maligno, se tocaba entre las piernas y gemía. En eso consistía ser puta: en gustar del gusto. Una vez la vio. Entró a la habitación y encontró a María con la mano entre las piernas. En esta casa no va a haber putas, dijo. Eso fue todo. Esa noche la ató a un abrevadero y bajo las estrellas preciosas le partió la cara a patadas. Cuando Marta salió a pedir piedad, él levantó la mano y le dijo que si daba un paso más la mataría. Te haré lo mismo, le dijo, pero además te mataré. Quien defiende a

una puta es una puta, le gritó. Y entonces Marta se quedó arrodillada sobre el pasto del patio viendo a su hermano romper a su hermanita. (Ampuero, 75)

Con respecto a la comunicación establecida por el violador, señalada por Segato, quien al mismo tiempo identifica los ya conocidos ejes de interlocución será importante recordar lo siguiente:

En el eje vertical, él habla, sí, a la víctima, y su discurso adquiere un cariz punitivo y el agresor un perfil moralizador, de paladín de la moral social porque, en ese imaginario compartido, el destino de la mujer es ser contenida, censurada, disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana. (Segato, 40)

El hermano de Marta y María habla insistentemente desde este eje vertical que lo coloca a él en una posición de ejemplo, de “pureza”, se encarga de dar un discurso moralizador, tanto con palabras como con crueles acciones que lo elevan dentro de una jerarquía construida donde es al mismo tiempo un ser superior, verdugo de María y amenaza de la existencia de Marta.

“María estaba segura de que su hermano había muerto de pecado, pero ¿quién lo creería? Ella era la que arrastraba esa carga, no su hermano, sí claro, su perfecto hermano: limpio como las aguas del cielo” (Ampuero, 75). Su violencia es legitimada por el mandato patriarcal y religioso que lo erige como algún tipo de custodio sobre el orden moral, mientras que, al mismo tiempo, los abusos son revestidos de una falsa sacralidad que justifica el castigo hacia la mujer, esto puede verse manifestado en el amigo del hermano al que se le describe como el “más santo de los santos” y que, aunque sí le pide levantar el castigo a María, no pasa de la mera intención. De esta forma, el cuerpo de María es sometido como si fuera territorio a purificar, mientras el hermano se erige como figura soberana que impone las normas del deseo y el silencio.

Cuando se iba, después de abrazarlo dijo al hermano: deberías soltarla. La voz sonaba llorosa, tal vez borracha. Y el hermano moviendo mucho la cabeza, mirando hacia abajo, dijo que sí, señor se hará tu voluntad. Marta salió a su encuentro, se puso de rodillas: por favor. Es la casa de tu hermano, le contestó el santo a Marta, y no puedo imponerme a él, el respeto a un hombre se demuestra en el respeto a su casa, pero ya le he dicho que debe soltarla y rezaré porque así se haga. (Ampuero, 78)

Considerando por otro lado el eje horizontal, sabemos que se refiere a la interlocución que establece el violador con sus pares, donde les pide ingreso a esa sociedad basada en la violencia, el dominio y el reconocimiento por dichos actos, es aquí donde entra nuevamente el concepto de **víctima sacrificial**, pues así es el comportamiento de la mujer violada dentro de este eje de comunicación. “Allá en el establo la habían violado, a ella, que era virgen, todos los esclavos, incluso los que hasta la semana anterior le decían niña María. Por ahí desfilaban los hombres, jóvenes y ancianos. Allí, sobre ella nacía y moría la sexualidad del pueblo” (Ampuero, 75).

El cuerpo de María no solamente es castigado por el hermano desde el eje vertical de la autoridad moralina, sino que además aparece el eje horizontal como un territorio común, un espacio de reafirmación colectiva del dominio masculino. De esta forma, el relato de Ampuero revela que la violencia sexual opera simultáneamente en ambos planos: como instrumento de control y como acto simbólico de pertenencia social. María se convierte así en esta **víctima sacrificial**, punto de confluencia de estos dos ejes de comunicación. Su cuerpo es el territorio donde se materializa la demostración del poder patriarcal en toda su brutalidad, evidenciando así, la dimensión comunitaria de la violencia que Segato estudia y describe.

En este punto, resulta necesario acudir a la obra *Una filosofía del terror o paradojas del corazón* de Noël Carroll, quien explora las dinámicas tanto emocionales como cognitivas

que definen el género del horror. A través de su mirada, será posible analizar cómo Ampuero articula el terror no sólo como representación de la violencia, sino como un dispositivo que provoca en el lector una confrontación ética ante lo monstruoso, lo abyecto y lo humano. “«Terror», en tanto que categoría del lenguaje corriente, es un concepto mediante el cual comunicamos y recibimos información” (Carroll, 24).

En su obra, Carroll se encarga de desmenuzar al género del terror, sus más jóvenes e importantes manifestaciones, sus influencias, sus derivaciones, así como también se toma la tarea de diferenciarlo de otros conceptos conocidos. “Así, en mis ejemplos, nos moveremos libremente entre lo que se denomina terror y lo que se denomina ciencia ficción y consideraremos la frontera entre estos supuestos géneros como algo bastante fluido” (Carroll, 25). Se propone así, desentrañar las razones por las cuales los seres humanos experimentan placer frente a representaciones repulsivas. Se analiza el funcionamiento del terror partiendo de una “paradoja emocional” que pretende provocar simultáneamente miedo y fascinación ante aquello que ha sido calificado como “monstruoso”. Es justamente esta tensión entre la atracción y la repulsión lo que define la estética del terror y permite comprender la manera en la que este género opera más allá de una simple provocación del miedo. De manera general, Carroll sostiene que el terror se activa por medio de la esencia de entidades transgresoras de los límites conocidos entre lo normativo y lo excluido, desestabilizando así el orden de una sociedad. Desde esta perspectiva puede entonces decirse que el monstruo actúa como una figura que perturba, en su apariencia y en su amenaza hacia las categorías de nuestro mundo. Semejante a Todorov, Carroll establece importantes diferencias que existen a la hora de hablar del terror:

Lo que parece diferenciar la narración de terror de las meras narraciones con monstruos, como los mitos, es la actitud de los personajes de la historia frente a los

monstruos que se encuentran. En las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbadores del orden natural. En los cuentos de hadas, en cambio, los monstruos son parte del mobiliario cotidiano del universo. (Carroll, 27)

Sin embargo, deja muy claro que, si bien las aportaciones del autor búlgaro le parecen muy significativas, al mismo tiempo menciona que no se basará en las categorías que este propone, pues su intención va dirigida hacia la identificación de aquellos cuentos que provocan el **terror - arte**. Es posible entonces reconocer que Carroll se basará en sus propios conceptos propuestos, está por ejemplo la diferenciación entre el ya mencionado terror - arte y al terror natural.

Esta clase de terror es diferente del tipo de terror que se expresa al decir «Estoy aterrado por la perspectiva del desastre ecológico», o «La política del borde del abismo en la era de las armas nucleares es terrorífica», o «Lo que hicieron los nazis fue terrorífico». Llamaremos a este último uso del término «terror» *terror natural*. No es objeto de este libro analizar el terror natural, sino únicamente el terror - arte, esto es, el término «terror» que sirve para nombrar un género que traspasa las artes y los medios y cuya existencia ya está reconocida en el lenguaje corriente. (Carroll, 23)

Para Carroll los personajes resultan un punto clave dentro de los cuentos de terror pues menciona que sus emociones ante lo “monstruoso” es el espejo del público, relacionándose de esta forma con reacciones como el escalofrío, el grito, la náusea o la repugnancia, catalogando a todas estas como las emociones adecuadas ante el terror. Para él, la reacción ante los monstruos no se trata simplemente de una cuestión del miedo, sino que más allá, se trata del susto provocado por algo que **amenaza**. “Más bien la amenaza va combinada con repulsión, náusea y repugnancia” (Carroll, 33). Queda establecido entonces que en “Luto” se despliega

una estructura y una atmósfera propias del terror. Cabe destacar que, en el universo narrativo de Ampuero, el terror no surge únicamente de la violencia y la brutalidad física, sino también en la manera en la que estos actos abren una grieta en lo humano. La lectura de Noël Carroll es particularmente importante pues permite comprender la manera en la que Ampuero convierte la violencia doméstica y sexual, en una forma de **terror - arte**, donde lo monstruoso se manifiesta en las sobras del cuerpo violado de María, en la podredumbre, la desesperación o, en la figura del hermano “místico” que ya muerto, retorna.

Carroll destina al término **terror-arte** como el medio evaluador más importante y decisivo dentro de la literatura, menciona por ejemplo que puede entenderse como un estado emocional eventual ligado a provocadoras narraciones o imágenes. Así como considera que para cumplir exitosamente con la manifestación del estado **arte- aterrizado** derivado del concepto principal, deben evaluarse distintas variantes en torno al monstruo y el espacio en el que se esté desarrollando una historia. Basándose entonces en su ejemplo propuesto sobre Drácula y su cumplimiento como **terror-arte** se hace la siguiente numeración a propósito de utilizarse de forma general en el cuento aquí analizado:

- 1) El personaje se encuentra en un estado de agitación física (puede ser también una reacción como el estremecimiento, el temblor, el grito o el chillido).
- 2) Dicha manifestación es provocada por la sensación de amenaza que inspira la aparición de un ser o un **monstruo**, así como también su asociación con propiedades como la inmoralidad o la impureza.
- 3) Las asociaciones impulsan un sentimiento de rechazo y el deseo por evitar el contacto con el monstruo.

Para este punto Carroll considera relevante mencionar que no todos los monstruos cumplen con las categorías del terror, es decir, existen aquellos que cumplen con ser sólo amenazantes

sin llegar a los límites de lo terrorífico, así como también están los que no cumplen ni con la categoría de la amenaza ni con la categoría del terror.

Queda establecido que en “Luto” se activa la paradoja emocional que Carroll identifica como núcleo del **terror - arte**, como lectores nos enfrentamos a escenas desbordadas de una violencia impactante y repulsiva ejercida sobre el cuerpo femenino, o mejor dicho sobre los cachos sobrantes de su cuerpo. Dentro de la obra el terror actúa desde la estética, perturbándonos a través de torturas descritas a detalle, plano por plano. A manera general Carroll sostiene que parte del eje central del terror se encuentra en la transgresión de los límites entre las categorías establecidas y conocidas del orden natural, nos referimos a cuestiones como la vida y la muerte, la pureza y la deshonra, lo humano y lo monstruoso. Pero hasta este punto debe retornarse, con mayor fuerza que antes, que, si bien parte del terror se encuentra alojado en la violencia explícita y el cuerpo de María despojado de toda consideración humana, la otra gran parte y que conforma al **terror - arte**, se encuentra manifestado en el retorno del hermano muerto, cuya aparición hacía el final del cuento conforma la imposibilidad de la purificación y el cierre del legado de sus abusos.

Esa noche, mientras Marta y María cenaban cordero, un golpe en la puerta las sobresaltó. Debe ser el viento. El viento en esta época, tan terrible. Siguieron comiendo hasta que Marta y María al escuchar el gemido de la puerta levantaron la cabeza y vieron que cedía a la presión de una mano. Se abría. Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada. (Ampuero, 81)

Si regresamos entonces a la enumeración propuesta anteriormente para saber si se cumple con las categorías del **terror-arte** tendremos lo siguiente:

- 1) El personaje se encuentra en un estado de agitación física (puede ser también una reacción como el estremecimiento, el temblor, el grito o el chillido):

El sobresalto por el golpe de la puerta y la interrupción del acto de comer puede aquí entenderse como una alteración física de parte de los personajes de Marta y María.

- 2) Dicha manifestación es provocada por la sensación de amenaza que inspira la aparición de un ser o un **monstruo**, así como también su asociación con propiedades como la inmoralidad o la impureza:

Desde la descripción del gemido escuchado y la puerta cediendo ante una presión externa, puede entenderse una atmósfera amenazadora y llena de incertidumbre ante lo que hay al otro lado. La aparición de la figura del **monstruo** es representada por el hermano que ha retornado en condición de muerto y que incluso desde antes ya se le relacionaba con la impureza a causa del cinismo que rodea a este personaje.

- 3) Las asociaciones impulsan un sentimiento de rechazo y el deseo por evitar el contacto con el monstruo:

El olor, las moscas, los gusanos y la boca desdentada, es el conjunto de imágenes que acompañan al hermano y resultan aquellos elementos que le conceden al monstruo su condición de rechazo, impureza y repulsión, cabe destacar que específicamente la aparición de insectos es un elemento fundamental en el terror.

Con relación a la cláusula de impureza de esta teoría es persuasivo recordar que los seres terroríficos suelen ir asociados con una contaminación - malestar, enfermedad y plaga - y suelen ir acompañados de parásitos infecciosos - ratas, insectos y otros semejantes. (Carroll, 40)

De este modo podemos comprobar que “Luto” cumple con las tres condiciones del **terror-arte** planteadas por Carroll. El terror se aloja en el ámbito cotidiano, no proviene de un ente desconocido o fantástico, sino que por el contrario es la figura del hermano la que regresa desde la muerte para reafirmar la imposibilidad del escape a la estructura de violencia que por tanto tiempo había sometido a las hermanas. En esta escena final, el terror no sólo puede identificarse en el cuerpo putrefacto del monstruo, sino en esta revelación simbólica de que tanto en vida como en la muerte, no existe otro ser emergido de un mundo alterno, sino que el monstruo será siempre, en cualquier condición que se encuentre, el hermano, siempre será **él**.

A lo largo de este capítulo ha logrado demostrarse que la obra de María Fernanda Ampuero, y particularmente el cuento de “Luto”, opera como una maquinaria literaria que impulsa la exposición y la denuncia del sistema de violencias que oprimen a los cuerpos femeninos en Latinoamérica, sin embargo, valdría la pena recordar que la literatura al igual que otros tipos de artes, se sirven de su realidad para retratar algo, ya sea conocido e ignorado o conocido y silenciado. A través de la lectura de Rita Segato podemos observar una desmantelación sobre las lógicas del poder que operan dentro del espacio domestico ahora entendido como zona de guerra o campo de batalla, donde la violación, la tortura y el castigo pasan de ser meros actos performativos a un lenguaje que permite señalar la existencia de jerarquías, obediencia y control. A modo de complemento resultan muy pertinentes las aportaciones de Julia Kristeva y Judith Butler respecto al concepto de lo **abyecto**. El personaje de María encarna la abyección en su más pura manifestación, siendo entonces expulsada de su propia cotidianidad, fuera de los límites que enmarcan el orden social, pasa a convertirse en ese cuerpo **que no importa**, despojado así de cualquier valor y reducido un desecho o residuo dentro de una economía de dominación masculina. Al mismo tiempo, Ampuero expande los límites de su narrativa, trayendo el terror como recurso literario hacía una zona de resistencia. La incorporación de las ideas de Noël Carroll facilita entonces la

comprensión del **terror - arte** como un concepto fundamental dentro de la literatura de denuncia; el miedo y la repulsión dejan de ser concebidas como simples reacciones o consecuencias para invertirse en medios instrumentales que amplían el conocimiento y entendimiento de una obra. El terror en “Luto” no radica únicamente en la violencia explícita, sino que, por el contrario, puede encontrarse en la revelación del **monstruo** que habita en el hogar y en lo cotidiano. El hermano muerto simboliza de esta forma, la perpetuidad de un sistema opresivo, contaminado y putrefacto que pretende seguir infectando la vida de las mujeres que conforman su círculo cercano, su núcleo.

Ampuero, desde el terror, subvierte los códigos que caracterizan al género, es decir, el lector no les teme a los fantasmas o a las criaturas imposibles, sino al despertar del sueño, al reconocimiento de una realidad no sólo actual, sino histórica que al mismo tiempo encuentra su persistencia en la réplica constante de la violencia. En “Luto” el espanto, el miedo y el terror se convierten en una forma del recuerdo, así como también en el símbolo de algún tipo de justicia, espacio desde el cual el cuerpo femenino lucha, aún desde las sobras de su cuerpo, por adquirir la última palabra.

Capítulo 4: Judith Castañeda Suarí

Al leer, tú imaginabas estar frente a una manada de animales que se movían en la noche; eso eran las letras que llenaban la hoja donde tu mirada descansaba; se movían las letras para que no acabaras por estar tranquilo, gozando de la lectura.

Alejandro Meneses Cuautle, *El fin de la noche (todos los cuentos)*

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la obra de Judith Castañeda Suarí, *Unas gotas rojas*, donde se propone su lectura como una narrativa que articula la violencia de género desde una dimensión corporal, mítica y simbólica, en la que el terror y lo fantástico funcionan como lenguajes que impulsan los efectos de la denuncia de violencia de género.

En diálogo con los capítulos anteriores dedicados a Nona Ferández y María Fernanda Ampuero, este apartado propone que, mientras la violencia se inscribe en Fernández desde la memoria histórica y en Ampuero desde el espacio doméstico, la escritura de Castañeda Suarí desplaza estas tensiones hacia el cuerpo entendido nuevamente como herencia y en adición, como la repetición del daño y la imposibilidad de la ruptura del círculo de violencia. A partir del marco teórico, compuesto por Rita Segato, Tzvetan Todorov y Noël Carroll se demostrará que *Unas gotas rojas* construye una poética donde la violencia rige las estructuras sociales y las posibilidades y facilidades de existencia para los personajes femeninos, sirviéndose para esto de los elementos fantásticos y terroríficos.

Tal cual ha podido reconocerse en los antiguos capítulos, la escritura se ha convertido en la frontera de resistencia que oscila entre los límites de lo impuesto y lo rechazado, o por lo menos así se ha concebido históricamente respecto al campo de la literatura latinoamericana escrita por mujeres. La palabra, poderosa en su existencia, opera como el espacio que permite

fracturar estructuras aún más poderosas, revelando así, todo aquello que se ha pretendido silenciar por ir contra las formas hegemónicas y de conquista. Dentro de este panorama, la obra de la autora mexicana Judith Castañeda Suarí se eleva como una voz singular que entrelaza líneas del tiempo antiguas y contemporáneas, la mítica y la política, las violencias nacidas en el antiguo, encarnadas en la tierra y en su historia. Su escritura permite identificar una fusión entre lo real, lo fantástico y el terror, permitiendo de esta forma que los componentes de su obra dialoguen entre sí mismos como testigos y sobrevivientes de una violencia que ha sido perpetuada y que necesita, así como las obras analizadas anteriormente, así como en la vida real, el rasguño a algún tipo de justicia.

Si bien en *Mapocho* de Nona Fernández la violencia se articula desde una memoria histórica y en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero se manifiesta desde la intimidad del hogar y en los cuerpos femeninos sublevados, la obra de Judith Castañeda Suarí reconfigura estas mismas temáticas desde un territorio propio. Fernández recupera los espectros de un país fracturado, Ampuero revela los monstruos que conforman el ambiente doméstico, Castañeda Suarí por su parte, construye una poética donde lo sensible y lo ominoso se entrelazan para mostrar el daño que se filtra en los huesos, en el cuerpo y en los silencios que moldean la vida cotidiana. Siguiendo esta línea de continuidad entre estética y ética, *Unas gotas rojas* no sólo dialoga con las autoras anteriores, sino que amplía el mapa de escrituras latinoamericanas que recurren a lo fantástico y lo terrorífico para nombrar aquello que de otra forma permanecería oculto.

Es justamente en este marco donde la figura de nuestra autora adquiere especial relevancia. Nacida el 16 de agosto en la Ciudad de México y residente actual de Puebla, Judith Castañeda Suarí se ha consolidado como una de las voces más prometedoras y singulares de la literatura mexicana contemporánea. Su obra transita por territorios marcados por la música, el teatro, la pérdida, la tristeza y en ocasiones, por un pequeñito rayo de

esperanza. Aunque egresada del CONALEP como profesional en técnico en Química Industrial, Castañeda Suarí se posiciona como una figura profundamente polifacética, pues sus amplios conocimientos no se limitan al campo matemático, sino que se expanden hacia la creación literaria, lugar donde ha logrado abrirse camino mediante una prosa melódica, precisa y minuciosamente escogida. Los talleres de cuento a cargo de Beatriz Meyer, José Prats Sariol y especialmente Alejandro Meneses (a quien ella misma reconoce como su maestro) fueron la clave para la conformación de su obra. Una escritura que no sólo se lee, sino que también se paladea; una lengua que roza los dientes, que choca, que emite sonidos especiales y que les da vida a las historias de nuestra autora.

Es una metáfora, me dijeron. Metáfora, repetí más de una vez. Era algo diferente, sonaba a llave mal cerrada, a tambores. Sí, como si tocara un tambor con la lengua. ¿Qué es eso?, pregunté sin preguntar. Y me leyeron, igual que a una libreta. Es cuando dices el nombre secreto del alma que vive en tus ojos. Sin entender dije sí, me quedé con su voz lisa, de tela recién planchada. (Castañeda, 123)

En este punto vale la pena recalcar que ha recibido diversos e importantes reconocimientos como lo son: El Premio Nacional de Literatura Joven Salvador Gallardo Dávalos, en el 2005, así como también el Premio Nacional de Cuento Joven Alejandro Meneses y el Premio Nacional de Narradores Jóvenes María Luisa Puga, en el 2007. Por otro lado, en un tiempo más cercano ganó el Premio Dolores Castro 2021 y fue en el año presente, 2025 que ganó la categoría de cuento en la convocatoria de creación literaria «Puebla 500 Fondo Editorial». Sin embargo, a pesar de esta distinguida trayectoria y del reconocimiento que ha recibido su trabajo tanto a nivel estatal como nacional, la crítica académica aún no ha dedicado la merecida atención a su propuesta narrativa. Esta ausencia resulta particularmente llamativa si se considera la solidez estilística y temática que caracteriza su obra.

En este contexto, será entonces: *Unas gotas rojas*, ganadora del premio Dolores Castro 2021, la obra que ocupará el centro de nuestro análisis, sobre todo el cuento “De cuando las piedras hablan con voz de sangre”. Este libro, compuesto por relatos que exploran la violencia y la dimensión afectiva del dolor, constituye un corpus particularmente fructífero a la hora de examinar la forma en la que la autora logra articular el terror y la violencia como lenguajes alternativos que narran desde las experiencias que acontecen en los límites de la normatividad, esos mismos que usualmente se despojan de toda humanidad. La obra está conformada por los siguientes cuentos:

- Atacama
- Loto
- Pétalos en la mano
- De cuando las piedras hablan con voz de sangre
- Marionetas
- Milano de pecho carmesí
- Tinta magenta
- Yo en ti
- Constanza
- Yamuna
- Puerto toro

Unas gotas rojas no sólo consolida la voz literaria de Castañeda Suarí, sino que, además, se inscribe dentro de esta tradición latinoamericana de mujeres que escriben desde el borde, desde la herida fantasma, desde el cuerpo amputado, razón por la cual resulta fundamental abordarlo en el marco de este capítulo. Hasta el momento, no se han encontrado trabajos académicos que analicen de manera directa la obra de Castañeda Suarí, no obstante, la tesis de maestría titulada ‘Una tradición de la ruptura: Trayectoria del cuento escrito en

Puebla durante el siglo XX y lo que va del XXI' elaborada por la Licenciada Ruth Miraceti Rojas Jiménez, ofrece un acercamiento relevante al panorama cuentístico en Puebla, lo cual amplía el contexto literario en el que se inscribe la producción de nuestra autora. Este estudio resulta particularmente valioso para nuestro proyecto, ya que proporciona elementos clave para comprender los factores sociales, culturales y literarios que inciden en la configuración de la narrativa en dicha región. En su investigación, Rojas Jiménez sostiene que el hecho de habitar la ciudad de Puebla tiene un impacto significativo en la producción narrativa de los escritores independientemente de si son originarios de la entidad. Su exposición enfatiza cómo el contorno social y cultural influye en los imaginarios literarios y en las formas de representación adoptadas por los autores. En relación con la elección del cuento como eje para su análisis, la autora afirma que "El cuento puede llevar a vislumbrar cómo han sido las transformaciones sociales a través de la narrativa (Miraceti, 7)". Este panorama del cuento poblano, trazado por Rojas Jiménez, permite comprender mejor el contexto literario y sociocultural que atraviesa la escritura de Judith Castañeda Suarí, especialmente en lo que respecta a las tensiones entre tradición y ruptura. No obstante, su investigación se detiene en un análisis panorámico del cuento en Puebla sin abordar específicamente las escrituras femeninas en los recursos del terror y lo fantástico como lenguajes de denuncia. En este sentido, la presente investigación busca cubrir ese vacío al poner un análisis focalizado de la obra desde una perspectiva que entrecruza género, violencia y terror.

Será nuevamente a través de la obra *La guerra contra las mujeres* de Rita Segato que podremos profundizar en el análisis de la violencia que expone nuestra autora poblana desde su escritura. Al igual que en los capítulos anteriores, la obra de Segato ofrece un marco teórico indispensable para la comprensión del impacto que causan los actos violentos contra los cuerpos individuales y el funcionamiento del entramado simbólico que regula, produce - reproduce y legitima las jerarquías de género. En *Unas gotas rojas*, la violencia va más allá de

una manifestación física, se trata entonces de una estructura que organiza la relación entre los personajes, define los territorios de poder y se marcan los límites de lo tolerable, lo que existe y lo que no.

Es sobre todo en el tercer capítulo de su obra donde Segato enfatiza en las definiciones de las esferas que condicionan los roles de género y las estructuras de poder en nuestra sociedad. Por una parte, introduce el término **minorización** que se refiere al trato de “menor” o “inferior” que se le concede a la mujer, así como también la limitación de sus temas al mero ámbito privado o del hogar.

Ese cristal jerárquico y explosivo se transpone y manifiesta en la primera escena de nuestra vida bajo las formas hoy maleables del patriarcado familiar, y luego se transpone a otras relaciones que organiza a imagen y semejanza: las raciales, las coloniales, las de las metrópolis con sus periferias, entre otras. En ese sentido, la primera lección de poder y subordinación es el teatro familiar de las relaciones de género, pero, como estructura, la relación entre sus posiciones se replica *ad Infinitum*, y se revisita y ensaya en las más diversas escenas en que un diferencial de poder y valor se encuentren presentes. (Segato, 92)

Por otro lado, Segato pone sobre la mesa nuevamente el término de **estructura dual**, si bien se trata de un término que se abordó en el capítulo correspondiente a Nona Fernández y se refiere a una cuestión de implicaciones políticas, en este caso específico resulta importante entenderlo desde las condiciones ofrecidas por el género.

El mundo que el frente colonial y, más tarde, el frente colonial-estatal intervienen e invaden es un mundo en el que los géneros ocupan dos *espacios* diferentes en la vida social. En ese sentido, como se ha dicho muchas veces, la estructura de ese mundo es *dual* y conducida por una reciprocidad férrea vinculante. (Segato, 93)

El espacio público de los hombres corresponde entonces a los negocios, la política y la guerra, mientras que, para empezar, el espacio destinado a las mujeres se trata de un espacio de carácter doméstico, es decir, corresponde a la familia, la crianza y el hogar. De ambos espacios Segato sostiene que se perciben como ontológicamente plenos, separados y sin relación con el otro, aún así, parece increíble la manera en la que logran establecer o forzar una relación jerárquica donde el espacio doméstico, el “espacio de las mujeres” es subyugado al espacio público, el “espacio de los hombres”, al respecto de esto valdría la pena considerar lo siguiente:

Esa estructura dual pasa a ser capturada y reformateada por el binarismo colonial que se impone. La estructura *binaria* resulta de la captura moderna de la dualidad recíproca, aunque jerárquica, del mundo - aldea. En el mundo binarizado de la modernidad, el otro del Uno es destituido de su plenitud ontológica y reducido a cumplir con la función de *alter*, de *otro* del Uno como representante y referente de la totalidad. Este papel de *otro* (femenino, no blanco, colonial, marginal, subdesarrollado, deficitario) como han mostrado Edward Said y una generación entera de teóricos postcoloniales, pasa a constituir-se en la condición de posibilidad para la existencia del *Uno* (sujeto universal, humano generalizable, con *H*). Su tributación, la dádiva de ser que de él se extrae, fluye hacia *el centro*, plataforma del *sujeto universal*, lo construye y lo alimenta. (Segato, 94)

De esta forma nos es posible entender que, dentro de este nuevo orden, la figura del *otro* es despojado de una identidad propia para convertirse únicamente en aquello que permite la existencia del *Uno*, es decir el sujeto universal que la modernidad eleva como modelo, perteneciente al espacio público, nos referimos a: el hombre con *H*, blanco, racional y civilizado. Ese *otro*, mujeres, personas racializadas y sujetos marginados, queda reducido únicamente a una función de soporte, es decir, en esta perspectiva, la existencia de estas

minorías sirve únicamente para reafirmar la superioridad del *Uno*. Como ya se ha visto antes, la vida del *otro*, su cuerpo y su ser se convierten en una especie de tributo, algo que debe entregarse para sostener, alimentar y legitimar la centralidad del sujeto universal y hegemónico. “Visto de esta forma, la historia de la esfera pública o esfera estatal no es otra cosa que la historia del género” (Segato, 94”).

Tal cual lo ha mencionado Segato, el sujeto universal, el *Uno* que se sostiene del *otro* es el hombre, sin embargo, la autora se encarga de analizar esta figura que se entiende como el sujeto natural de la esfera pública y a su respecto menciona que debe ser de la siguiente manera:

- 1) *masculino*; 2) hijo de la captura colonial y, por lo tanto, a) *blanco o blanqueado*; b) *propietario*; c) *letrado*; y d) *pater - familias* (describirlo como «heterosexual» no es adecuado, ya que de la sexualidad propiamente dicha del *patriarca* sabemos muy poco). (Segato, 94)

En suma, lo que Segato pone en evidencia es que la organización moderna de nuestro mundo (establecida sobre una base de binarismo colonial y la hegemonía del *Uno*) no solamente se encarga de distribuir espacios y funciones, sino que además se toma la tarea de determinar qué vidas poseen valor y cuáles deben ser relegadas a espacios discriminados y prescindibles. La figura masculina que se describe anteriormente opera como medida estándar de humanidad y como centro ordenador del tejido social, mientras que todo aquello que se reconoce como el *otro* queda confinado a una marginalidad ontológica. Esta lógica se reproduce en la escena familiar, en las relaciones comunitarias y en las microviolencias cotidianas que moldean y rigen los cuerpos. Resulta particularmente importante considerar que es justamente desde esta estructura - exigente de orden, tributo, obediencia y silencio a quienes se conciben fuera de la norma - donde puede leerse la obra de Judith Castañeda Suarí.

Partiendo entonces de este marco teórico es posible adentrarnos en el universo narrativo de *Unas gotas rojas* con una mirada más que precisa sobre las fuerzas de género que modelan las relaciones de poder en sus cuentos. Nuestra autora poblana escribe desde ese territorio donde la **minorización** de lo femenino, la captura colonial de la dualidad y la consolidación del *Uno* operan como dispositivos que ordenan el mundo de sus personajes.

“Atacama” funciona como la puerta de entrada al universo narrativo de Castañeda Suarí, sirviéndose de fragmentos que nos guían entre el pretérito y el presente de la historia, nos establecemos en un punto de incertidumbre y desconocimiento sobre los eventos que se van desarrollando, en este sentido y respondiendo al sentimiento de incertidumbre podríamos inferir que el cuento tiene alguna implicación fantástica, según Todorov.

Natalia es una mujer que desde un inicio parece haber sido expulsada en un mundo que no es suyo, alerta por la amenaza de todo aquello que desconoce, el lugar en el que se encuentra, el hombre que está frente a ella y su mismo cuerpo, nos envuelve en una nube de total confusión, siendo ésta la más temprana impresión que nos posee como lectores.

De nuevo la pregunta silenciosa de hace unos instantes. Donde estoy. Nada de esto es conocido. El librero, el sillón, el escritorio donde desperté, el estudio, el pasillo, esta sala y su dar vueltas sin detenerse. El hombre habla de nuevo, sus palabras detienen al mundo, lo estabilizan sobre el suelo. ¿Te sientes bien ya?, dice. Me conoce entonces. Y a mí se me hacen tan extraños sus ojos. No sé quién es, nunca lo había visto en mi vida ¿Natalia?, insiste, más con los dedos. Y yo solo quiero correr, salir a la calle y decir no sé qué pasó, perdón, creo que me equivoqué. Pero él me detiene. Natalia, dice de nuevo. ¿Natalia? Yo no me llamo así. Digo no, pero de mi garganta no sale ningún sonido. Por favor, ¿qué tienes?, grita, su mano aferra mi brazo. Intento zafarme. Es entonces cuando lo siento, cuando lo veo; ¿es mía esa piel tan floja debajo de la

blusa?, ¿esas manos? Voy a llevarte al médico, dice el extraño con una voz casi ronca mientras miro sus dedos. (Castañeda, 13)

Vania es el nombre de la mujer que habita el cuerpo de Natalia, Natalia es la mujer que tiene un hogar, un esposo llamado Vicente y una hija llamada Vanessa que carga en sí misma un extraordinario parecido físico con Vania. Entre cuidados médicos, intentos por parte de Vicente y Vanessa para ayudar a Natalia a recordar su vida como madre y esposa, ésta no puede evitar transportarse a la vida de Vania, los fragmentos de una historia que de alguna manera se articulan para conectar la vida de ambas mujeres. “Luego del hospital siguieron golpeándome fragmentos de ese algo pretérito, escenas que imaginé ficticias al clavar un “había una vez” frente a ellas” (Castañeda, 22). Conforme el relato avanza, la vida de Vania y Natalia parecen converger, de forma que una completa a la otra, lo que falta en la vida de Vania, lo posee Natalia, la línea histórica comienza a completarse desde un punto bidireccional. Un documental sobre el desierto de Atacama resulta el portal que le concede a Natalia la claridad para entender el destino de Vania.

Una vez me contaste que un novio tuyo acabó en ese desierto, dice mi esposo, oprime los botones del control remoto. Un calvo de corbata negra, el noticiero, dos mujeres hablando sobre matrimonios rotos; la sucesión de canales se detiene al llegar a una sinfónica. Un oratorio de Handel, dice una frase al pie de la escena. Yo asiento, aprieto los labios. La música no importa; sigue ahí el documental del desierto, sus estrellas y sus desaparecidos. Con cada toma baja un poco más mi temperatura. Sin remedio. Un novio, antes de conocerlo, antes de ser la Natalia de Vicente; esas palabras, incontenibles, vuelven un témpano mis manos. (Castañeda, 26)

Hacia el cierre del cuento, las piezas finalmente se articulan, dejando ver un pasado que buscó ser sepultado en el Atacama y que, sin embargo, se eleva entre la arena y explota en el presente. Vania, una laboratorista de nivel técnico y su esposo recién egresado de una carrera

policial, encontraron su hogar en la zona norte de Chile, donde tuvieron que enfrentarse al régimen militar. El comunismo o, mejor dicho, la devoción al régimen comunista era castigado impunemente. El esposo de Vania se ve acorralado por su nuevo superior, figura ante la que debe probar su valor y lealtad, sin importar que para esto tenga que sacrificar a Vania. Decidido a denunciar la posesión de un libro rojo (objeto dejado por los antiguos habitantes de la casa) y atribuírselo a Vania para condenarla como comunista, el esposo se ve envuelto en un forcejeo con ella, quien intenta defenderse con desesperación. “Él la denunciará; si no hace algo, ella tendrá una denuncia por subversión ante la Junta Militar y él seguirá trabajando en el cuerpo de carabineros con una medalla de honor en la ropa” (Castañeda, 31). Vania logra escapar, logra borrar sus huellas en el desierto, logra borrarla ella. De esta forma podemos entender que: Vania es Natalia y Natalia es Vania, una misma historia marcada por la huella de la violencia y el desierto que cubre cuerpos de exiliados y vidas pasadas. El desplazamiento identitario entre Vania y Natalia nos revela que el pasado irrumpe en el presente no sólo como recuerdo, sino como una presencia activa que se niega a desaparecer.

Tomando en cuenta este nuevo descubrimiento que explica racionalmente la conexión entre los personajes de Vania y Natalia, es posible colocar el cuento dentro del marco de lo **fantástico - extraño**, sobre esto Todorov sostiene: “Empecemos por lo fantástico - extraño. Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben finalmente una explicación racional” (Todorov, 52). Vania y Natalia siguen la misma línea histórica, no se trata de dos personajes que por fuerzas mayores y desconocidas resultan ser el mismo, lo sobrenatural adquiere una explicación racional. Lo fantástico opera entonces como ese mecanismo que desestabiliza la lógica habitual. Castañeda Suarí logra demostrar que lo fantástico puede actuar más allá de la evasión puede, por el contrario, actuar como el retorno al pasado, a la memoria.

En “Atacama”, Judith Castañeda Suarí simboliza lo que Segato identifica como la organización dual y jerárquica del mundo moderno, es decir, la estructura que posiciona a la esfera pública, masculina y política como centro soberano, mientras que lo femenino queda relegado a la esfera doméstica. Si bien se sabe que Vania es laboratorista, su esposo, perteneciente al campo del poder estatal, le otorga una posición que lo integra como parte de una red jerárquica patriarcal que reafirma su dominio a través de la sublevación, el castigo, la tortura y el silenciamiento de todos aquellos vulnerables, indispensables y relegados. Es decir, la razón de su existencia como seres poderosos se establece a través de las minorías y sus sacrificios. Vania, quien retorna desde las penumbras en el cuerpo de Natalia, es reducida a una posición de subordinación frente a su esposo, frente al régimen militar y por lo tanto, frente al poder estatal. Su cuerpo, su identidad y su memoria quedan a disposición del sacrificio en nombre del orden dominante. Vania encarna al *otro* que debe ser sacrificado en bienestar de su esposo, el *Uno*, de esta forma entendemos que la existencia del *Uno* puede surgir únicamente de la entrega del *otro*. El gesto del esposo, que denuncia como subversiva la posesión del libro rojo, encarna la tributación ontológica del *otro*, es decir, el cuerpo femenino es la moneda que refuerza y legitima la valía del *Uno*.

Él ve el temblor verdoso al fondo de los ojos de ella; ella nota cómo por un instante la mano de ese desconocido, su esposo, aferra el libro con más fuerza. ¿Qué significa eso de “con el simple color es suficiente?”, pregunta mientras él sigue viéndola. Las pastas rojas son un símbolo de tu devoción comunista, escucha; hay una amenaza por debajo.
(Castañeda, 30)

Si bien se ha dejado claro el modelo estándar del *Uno*, que podría resumirse como blanco y colonizador, el esposo de Vania reencarna aquí un caso particular, como hombre no blanco y de una posición inferior dentro de una estructura patriarcal, su violencia puede entenderse desde otro eje.

Por otro lado, es precisamente la captura de una masculinidad con prerrogativas ya previamente existentes por la masculinidad blanca y rapiñadora del mundo del conquistador lo que hace posible la propia conquista, pues el hombre no - blanco, en su derrota militar, acaba funcionando como la pieza bisagra entre los dos mundos, es decir, como el colonizador dentro de casa. Dividido por un conflicto de lealtades entre su mandato de masculinidad y su conexión con su comunidad y red de parentesco, acaba emulando dentro de casa la agresividad viril del vencedor y es él quien va a transferir la violencia apropiadora del mundo que llega hacia el interior de las relaciones de su propio mundo. (Segato, 93)

El esposo de Vania no sólo ejecuta una traición íntima, sino que por el contrario, reproduce dentro del hogar la violencia del aparato estatal, se convierte en el colonizador dentro de un espacio que sí puede controlar, mientras que en el exterior debe lidiar con una derrota militar simbólica, se concibe así mismo como una pieza prescindible que si bien facilita la replicación de una violencia, tampoco se le reconoce o se le premia, podría entonces decirse que sí es la representación del *Uno*, pero también debe reconocerse como: *Uno más*. En este caso, el hombre debe probar su lealtad ante el aparato militar y Vania es intercambiada simbólicamente para que él acceda al reconocimiento institucional, su condena opera entonces como el tributo por medio de la cual se construye la identidad pública de su esposo.

Sin embargo, es en el punto culminante de la historia que debe enfatizarse en un elemento muy importante, Judith Castañeda Suarí se reconoce como una autora que alcanza una fuerte voz a la hora de la denuncia, la violencia habita en su mundo y, aún así, cada uno de sus personajes femeninos, cada *otro* que habita en sus cuentos y que es sometido al poder del sujeto universal, hace una grieta en el sistema patriarcal, luchan devuelta, se defienden y en ocasiones, si bien no logran “ganar” en un territorio que nunca se los permitirá, sí logran lo más cercano a ello. Escapar.

Podríamos dejarlo todo, vámonos, aventura ella. Él la ve acercarse, frotarse el rostro; la empuja y vuelve a tomar el teléfono. Ella tropieza con el escritorio. Con el cuchillo. Cuando la operadora responde, de este lado de la línea hay una voz hecha estertor, unas manos intentando cerrar una herida, una hemorragia que fluye desde la base de un cuello.

“Ed”, respira ella con el cuchillo todavía en la mano; él es un muñeco olvidado en el suelo. (Castañeda, 31)

Aunque Vania es situada desde el comienzo como una figura dispensable dentro del engranaje patriarcal, su relato no concluye únicamente en la victimización, sino en la irrupción de una agencia radical. En el momento justo en que la violencia masculina pretende consumarse como destino inevitable, Vania fractura el mandato que la condena a la obediencia absoluta y realiza un contra-gesto frente al *Uno* y frente a su condición de *otro*. Es desde este gesto que se constituye la brecha por donde se filtra la posibilidad de reescribirse en el mundo y romper la cadena de la subordinación que la aprisionaba, a ella y a todas las mujeres, a todos los *otros*.

El acto final no cancela ni borra las marcas de la violencia, sin embargo, sí logra desplazar el lugar de la enunciación, es decir, el cuerpo que debía ser sacrificado se niega a cumplir su función dentro del sistema y abre, por un instante, la posibilidad de existir fuera del mandato del *Uno*.

En esta misma línea, el segundo cuento que funciona como ejemplo clave de la violencia estudiada por Segato es “Loto”, desde donde Castañeda despliega otra perspectiva narrativa, los mecanismos simbólicos mediante los cuales las mujeres son subordinadas y disciplinadas dentro de estructuras patriarcales. La historia se ubica en una China antigua, donde la tradición definía los márgenes de la vida social. La narración se articula desde las voces de dos personajes: Lian y Chen. Por un lado, Lían es la esposa de Chao; por otro, Chen

es su media hermana. A pesar de que Chao funge como el vínculo entre ambas, su participación es de hecho, trivial. Más allá del individuo, más allá del *Uno*, el cuento se encarga de evidenciar la estructura que rige el comportamiento del mismo, es decir, la figura del personaje masculino está presente como estructura y no como un sujeto activo y operante. El lugar de las mujeres responde precisamente a la lógica de **minorización** que desarrolla Segato, al sujeto femenino se le asigna una posición subordinada, restringida al ámbito privado y doméstico. “Mi esposo tenía los ojos en el suelo, igual a una hija frente a su padre. Tal vez fuera por el lugar, por el fuego y los trastes; un rincón de mujeres” (Castañeda, 35).

La **minorización** no implica únicamente inferioridad, sino que se refiere a la construcción de esa inferioridad como condición necesaria para sostener el orden patriarcal que regula y moldea la realidad. Por lo mismo puede entonces entenderse que dentro del cuento existe la **estructura dual** que designa las esferas del género, las mujeres deben limitarse a fungir como cuidadoras, madres, cocineras y, además, existe una importante consideración extra: la estética como pertenencia, la estética como el derecho a merecer. Todas las mujeres al alcanzar cierta edad deberán vendarse los pies, el dolor y las dificultades físicas serán meras repercusiones de un **sacrificio** que deben entregar para poder ser amadas y casarse. Para poder merecer. “¿Cómo vas a conseguir un matrimonio honorable con esos pies?, tu madre debió dejarte las vendas aunque gritaras, chillaras y te arrastraras, deberías reprochárselo en vez de andar tan tranquila, dijo alguien” (Castañeda, 38).

Lian representa a esta mujer alineada a la esfera de lo doméstico y sobre todo, a su ideología, acepta el papel que debe fungir como esposa y madre, mientras que Chen representa el lado opuesto de la moneda, mujer de complexiones toscas a la cual nunca le vendaron sus pies, se resiste al encarcelamiento de la esfera doméstica, intenta por el contrario, quebrantar el orden que rige e impone tales tradiciones como el vendado; de convicciones comunistas y personalidad estridente, Chen es el sujeto externo, el desorden, la

mujer libre y ruidosa. “Tú debes ser Lian, gritó una voz aguda dentro de él, me da mucho gusto conocerte. Sí gritó porque habló en el tono de un padre, un esposo o un hijo. Y ella, por el timbre, era hija o esposa” (Castañeda, 36). Ambas mujeres se configuran como polos que permiten observar la fractura interna del sistema patriarcal, mientras que Lían sostiene el orden desde adentro, la otra lo tensiona desde los bordes.

Estoy de acuerdo con Chao. A mí también me molesta el comportamiento de Chen; sus maneras son las de un hombre. Si no fuera porque el apellido de su padre causa tantas reverencias, ya lo habría roto a fuerzas de pisotones. Lo ha ensuciado más de una vez desde ayer: habla en voz alta y sin permiso, se mete en las conversaciones de los hombres, no menciona ni por equivocación a su padre y en cambio, sonrío al decir que es parte de una misión de suma importancia para el partido. (Castañeda, 37)

Si bien se concibe al personaje de Lian como sujeto sumiso y descontento ante la libertad de Chen, podría señalarse una particular, no llamémosla coincidencia sino condición, donde podríamos decir que se nos permite conocer más el personaje de Chen (sus pensamientos, sus ideologías, sus profundos e incluso escondidos deseos, como el anhelo de unos pies pequeños y de amor) más de lo que se nos permite conocer a Lian. No debería suponerse que su personaje carece de complejidad o de ruido debido a su alineación con la esfera a la que ha sido asignada y el rol en el que ha tenido que desenvolverse. Esta simetría narrativa puede entenderse como un efecto de la estructura patriarcal. La mujer que encarna el orden queda relegada al silencio y al deber, no es importante que ahondemos en aquello que se acomoda o, mejor dicho, que no incomoda; mientras que la mujer que se desplaza hacia y entre los límites, genera ruido y relato.

El núcleo problemático del cuento se centra en el vendado de los pies y el deseo ferviente de Chen por erradicarlo, así como esparcir su ideología comunista urbana en lo rural. “No se trata solo de un grillete; es una celda que nos quita libertad rompiéndonos los

pies. Me lo enseñaron en el partido” (Castañeda, 34). Sin embargo, Chen se encuentra con una sordera absoluta por parte de los pobladores y su misma familia, nadie la toma en serio y sus intentos combativos quedan estancados.

No ponen atención. Me miran, niegan con la cabeza y luego se retiran. Los hombres apuran el paso. Los comunistas toman ideas de otro país, dicen, es como si fueran extranjeros. Y las mujeres callan porque las han enseñado a ser eco y sombra de sus esposos, o hijos o padres. Da lo mismo, están mudas. (Castañeda, 38)

El vendado de los pies opera como la vía a través de la cual se cristaliza el proceso de la **minorización**. Esta práctica no sólo le concede forma a la subordinación del cuerpo femenino, sino que por el contrario produce a la mujer como sujeto **menor**, confinado a la esfera doméstica y al rol de esposa. La estética de los pies resulta de esta forma, la clave por medio de la cual se merece reconocimiento de existencia, subordinada por existencia al fin.

Sentada, miro la tierra en las afueras del pueblo. Si el hombre la trabaja y siembra, la tierra le devolverá trigo y arroz; eso dice mi libro. La tierra premia nuestro esfuerzo, nos alimenta a todos. Pero quizás ese capítulo no se refiera a la de este pueblo. Porque en sus sembradíos solo hay cosechas de copos blancos, similares a una nube. Y las nubes no se comen. Aunque ciertas personas sí puedan hacerlo. Los hombres por ejemplo. Mi padre comió más de una, por la noche. Lo sé. Nubes como los tobillos de la señora Jung. Su nuera Lian también tiene tobillos de nube. Y Chao les arranca dos o tres bocados antes del amanecer. Lo vi por accidente. Los acaricia con la lengua, con los dedos. Su boca guarda el abono para que esos pies germinen, se reproduzcan.

(Castañeda, 41)

El rechazo de Chen al vendado no sólo desafía una costumbre cultural, sino que atenta contra todo orden simbólico que la sostiene. Su resistencia no se dirige únicamente contra la familia o el pueblo, sino contra el entramado histórico que legitima la subordinación femenina como

destino natural. La renuncia a vendarse los pies constituye así un gesto de ruptura del pacto impuesto. La insistencia de Chen en exponer la violencia del vendado y denunciarlo como mecanismo de encierro se inscribe, por tanto, en el terreno de la disputa por la esfera pública; desmontando así la lógica que reserva un lugar, la palabra, el pensamiento y la acción para los hombres, devolviendo a la mujer el derecho a ocupar un territorio que se le ha negado históricamente.

Como última oportunidad para romper con la historia, con la tradición, Chen intenta persuadir a Lian para evitar que le venden los pies a su sobrina.

Un grito agudo me despierta. Miro la ventana; todavía es de noche; una noche silenciosa, fresca. Creo que estaba soñando. Había una niña muy pequeña, estaba acostada en el suelo mientras su madre le doblaba los dedos. Las lágrimas le corrían por la cara. Así va a llorar Xiang. Y me empujará, y querrá encoger las piernas. Y yo le diré que si soporta las vendas, sonreirá siempre y su esposo la besará, la tendrá reposando entre cojines de plumas. Entonces me verá con llanto de nuevo y yo agregaré: lo dijeron las estrellas, mi niña; tu no te acuerdas, estabas casi dormida, fuimos con tu abuela. Y me creerá porque a mi me convencieron usando algo parecido; era un sillón de terciopelo en lugar de cojines, un príncipe. En cambio sigo caminando, con pies y manos a un tiempo, en el suelo y en la pared; la lentitud, los dolores, me impiden ayudarle a Chao tanto como quisiera. Tal vez Chen...

(Castañeda, 45)

El vendado de los pies restringe la movilidad, limita el acceso al espacio público y convierte el cuerpo en ofrenda estética para el gusto masculino, reforzando de esta manera, la estructura dual en la que el mundo masculino representa poder y decisión, mientras que lo femenino es silencio, encierro, inmovilidad.

En síntesis, el vendado de los pies funciona en “Loto” como el símbolo que condensa la lógica minorizante descrita por Segato, una vía de disciplinamiento del cuerpo femenino que asegura su confinamiento en la esfera doméstica y lo convierte en tributo para la hegemonía masculina. En este sentido, la belleza de los tobillos pequeños no es sino la forma estética que legitima la subordinación; un sello corporal que avala la existencia de la mujer únicamente como esposa, madre y objeto de deseo dentro del orden patriarcal. El cuerpo femenino, reducido a ornamento y sacrificio, sostiene la estabilidad simbólica del *Uno* a costa de su dolor, libertad y despliegue vital. Chen intenta reescribir el mandato de género desde los márgenes, empujando la esfera doméstica hacia el terreno político, reclamando para sí, y para las *otras*, el derecho a un cuerpo libre y pensante, una vida fuera de la servidumbre. Desde este punto, “Loto” revela que, aun cuando la estructura patriarcal se impone como absoluta y omnipotente, existen fisuras que emergen de quienes se niegan a reproducir el pacto. El cuento muestra que la **minorización** no es sólo un estado, sino un campo de tensión. Frente a la obediencia silenciosa de Lian, la voz discordante de Chen introduce la posibilidad, aunque mínima, aunque frágil, de una grieta. Es precisamente desde esa grieta que reside la potencia crítica del relato: una denuncia de la violencia estructural que organiza cuerpos femeninos y, al mismo tiempo, la afirmación de que incluso en los confines más rígidos, la resistencia es posible.

Chen, su celda, su discurso de la mujer oprimida. No sé si tiene razón, si en algún momento la tenga. A lo mejor es cierto lo que dice, a lo mejor los hombres en la época de mi hija adulta van a preferir una esposa que lleve sus mismos pasos, alguien a quien no deban esperar o darle la mano para ayudarla a caminar. (Castañeda, 46)

4.1. “De cuando las piedras hablan con voz de sangre”

Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista.

Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*

“De cuando las piedras hablan con voz de sangre” es el tercer cuento que será objeto de análisis. Si bien comparte la complejidad narrativa presente en “Loto” y “Atacama”, su extensión y densidad temática justifican dedicarle un espacio más amplio en esta sección. Situada en un tiempo remoto, en plena época de caza de brujas, emerge la historia de Helen y su hija, Anna, quienes han quedado a disposición del desamparo pues la figura del esposo, padre y protector ha muerto. El relato se organiza (desde la propuesta de Genette) mediante una analepsis interna, pues su desarrollo narrativo se remonta a los acontecimientos previos al inicio, más específicamente a la muerte del padre mientras que el punto de partida del cuento se sitúa en su entierro.

Anna ve llegar al cochero del notario cuando su padre yace con una cruz sobre sus restos. Su madre baja de la cabina, como un ave negra, y ella la recibe con un abrazo húmedo de lágrimas. “Madre”, susurra, más ruego que bienvenida, hace un hato con faldas y corpiños, y acompaña a la viuda de regreso al carruaje. Ve esa cofia, ahora oscura, los cabellos rojos escapándose entre el encaje. (Castañeda, 61)

A partir de la muerte de la cabeza de la familia, Helen y Anna se entienden solas en el mundo, y aún así logran hacerse un lugar trabajando para un notario al que sirven en tareas del hogar, y donde sorpresivamente, se forma una dinámica particular, ya que, de vez en cuando, al recibir visitas el notario, Helen se encarga de entretenerlos por medio de melodías y cantos, la atmósfera en la que se resguardan resulta cálida y les cede incluso la oportunidad de desplegar iniciativas artísticas, cosa rara considerando el contexto en el que se desenvuelve el cuento y por tanto, el espacio al que se relega a la mujer. “Anna puede sentarse a escuchar,

a ver cómo su madre manipula un pequeño instrumento de cuerdas y entona cantos sobre ninfas y jóvenes tragados por el embeleso ante su propia belleza” (Castañeda, 63).

Fugaz como idílica, la pequeña calma que acogió a madre e hija se ve interrumpida por un viaje de duración indeterminada que debe realizar el notario, encargándoselas así a un buen amigo, un jurista que les dará asilo y trabajo. Es en este punto donde el relato quiebra su aparente armonía, el traslado a la casa del jurista no sólo implica un cambio de hogar, sino la entrada de Helen y Anna a un territorio atravesado por nuevas formas de dominio.

Son dos las voces que coexisten y narran dentro del relato, por un lado, encontramos a un narrador que sigue de cerca la experiencia de Helen y, sobre todo, de Anna, sin llegar a ser ninguna de ellas, reconstruye los dichos con una cercanía casi íntima, acompañando sus gestos, silencios y problemáticas sin intervenir en ellos.

La visión del caserío, índigo ante la inminencia de la noche, devuelve a los viajeros un poco de tranquilidad a su respiración. El cochero se detiene en las orillas, se apea, ayuda a Anna y a su madre a bajar de esa cabina abierta, recibe sus sacos. Una ráfaga descubre la cabeza de la mayor, que no alcanza a colocarse la capucha sino luego de que un grupo de mujeres nota sus cabellos rojos. (Castañeda, 67)

Por otro lado, emerge al mismo tiempo una segunda voz que irrumpe cargada de un tono marcadamente moralizante, una voz que observa juzga y explica desde la “voz comunitaria” o como ya hemos visto, una voz que habla desde el orden del espacio público. Este narrador podría ser entendido tanto como un habitante del pueblo, así como el pueblo mismo manifestado en una única voz. Su discurso parte de la sentencia, la negación de responsabilidad y la reproducción exacta de la estructura patriarcal, configurándose de esta forma en la perspectiva del violentador, aunque no se reconozca así mismo como tal.

Pero esa noche la máscara cayó. No con diluvios. De sangre o de fuego, no con un cielo donde las trompetas del final truenan hasta hacer del mundo un lugar de sordos.

No con malos sueños. Solo se abrió la foresta. Y por donde llegaban noticias de cuánto había crecido el hijo del panadero estando en los viñedos del señor, o de las lágrimas de una madre preocupada por su hijo, el aprendiz de herrero, llegó entonces una adoradora del diablo. Una bruja acompañada de su hija, seguro tan engendro del mal como la madre. (Castañeda, 66)

Al respecto de la dimensión fantástica y terrorífica del cuento, resulta pertinente aclarar (a la luz de Todorov y Carroll) que en este caso no estamos ante un acontecimiento sobrenatural o que desafíe las leyes naturales y conocidas, sino ante una construcción de miedo fundada desde el prejuicio y la estigmatización. Como ya lo hemos mencionado, desde Todorov, podríamos resumir lo fantástico como aquel elemento que se sostiene en la duda frente a un evento que excede las leyes naturales; sin embargo, en este relato no se produce tal vacilación, no existe tal suceso sobrenatural. En su lugar, el desconcierto y el terror emergen de una percepción social y no de un acontecimiento. De la misma forma, desde Carroll, el terror no procede únicamente de las entidades monstruosas externas al orden natural, sino del proceso emocional que se activa cuando la comunidad transforma a Helen y a Anna en figuras amenazantes, aún cuando no lo son. El miedo, por tanto, no proviene de lo extraordinario, sino de la mirada distorsionada de quienes desean justificar la violencia.

Si bien el jurista acoge con amabilidad a la madre y a la hija, los trabajadores de la casa las someten desde el primer instante a miradas inquisitivas y comentarios ásperos que las describen o, mejor dicho, las construyen como seres malvados y sospechosos.

Un hombre semejante a una vela obedece al tintineo. Llévalas al cuarto del ático, le ordenan; el cochero dice adiós a las mujeres con un abrazo y ellas siguen al hombre, que se adelanta sin tomar sus sacos. Escaleras arriba, Anna nota el perfil de la mujer de la cofia asomado en el quicio de una puerta, la escucha murmurar. Las brujas tienen el cabello rojo, dice, las acecha mientras suben. (Castañeda, 69)

Aún con los rumores sobre su cabello rojo, sobre sus condiciones de brujas, Helen y Anna hacen su mejor intento por resistir, cortan su cabello y lo ocultan con una cofia blanca, se limitan a sus tareas con el jurista quién les asegura no presta oídos de todos esos chismes; los pobladores por otro lado, las evitan, no quieren acercarse a ellas, mucho menos tocarlas.

Ahora ambas recorren las calles usando una cofia blanca, pero las miradas no se alejan, la desconfianza. Los hombres que atienden el molino y el granero se niegan a venderles, no quieren recibir el dinero de su mano. Y no importa de quién venga; así le perteneciera al señor obispo se negarían incluso a tocarlo. (Castañeda, 71)

Un ejemplo particularmente revelador de las esferas condicionadas por el género, introducidas por Segato, aparece en la manera en que el relato delimita los espacios permitidos para las mujeres. El cuento reproduce y evidencia ese orden que confina lo femenino a la cocina, al trabajo manual y silencioso. “Las brujas tienen el cabello rojo, a las mujeres se les tiene un lugar en la cocina, en el río, sus manos huelen a lejía y no saben nada de tañidos, solo trabajan con agujas, encienden fuego y lo apagan al anochecer” (Castañeda, 71). En estas líneas se manifiesta la lógica que Segato denomina como **minorización**, las mujeres están circunscritas a oficios puramente domésticos, labores de mantenimiento que las destina al rol de servidumbre. La esfera pública las veta de su espacio y no se detiene en esa exclusión, sino que más allá, las violenta.

La muerte repentina y natural del jurista (intencional para los pobladores) pone a Helen y Anna en el ojo público, se les acusa de asesinato sin previo interrogatorio o investigación, el pueblo se une para hacer su “justicia” en nombre de su bienestar y de “dios”. “El señor Vittorio amaneció muerto. Parecía dormido; lo encontró su cocinera en el estudio ¡Bruja, lo mató, lo mató!, gritó la buena vieja, mientras perseguía a la culpable” (Castañeda, 73). A pesar de que Anna logra escapar, Helen no cuenta con la misma suerte.

Al volver, hecho otra vez el silencio, la golpea el desierto que ahora es el estudio; se han llevado el cadáver del jurista. Después cuando huya al bosque, tropezará con el de su madre, colgando todavía del roble más próximo. En ese caldoso, ahora limpio de muchedumbres, ondearán los puñetazos de la sentenciada y la maraña de brazos del verdugo, los dedos tejiendo una horca para matar a esa bruja. Y Anna solo será capaz de llorar hacia adentro, las rodillas una vez más vueltas agua, porque alguien podría descubrir su presencia.

Desde el inicio, Helen y Anna fueron relegadas a la posición del *otro*, es decir, el lugar social de quienes no poseen voz, credibilidad ni estatuto pleno de humanidad dentro del orden patriarcal. La acusación inmediata de brujería y asesinato no responde a hechos ni a sospechas racionales, sino a la función que el sistema patriarcal asigna, todo lo *otro* debe ser sacrificado, de manera que su destrucción permita restituir el orden que se había visto amenazado. La eliminación de Helen y Anna se deviene necesaria para reestabilizar la soberanía simbólica del *Uno*. El linchamiento de la madre opera como resultado del dominio de la estructura patriarcal, una reafirmación brutal de que las vidas minorizadas existen únicamente para ser utilizadas en nombre del orden que nunca las reconoce como vidas o cuerpos que importan. Por otro lado, la voz colectiva del pueblo legitima sus acciones mediante el recurso religioso, utilizando la figura de “Dios” para encubrir y justificar la violencia que ejerce. De este modo, la comunidad no solo evade nombrar sus actos como violentos, sino que los produce y reproduce bajo el amparo de una moral supuestamente superior, que transforma el castigo de las mujeres en una obligación sagrada y no en un ejercicio deliberado de poder.

A través de nuestra mano, Él tomó a la bruja y la inmovilizó; Él cerró su escape hacia el bosque y rodeó su asqueroso cuello con la soga; y Él, no nuestra voluntad, restableció lo santo en Sus señoríos. Entonces la ejecución de semejante ser no nos arroja en el alma la herida de un pecado moral. No matarás, dice el Ejecutor en sus

mandamientos. Pero la bruja está fuera de la Creación, así que tomando su vida no existe ningún crimen, ninguna ofensa que nos eche lejos de los brazos de quien tanto amor guarda para sus hijos. (Castañeda, 76)

La violencia es entendida como un mecanismo ritual que reconstituye la unidad del **nosotros** **hegemónico** mediante la eliminación del *otro*. El discurso religioso que pronuncia la comunidad resulta el vehículo mediante el cual el *Uno* - *nosotros* blanquea y coloniza una violencia, transformando el asesinato en un acto de purificación. El fragmento anterior evidencia cómo el *Uno* se alimenta del sacrificio del *otro*. La violencia se vuelve estructura y la existencia de mujeres como Helen y Anna solo pueden ser pensadas por el pueblo en términos de expiación y exterminio.

El desamparo que envolvía a Anna al inicio de la historia se convierte entonces en un abismo de desolación. Condenada a esconderse en una cueva y buscar comida en otro pueblo, pintarse el cabello con una plasta negra y cantar madrigales sobre una mujer que ama, que huye, que es asesinada, que es su madre y ella a un tiempo, sostiene los restos de una vida que a duras penas puede reconocer como suya. Sin embargo, en un fragmento específico Anna utiliza el miedo nacido del prejuicio de los pobladores para resistir, para de alguna forma combatir o vengar la muerte de su madre.

Con ayuda del sobretodo, Anna lleva al pie del roble muchas de las piedras que están en la cueva, las acumula debajo de la rama donde todavía pende un trozo de cuerda. Será la tumba de la bruja, susurra entre jadeos, el poder del enemigo eterno la construyó en el mismo lugar de su suplicio. La muchacha levanta la vista, luego vuelve a mirar las rocas. Todavía son pocas. Lleva más. Arriba, una ráfaga anima la cuerda. Ahora el montón de piedras blanquecinas parece una tumba. Desde ahí el espíritu de la bruja rondará el caserío hasta el final de los tiempos. El demonio la mantendrá viva. Anna se limpia el sudor de lodo que le cae por el cuello, va a arrancar

ramas. La bruja ya planea su venganza desde el otro mundo, si así lo temen así será, repite al clavar la primera de las ramas en el montículo.

Aquí, Anna se encarga de subvertir la economía de la violencia, toma el mensaje que el pueblo inscribió en el cuerpo de su madre y lo invierte, lo corrompe, lo reescribe. Produce un contra-mensaje. Cuando Anna acumula piedras al pie del roble y erige una tumba simbólica que el pueblo teme, está utilizando los mismos códigos de terror que el patriarcado empleó anteriormente para someterla; pero en lugar de seguir esta línea la convierte en un arma de defensa. Si bien Anna no cree en el espíritu de la bruja muerta, sí explota lo que simbólicamente significa, invirtiendo así la amenaza. Si el patriarcado construye al *otro* para castigarlo, Anna se apropia de esa alteridad impuesta, convirtiéndola en potencia, una forma de sobrevivencia. Esto le funciona, por lo menos un tiempo. Como ya se ha mencionado anteriormente, en otro pueblo Anna canta y pide limosna, intenta esconder su cabello, su cara, su ser, sin embargo, hasta este punto la persigue el prejuicio que contrae consigo y perpetúa el orden patriarcal.

Es lo que dicen. Nadie la conoce, ni siquiera los pordioseros que se sientan en la entrada del convento. Siempre está sola, podría ser una niña o una vieja. ¿Ya le vieron los ojos? Cambian de color, antes que anochezca parecen rojos. Y ese cabello tan sucio y corto. En la posada aseguran que es una bruja, que donde pisa queda una marca de lodo y heces imposible de borrar. Come niños de pecho, dicen, y desgarró su cuerpecito con las uñas, los devora de noche, cuando la luna afila cada uno de sus dientes, podridos por la ceniza que mastica antes de frotársela en el cabello.

Esta escena sólo nos confirma la persistencia de la estructura patriarcal que Segato describe. El prejuicio que sigue a Anna evidencia su lugar como el *otro*, ese cuerpo minorizado cuya existencia nunca alcanzará un estatuto de humanidad plena. Los pobladores producen sobre ella un discurso que la animaliza y la deshumaniza, las descripciones con respecto al color de

sus ojos, las huellas de lodo y heces, el consumo de niños y la ceniza masticada son imágenes utilizadas para despojarla de humanidad reconocible y justificar su exclusión. Esta insistencia en una supuesta peligrosidad que emergente del cuerpo de Anna evidencia cómo el orden patriarcal necesita producir monstruos para reafirmar su autoridad. Al convertirla en una bruja temible, la comunidad reafirma su pertenencia al *Uno*, ellos encarnan a este modelo de humano, creyente y racional, mientras que ella resulta lo *otro*, lo incontrolable, lo amenazante y que debe mantenerse fuera del límite de la vida social.

Dentro de esta misma línea de justificación que sigue la segunda voz o narrador, nos encontramos con lo que parece emerger desde la perspectiva del *Uno*, podría entenderse como la narración de un solo hombre que habla desde el código secreto que comparten los violadores (recordando a Segato), un lenguaje que entienden entre aquellos que también habitan la esfera pública, **hombres con H**, y que se reconocen entre sí la violencia que ejercen como vía de pertenencia en su sociedad. Anna es acorralada en un granero, víctima de una violación tumultuaria.

La noche va a escondernos; iremos en silencio, por el callejón de atrás del granero.

Las sombras son su territorio, sí, ya sé, no necesitan repetírmelo ni gritar. Yo también tengo miedo, igual que ustedes, pero ¿somos hombres o ratas? ¿En serio no quieren saber? ¿Regresarán así a su casa, comerán solo imaginándose que esas ropas esconden el cuerpo verdoso de un sapo, o que apoya unas pezuñas de macho cabrío en vez de pies para caminar hasta el portón de la iglesia? Nadie va a enterarse si ustedes no hablan, yo no se lo diré a mi mujer, tampoco a mi madre. Piénsenlo; si quieren; yo iré a buscarla al anochecer.

¿Qué tendrá una bruja entre las piernas?

Desde esta perspectiva, la voz masculina no narra la escena, por el contrario, la performa como un mandato, rito de iniciación y aceptación. No violar equivaldría, para ellos, a no

pertenecer. La violación tumultuaria expresa y **comunica** el poder de la soberanía del *Uno* sobre el *otro*. Recordando nuevamente los ejes de comunicación que propone Segato, podemos entender que el compromiso de silencio en este caso revela la operación conjunta del eje vertical, la violencia actúa como mensaje dirigido a la víctima, pero también a la comunidad que sostiene el orden y que justifica la violencia. Esta violación tumultuaria reafirma, mediante la transgresión del cuerpo de Anna, la frontera entre quienes tienen derecho de poseer el mundo y quienes sólo deben ser entendidos como meros ornamentos, **territorios de conquista**.

La violación desemboca en un embarazo, y el cuerpo de Anna se ve obligado a modificarse, no por elección, sino por la violencia que se le inscribió. Como puede verse arrastra entre el bosque y da a luz a una pequeña niña de cabellos rojos, igual al suyo, igual al de Helen, marcando así una inevitable condena para una vida apenas expulsada a un mundo regido por el *Uno*. Anna se ve obligada a tomar una decisión, a romper el ciclo de violencia que la persiguió a ella y a su madre, su contraataque, su combate y su resistencia en este caso no actúa como en “Loto”, donde se ofrece un quiebre por medio del cual los personajes femeninos pueden resistir y vivir, o como en el caso de “Atacama” donde la muerte acompaña a Vania pero no la alcanza, no, en este caso, la justicia a la que Anna puede aspirar, su escape del destino que la persigue es tan trágico como absoluto.

¡Bruja!, gritará una villa mientras la apedrea. Anna sabe la única forma de conjurar ese destino: un bautizo de sangre, sangre arrancada al cuello de la recién nacida y al propio. Esas gotas van a colorear de carmín la tumba, igual que antes; así no habrá un granero con desconocidos o una horca. Vamos, dice la reciente madre, camina hacia el roble, dos cuerpos en la cuna de sus brazos: el de su hija, el de la daga. Una vez junto al montículo de piedras levanta la mano, entre los dedos el resplandor de la hoja. Solo esa rama donde se deshace una soga la ve asestar dos golpes, uno tras otro, sin pausa.

El “bautizo de sangre” que ejecuta Anna no se trata de un acto de maldad, sino un gesto extremo de resistencia, una negativa feroz a que el *Uno* continúe alimentándose de la vida del *otro*. Los dos golpes finales que marcan el fin para Anna y su recién nacida condensan la verdad más oscura que Segato revela. En un mundo donde la existencia de las mujeres se concibe indispensable, a veces, el único acto de agencia posible es negar al sistema la materia viva con la que éste se sirve para reproducirse. Anna no escapa, Anna clausura. Y es justamente desde ese cierre contundente donde Judith Castañeda Suarí ofrece una de las denuncias más crudas y potentes de su obra. “Las dejan por fin tranquilas. Así está bien, ese hechizo renovado, murmura Anna al abrazar un cuerpo nuevo, cuyo vacío tiene la seguridad, ya no podrá recibir agresión alguna” (Castañeda, 86).

A través de *Unas gotas rojas*, Judith Castañeda Suarí se introduce con fuerza en la tradición latinoamericana que problematiza la violencia desde el cuerpo y el pasado, se sirve de un ángulo donde la inscripción y el entendimiento de esta violencia parten del destino estructural y, al mismo tiempo, del territorio de resistencia. En cada uno de los relatos se evidencia las jerarquías y esferas que sostienen y delimitan el orden patriarcal (la captura colonial, la dualidad, la minorización de lo femenino y la consolidación del *Uno* como sujeto universal y soberano) que rearticula las vidas desde un espacio privado íntimo y cotidiano. Con ello, este capítulo se cierra mostrando que, lejos de plasmar relatos aislados, los cuentos de Castañeda Suarí dialogan en profundidad con los de Fernández y Ampuero, ampliando así el mapa de escrituras que recurren a lo fantástico y lo terrorífico como lenguajes de denuncia sobre aquello que el discurso hegemónico busca ocultar.

Conclusiones

A través del análisis de las obras de Nona Fernández, María Fernanda Ampuero y Judith Castañeda Suarí, fue posible reconocer cómo es que la violencia encuentra su camino a través de distintos territorios, épocas y registros narrativos, manifestándose tanto en espacios públicos como privados, afectando ambos ámbitos y de manera diferenciada, a los cuerpos, particularmente los femeninos. Siendo cierto que Chile, Ecuador y México presentan trayectorias históricas específicas, el análisis comparativo realizado permitió identificar una experiencia compartida de violencia estructural, heredada de los procesos coloniales y reconfigurada en las dinámicas modernas del Estado, el crimen organizado, la desigualdad social y la estructura patriarcal.

Podemos ahora afirmar que, el cuerpo femenino independientemente de si se trata de un espacio público, de guerra, íntimo, privado o familiar, es universalmente concebido como una superficie de comunicación e inscripción. Ya sea a través de la memoria fragmentada en la narrativa chilena, de la violencia doméstica normalizada en el contexto ecuatoriano o de la herencia mítica de la literatura mexicana, el cuerpo aparece como un depósito, donde se resguarda el pasado y se reactualiza el presente, evidenciando de esta forma, la imposibilidad de clausurar completamente la experiencia violenta. En este sentido, los aportes teóricos de Rita Segato resultan fundamentales a la hora de comprender la violencia de género como una práctica comunicativa y relacional, en la que el cuerpo femenino y violentado se convierte en el soporte de un mensaje dirigido a la comunidad y a las víctimas. Las obras estudiadas ponen en evidencia la manera en la que las violencias responden a una lógica colectiva que busca reafirmar jerarquías y mantener el orden de dominación masculino.

En cuanto al terreno de lo fantástico y el terror, se hacen importantes descubrimientos en diálogo con la obra de Rita Segato y su entendimiento de la violencia. Por un lado, en la

obra de Nona Fernández entendemos la intervención de lo fantástico como recurso principal, dejando de lado el terror, ya que el sentimiento de incertidumbre es determinante en toda la lectura de la obra, presente tanto en los lectores como en los personajes. *Mapocho* puede entenderse sin el elemento fantástico, quedando reducido a los meros actos violentos, sin embargo, de esta forma el impacto disminuye y el entendimiento completo de la huella histórica y de muchos personajes quedaría a la deriva. Es decir, lo fantástico actúa como el recurso por medio del cual se le da voz al pasado y al mismo tiempo, configura la continuidad de la línea narrativa, sirviéndose de la incertidumbre que traen consigo las figuras fantasmales habitantes de la obra y que proceden de distintos momentos históricos enmarcados por una violencia que los persigue y, de la que tampoco pueden escapar, de la que no se pueden ir. Un mundo de muertos vivientes que se quedan para recordar una y otra vez, tal cual el caso de la Rucia y el Indio. Nona Fernández se encarga así, de construir un universo donde los muertos no descansan y los vivos no logran desprenderse de ellos, confirmando que la violencia del pasado organiza la experiencia del presente y las formas de habitar el cuerpo, el territorio y la memoria.

En el caso de María Fernanda Ampuero debe regresarse a la idea de que el miedo surge de una fisura en la realidad, esto resulta importante pues es el miedo la consecuencia del terror, recurso que dominará la obra de la autora ecuatoriana. Por su parte, el terror (contrario a lo fantástico y a la incertidumbre) busca provocar un fuerte sentimiento de inquietud, efecto que se manifiesta nuevamente tanto en los personajes como en los lectores. Ampuero se encarga de articular el terror de forma que funcione como un potenciador de la violencia, aumentando el impacto y los sentimientos de inquietud, asco y rechazo, descarnando ante nosotros dinámicas desenvueltas en el hogar. *Pelea de gallos* denuncia desde el otro lado de la puerta. Los relatos se ven así en un punto máximo y culminante de violencia que esconde la esfera privada y que permite cambiar la ubicación de la literatura enfocada en el ámbito

público, al interior del hogar, evidenciando que el miedo no siempre proviene de lo desconocido o externo, sino también, de aquello que resulta demasiado familiar. Ampuero destaca al hogar como un espacio desde el cual se configura un dispositivo narrativo donde el terror revela e impulsa, impacto y continuidad entre la intimidad, el poder y el dominio del cuerpo femenino.

Por último, en el caso de Judith Castañeda existe una fuerte intervención de ambos recursos, por un lado se concluye que lo existe en su obra es lo fantástico - extraño atendiendo a Todorov y este resulta el medio por el cual se articulan sus relatos manteniendo al lector en la incertidumbre como el camino directo a la revelación de la violencia, a diferencia del caso de Nona Fernández que se sirve de lo fantástico para darle continuidad e impacto al relato, Castañeda lo utiliza como la vía por medio de la cual se develará una violencia escondida y el impacto que existe detrás. Ahora bien, concentrándonos en el caso específico del cuento “De cuando las piedras hablan con voz de sangre”, el terror toma ahora el protagonismo y a diferencia de la obra de Ampuero que utiliza el terror como el potenciador del impacto de la violencia doméstica, Judith lo convierte en la vía por medio de la cual se justifica la violencia ejercida contra los cuerpos femeninos, es decir, los recursos de terror aquí no hablan desde la resistencia, por el contrario, son utilizados como la excusa perfecta para el asesinato, la violación y la exclusión. Se deja entonces en evidencia que, los imaginarios del terror pueden también operar como dispositivos de validación de la violencia, revelando que lejos de ser intrínsecamente subversivo, resulta un lenguaje cuya potencia política depende de la dirección ética desde la cual se enuncia.

De este modo, la comparación entre estas tres autoras permite concluir que lo fantástico y el terror constituyen herramientas narrativas ambivalentes. Ya sea como memoria insistente y sobreviviente, como la denuncia descarnada o como mecanismo de legitimación

de la violencia, estos lenguajes revelan las múltiples formas en que la literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres enfrenta, problematiza y expone las violencias que atraviesan los cuerpos y las historias femeninas. Así, esta tesis propone comprender lo fantástico y lo terrorífico como campos abiertos de disputa desde los cuales se hacen visibles aquellas violencias históricas, estructurales y cotidianas que han sido sistemáticamente silenciadas, desplazadas o normalizadas. A través de las figuras de los monstruos, los fantasmas y las brujas, estas escrituras confrontan de frente al pasado que coexiste con el presente, interpelando al lector y remarcando la urgencia de nombrar y enfrentar las formas de violencia que continúan rigiendo y persiguiendo los cuerpos femeninos.

Bibliografía

Ampuero, María Fernanda. *Pelea de gallos*. Páginas de espuma, 2018.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*.

Traducido por Patricia Soley-Beltrán, Paidós, 2002.

Carroll, Noël. *Filosofías del terror o paradojas del corazón*. Minicaja, 1990.

Castañeda Suarí, Judith. *Unas gotas rojas*. PREMIO DOLORES CASTRO, 2021

Fernández, Nona. *Mapocho*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019.

Gasparini, Sandra. “Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. *TESIS*. Vol. 15, núm. 20, 2022.

<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23522/18588>.

Gutiérrez Alcalá, Roberto. “Golpe de Estado en Chile: entre la traición y la atrocidad” *Gaceta*

UNAM, 2023, <https://www.gaceta.unam.mx/golpe-de-estado-en-chile-entre-la-traicion-y-la-atrocidad/>.

Hanisch, Carol. “The personal is political”. *Notes from the second year: women’s liberation, Radical feminism*, 1970.

- Jeftanovic, Andrea. “Mapocho de Nona Fernández: La ciudad entre la colonización y la globalización.” *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, vol. 36, no. 2, 2007. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/29742200>.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traducido por Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982.
- Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature*, 1927, https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/supernatural_horror_in_literature.pdf
- Real Academia Española. “Violencia” *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., RAE, <https://dle.rae.es/violencia>.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación*. Ciudad de México. Tusquets Editores, 2013.
- Rodal Linares, Salma. “La deshumanización como estrategia contra-económica en Pelea de gallos”. *Valenciana*, núm. 33, Universidad de Guanajuato. 2024, <https://doi.org/10.15174/rv.v16i33.738>.
- Sánchez Mejía, Cristina. “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”. *Valenciana*, núm. 31, Universidad de Guanajuato. 2023. <https://doi.org/10.15174/rv.v15i31.612>.
- Sanhueza Órdenes, Daniel Esteban. “Las formas del recuerdo en la literatura de los hijos en Chile. Una lectura psicoanalítica sobre los retornos literarios del pasado durante la postdictadura”. 2023. Universidad de Chile Escuela de Postgrado Facultad de Artes. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/204682>

Segato Rita, Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.

Undurraga, Verónica. “Los rostros de la violencia en la historia de Chile”. *Revista universitaria*, núm. 158, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2020,
<https://revistauniversitaria.uc.cl/especial/los-rostros-de-la-violencia-en-la-historia-de-chile/13743/>.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, 2023.

Vásquez Malva, Marina. “Memoria nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández”. *Revista Hispanoamericana. Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras*, núm. 6, 2016.
https://revista.raha.es/16_art05.pdf.