

Faculté de philosophie, arts et lettres

La necesidad de monstruos en la literatura neogótica ecuatoriana contemporánea

En las colecciones de cuentos *Sacrificios humanos* (2021) y *Pelea de gallos* (2018) de
María Fernanda Ampuero, y *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda

Autrice : Julie Iavarone
Promotrice : Geneviève Fabry
Année académique 2025-2026 – Session de septembre
Master (120) en langues et lettres modernes, orientation générale en finalité
approfondie

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : IAVARONE Julie

Date : 11/08/2026

Signature de l'étudiant-e : 

Índice

Nota al lector	4
Agradecimientos.....	5
1. Introducción	6
1.1. Sobre el género literario	7
1.2. Las colecciones y sus autoras.....	12
1.3. Marco de investigación	15
2. El monstruo y la estética	17
2.1. La monstruosidad en la literatura	17
2.2. Monstruos estéticos en los cuentos de Ojeda y Ampuero	21
2.2.1. “Sacrificios” y la mitología griega	22
2.2.2. “Las voladoras” y la tradición ecuatoriana	24
2.2.3. “Luto” y el cristianismo	26
2.3. Reutilizar figuras de apariencia monstruosa famosas	28
2.4. Agencia y voz.....	30
2.5. Repeticiones del abuso o necesidad de visibilización	35
3. El monstruo y lo religioso	37
3.1. “Creyentes”: bondad blanca y pedofilia.....	40
3.2. “El mundo de arriba y el mundo de abajo” y mestizaje conflictual	43
3.3. “Pasión” y misoginia.....	48
3.4. En cuanto a lo monstruoso	52
3.5. Religión y dominación del hombre blanco	53
4. Lo monstruoso y lo afectivo.....	56
4.1. “Sanguijuelas” y rechazo de la animalidad	60
4.2. “Sangre coagulada”, celebración de la vida y de lo femenino	63
4.3. “Subasta” y resistencia	67
4.4. Construcciones de afectos, género y animalidad.....	72

4.5. Empujar el bienestar mental del lector	75
5. A modo de conclusión	80
Bibliografía.....	85
Fuentes primarias	85
Fuentes secundarias.....	85

Nota al lector

En el marco de esta tesina que presenta un estudio político de los cuentos de dos autoras ecuatorianas, resulta necesario situar mi mirada. En cuanto joven investigadora belga, construí mi posicionamiento a través de ciertas condiciones de las que no me puedo distanciar. Crecí y estudié en ciertas condiciones culturales, políticas y educativas que construyeron mis reflexiones. Para este trabajo, me documenté lo más posible con varias fuentes en un esfuerzo de objetivar mis análisis de las obras estudiadas en su contexto. Por lo tanto, hace falta tener en mente el contexto desde el que escribo y mi no imparcialidad en cuanto a los temas que se abordarán.

Agradecimientos

Antes de todo, quería dar las gracias a mi directora de tesina, la señora Geneviève Fabry, por su apoyo constante y su disponibilidad, además de su comprensión durante mis momentos de duda. Gracias sobre todo por haberme transmitido su pasión por la literatura latinoamericana.

En segundo lugar, tengo que mencionar a mis amigas Charline y Luz, con las cuales formé parte de un trío de apasionadas de literatura hispanófono, pero sobre todo un trío de chicas estresadas que se apoyaron todo el año para dar lo mejor de nosotras.

Gracias a Marta que siempre quiere leer lo que escribo y me apoya, por su interés para mis trabajitos, aunque no tiene ningún vínculo con la literatura.

Quiero agradecer también a mis otros amigos que me ayudaron a salir del hoyo y no ahogarme en mis estudios a lo largo de los años, a mantener una vida social que me permitió no olvidarme de la importancia de divertirse y de aprovechar de mi último año de carrera.

Para terminar, gracias a todas las autoras neogóticas latinoamericanas, a sus obras increíbles y a sus voces muy importantes que se deberían compartir más.

1. Introducción

Nunca he sentido que el fantástico y el terror sean géneros B o que si te encasillas en el terror es una cosa mala, todo lo contrario.

María Fernanda Ampuero

Las colecciones de cuentos *Sacrificios humanos* (2021) y *Pelea de gallos* (2018) escritas por María Fernanda Ampuero y *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda marcaron la literatura ecuatoriana. Los tres libros recopilan relatos que ponen en escena la violencia de varias maneras, ya sea a través de su atmósfera o de actuaciones específicas, y hacia las mujeres o hacia personas no blancas u otras minorías. Sin embargo, las autoras adoptan enfoques diferentes. Mientras que Ampuero trata de la violencia de género y del tema de la inmigración en su obra, Ojeda se centra más bien en la geografía andina y su mitología. Además, las dos forman parte de un movimiento más amplio de autoras latinoamericanas que escriben sobre la crueldad del mundo moderno como Mariana Enríquez, que es una figura clave de la corriente, o Samanta Schweblin en Argentina o incluso Fernanda Melchor en México.

Sin embargo, se debe notar antes de empezar que la crítica no concuerda siempre en definir el género literario al que pertenecen todos estos cuentos a pesar de que se entiendan a menudo como un mismo movimiento de autoras mujeres hispanoamericanas. Algunos los califican como cuentos de terror¹, otros como fantásticos², y otros como góticos o neogóticos³, mientras que otros más hablan de una mezcla de fantástico y de gótico⁴. Para aclarar estas varias clasificaciones hace falta elaborar un recorrido de las teorías sobre estos géneros, con la idea de establecer un marco literario más preciso para este estudio.

¹ Ampuero misma (Massis 2019 y María Reyes 2021), Leonardo-Loayza (2023) sobre ambas autoras.

² Carretero Sanguino (2021) y Bolognesi y Bukhalovskaya (2022) en el caso de algunos cuentos de Ojeda en particular.

³ Rodrigo Mendizabal (2022) sobre ambas autoras, aunque distingue Ojeda andina y Ampuero ecuatoriana; Ojeda misma habla de gótico andino (Subirana Abanto 2020 y Gascón 2020); Bolognesi y Bukhalovskaya (2022) sobre otros cuentos de Ojeda; Cruz-Polo (2022) sobre Ampuero; Sornoza Delgado (2025) sobre Ampuero; Leonardo-Loayza (2023) en precisión sobre Ojeda; Herrera Mendoza, Villanueva Fernández, Zapata Herencia (2023) sobre Ojeda.

⁴ Boccuti (2022) sobre Ojeda, Carretero Sanguino (2021) sobre Ojeda.

1.1. Sobre el género literario

Respecto al género del terror, es un término que usa Enríquez para definir su propia obra, así que, por su influencia en cuanto autora y el uso del mismo término por Ampuero, hace falta recordar lo que significa. Académicos intentaron definir el terror a menudo en contraste con el horror, por ejemplo, Radcliffe (1826) diferencia los dos declarando que el terror produce lo sublime, a través de misterio y la oscuridad, mientras que el horror tiene más a que ver con un agente tangible que provoca el miedo, y tienen efectos diferentes: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts freezes, and nearly annihilates them” (1826: 150). Del mismo modo, Gubern (1979) explica el terror como modo de explorar emociones negativas en fabulaciones terroríficas, a menudo con la presencia de lo sobrenatural, sobre las que el lector mantiene cierto control, en contraste con el horror real presentado en documentales, es decir, lo que provoca el miedo también es algo menos preciso y es algo que se busca para llegar a lo sublime de forma controlada. Roma (2009) y Gasparini (2020) en estudios más recientes, añaden la noción de anticipación con relación al terror, que va a ser una noción clave para distinguir los dos géneros. Aparece el miedo de que algo ocurra, “se anticipa un posible peligro, lo que provoca un sentimiento desagradable, acompañado de deseos de huida” (Roma 2009: 46), mientras que el horror tendría más que ver con los monstruos, en el sentido de criaturas asquerosas tangibles, que paralizan a quien los ve. La distinción entre terror y horror en estos varios artículos no siempre resulta tan clara, visto que algunos asocian el primero con una amenaza inmediata y otros con el suspense, algunos declaran que lo sobrenatural no es indispensable y otros que sí, de modo que tal vez definir una clasificación a partir de esta distinción no parece tan eficaz. Por otra parte, del lado de la escritura, Enríquez (2017) asocia el terror con las emociones que producen sus cuentos, con miedos colectivos específicos, con elementos a veces sobrenaturales y una dimensión política, ya que menciona la omnipresencia del terror en nuestras vidas a través de las informaciones y los periódicos. Esta dimensión de un terror cotidiano lo repite también Ampuero: “el terror no es la 24 horas [...] pero está bastante ahí. [...] Tú lo estabas diciendo antes, ¿no? que no lees las redes sociales hoy o que no querías leer las noticias” (María Reyes 2021), además de añadir la noción de diferencia y desigualdad como fuente del terror para ella. Sin embargo, Enríquez (2017) acaba explicando que, según ella, el género literario es más una cuestión de lectura que otra cosa, que un cuento de terror solo es un cuento que provoca miedo en el lector, y que por eso esta clasificación dependería de cada lector individual: “Si un cuento te da miedo es un cuento de terror. Y ya.” (Enríquez 2017). Para este trabajo, se debe tomar en

cuenta el contexto en el que los cuentos que se estudiarán existen, es decir, el mismo contexto en el que Enríquez y Ampuero dieron sus definiciones, así que, a pesar de que sus definiciones se alejan de las de la crítica anterior, todavía se deben considerar. Si consideramos que el terror es un género que busca provocar miedo en una atmósfera de misterio en la que pueden aparecer figuras monstruosas, además de poder relacionarse con el contexto sociopolítico en el que se escribe, entonces, los cuentos en los que nos fijaremos entran plenamente en esta categoría, aunque todavía no es una clasificación muy precisa.

Por eso, el segundo género literario que nos interesa es el fantástico. Nandorfy (2001) menciona varias tentativas de definir lo fantástico y así demuestra la dificultad de hacerlo: “toda definición es una aproximación, que requiere la elaboración de contextos múltiples y una consciencia de que el lenguaje es de naturaleza polisémica y mutante” (2001: 259). Explica, por ejemplo, que muchos estudios no definen lo real o lo no fantástico, a pesar de la oposición central entre real y no real que implica el género. Por eso, intenta encontrar una definición que sitúa la realidad en la literatura fantástica y acaba identificándola como el mundo de la acción que se ve representado respecto a cierta ontología. Es decir, lo que importa es nuestra interacción con el mundo y como lo percibimos según nuestras concepciones ontológicas que estructuran nuestro entendimiento del mundo y que dependen del contexto geográfico y sociocultural en el que crecemos, lo que Descola (2005) resume como “des systèmes de propriétés des existants, lesquels servent de point d’ancrage à des formes contrastées de cosmologies, de modèles du lien social et de théories de l’identité et de l’altérité” (2005: 220). A partir de esto, se puede notar que, según la crítica, un eje fundamental de este género es la transgresión de la realidad que ocurre con la llegada de un elemento sobrenatural, y aunque muchos no definen la realidad, este eje se puede poner en relación con la definición que da Nandorfy. Los personajes suelen encontrarse en un mundo verosímil, que el lector puede visualizar como su propio mundo con facilidad gracias a su ontología supuestamente similar, hasta que surja un elemento fuera de lo normal que provoca un cuestionamiento del personaje sobre los conocimientos que tiene de su universo y que crea miedo y desestabilización⁵. En este sentido, Campra (2001), explica la noción de “choque [...] entre dos órdenes irreconciliables” (2001:159), como el efecto que se produce por la irrupción sobrenatural en el mundo natural de los personajes. Asimismo, Bizzarri (2019) escribe en su artículo “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global” que, en el siglo pasado, el género se caracterizaba por el regreso de “un pasado mal sepultado, negado, expulsado y

⁵ Esta idea se encuentra en Bizzarri 2019, Roas 2001 y 2019 y 2022, Todorov 2001, Bozzetto 2001

travestido” (2019: 211) además de un conflicto entre civilización y barbarie irresuelto, en otras palabras, el género invitaba a un diálogo con la historia del país de los autores. Por otra parte, todavía según Bizzarri (2019), los relatos fantásticos del nuevo milenio se harían cargo de identidades marginales en un mundo de la globalización, y esto usando imágenes que mezclan figuras del pasado con elementos presentes o futuros. A pesar de ser un eje fundamental del género, esta transgresión de cierta concepción de lo real, de cierta ontología, le valió ser relegado a los márgenes de la cultura dominante: “El arte fantástico –y es algo que no debe sorprendernos– ha sido enmudecido por una tradición de crítica literaria implicada en el apoyo de los ideales establecidos, antes que la subversión de ellos mismos” (Jackson 2001: 143). Otra característica identificada por varios críticos es la importancia del contexto sociocultural, como lo formula Roas: “necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción lo real para poder calificarlo de fantástico” (2001: 14-15). Es decir, definir un marco de referencia espaciotemporal específico permite hacer claro qué puede suceder o no en el mundo del relato, y así crear un choque aún más grande entre un elemento sobrenatural transgresivo amenazador y la realidad, ya sea para los personajes o para los lectores. Bozzetto (2001) y Campra (2001) extienden la incertidumbre y la imposibilidad de existir del elemento irreal al lenguaje de lo fantástico, explicando que lo imposible de concebir se convierte en lo imposible de decir, reforzando aún más la transgresión de lo real. Esta dimensión de lo indecible ofrece varias posibilidades para expresar la transgresión, vía técnicas formales que desestabilizan al lector, de modo que “el texto construye un espacio de acogida. Allí no sólo lo indecible se balbucea, sino que la alteridad se presenta” (Bozzetto 2001: 235).

Algunos de los críticos que ya se mencionaron hablan también de un *neofantástico* que sería un nuevo fantástico del siglo XX y que Roas resume con la idea de Alazraki de que tres aspectos diferencian el neofantástico del fantástico: “la explicación del fenómeno, el sentido claro de éste y el componente terrorífico” (Roas 2001: 36). Alazraki (2001) añade en su artículo que, en contraste con lo fantástico que solo provoca un choque con lo real, el género permite más bien “intuirla [la realidad] y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (2001: 276). Sin embargo, Roas concluye que el neofantástico no es un nuevo género como parecen expresar otros, sino la evolución que sigue el género fantástico en la cual “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal [...] para postular la posible anormalidad de la realidad” (2001:37)⁶. Es decir, lo anormal provoca la comprensión de que nuestro mundo,

⁶ La misma cita aparece en Rodrigo-Mendizábal (2022) en su recorrido sobre el gótico; demuestra de nuevo lo difícil que es diferenciar y definir estos géneros.

representado por el mundo verosímil en el que evolucionan los personajes no funciona como pensábamos, así que, al final, tiene el mismo efecto que el relato fantástico tradicional. De hecho, es una categoría que se dejó de usar, ya que la crítica se inclina más bien por lo gótico y lo neogótico.

Por eso, nos interesa un tercer género literario aquí, el gótico, y en particular el gótico andino y el ecuatoriano, ya que críticos y autores diferencian estos dos de otras variedades. El género gótico emerge en Inglaterra en el siglo XVIII con la novela *The Castle of Otranto* (1764) de Walpole, con la ficción que nace como lugar de exploración de lo irracional en el siglo de las Luces (Roas 2001, Rodrigo-Mendizábal 2022). Roas menciona esta novela de Walpole como “la primera manifestación literaria del género fantástico” (2001: 22) pero también la categoriza como “la novela gótica inglesa” (2001: 22), es decir que, parece considerar el gótico como un subgénero del fantástico o por lo menos, que una novela gótica específica provoca el nacimiento del género fantástico al mismo tiempo que el del gótico, ya que añade que el fantástico madurará con el romanticismo. De hecho, Ordiz y Casanova-Vizcaíno (2018) explican el uso del fantástico para abarcar el gótico como un modo de crear un espacio para la literatura hispanoamericana en un canon universal con la *Antología de la literatura fantástica* que publicaron Borges, Bioy Casares y Ocampo en 1940:

“by focusing on the fantastic as an all-encompassing literary category [...], Borges found a way to renew Latin American fiction (and, therefore, a way to insert himself and other Argentine writers of the fantastic into a universal canon) and “to dethrone the reigning tradition of realism”” (2018: 2).

Se debe notar también la distinción que hace Roas (2001) en el género gótico mismo:

“[novelas] en las que lo sobrenatural tiene una presencia efectiva [...]. Eso la distingue de otro tipo de novelas también denominadas “góticas” en las que lo (aparentemente) sobrenatural acaba racionalizado al final de la historia” (2001: 22),

es decir que se pueden encontrar dos tipos de relatos góticos y que en el primero aparecen motivos típicos como vampiros, fantasmas, castillos, pero también “cannibalism, excessive violence, secrecy, claustrophobic spaces, the uncanny, and the presence of doubles” (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 2018: 2). En su teoría, López-Santos (2008) añade que la novela gótica se construye con enigmas y cierta ambigüedad que la definen, para llegar a provocar el miedo, a menudo a la muerte o al dolor, ya sea dolor físico o moral, todo ello con unos personajes bastante estereotipados y en un marco espaciotemporal de Europa medieval. En adición,

Jackson (2001) explica que el gótico tuvo la función de cumplir deseos transgresivos sexuales y sociales para la burguesía, “a través de fantasías de incesto, violación, asesinato, parricidio o desorden social” (2001: 145), es decir, no se necesita un elemento de verdad sobrenatural, pero sí que ocurre una transgresión de lo prohibido o de lo moral.

De forma más específica, Ojeda⁷ habla del gótico andino como un género que explora los mismos miedos en una atmósfera similar a otro gótico, pero con particularidades en relación con su geografía, sus símbolos y su mitología, como una especie de adaptación del género a un contexto diferente de lo de su emergencia. Así, se refiere también a violencias intrafamiliares, a una convivencia del pasado, del presente y del futuro, a inspiraciones que vienen de mitos, pero de mitos andinos, dado que, como Rodrigo-Mendizábal (2022) subraya, “lo mítico estuvo latente y gradualmente fue integrado en la literatura latinoamericana dada la conciencia ineludible del mestizaje, sobre todo en el área andina” (2022: 58). En adición, esta especie de apropiación del género permite sobrepasar la reticencia que algunos sintieron a usar el término ‘gótico’ por su origen que les recuerda la imposición colonial (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 2018). Sin embargo, a pesar de esta reticencia inicial, el gótico contemporáneo se reconoce como un modo de representar procesos de modernización diferentes, que incluyen entre otros,

“the colonization and occupation of the region by Europe or the United States; the formation of the new nation-states following the wars of independence; and the collapse, failure, exhaustion, and absence of national projects that lead to violence, inequality, and exclusion” (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 2018: 7).

Esta evolución del gótico en el continente hispanoamericano funciona con la evolución de sus monstruos con el tiempo también (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 2018, Rodrigo-Mendizábal 2022). Por otro lado, surgieron debates sobre el gótico andino que fueron puestos de relieve por Rodrigo-Mendizábal (2022). Algunos criticaron esta apelación por su aspecto publicitario, funcionando como una campaña mediática para atraer a lectores que no conocen el contexto andino y encontrarán lo insólito en elementos cotidianos de este contexto; otros añadieron un aspecto de atracción al horror y a la violencia representada, casi de forma pornográfica; otros se preguntan qué zona geográfica cubre exactamente este término ‘andino’. A pesar de estas críticas, se celebra también el espacio que crea este género para la escritura de mujeres que renuevan el canon, tras las cuales Rodrigo-Mendizábal (2022) menciona a Ojeda y Ampuero, y que expresan miedos sobre la identidad en la sociedad patriarcal y capitalista a través de su

⁷ En Gascón 2020, Subirana Abanto 2020, Carretero Sanguino 2021

punto de vista de mujeres. El académico sigue adelante desarrollando la idea de un neogótico ecuatoriano:

“un gótico que lleva a interrogar los miedos interiores inconscientes, y los terrores y ansiedades respecto de las formaciones institucionales de la familia, de las presencias y vínculos a veces perturbadores con las figuras paternas / maternas, del Ser mujer en un mundo de mujeres en el que también hay desigualdades, incluidos los patriarcalismos fantasmáticos, en consonancia con el gótico sureño” (2022: 70).

En cuanto a las autoras estudiadas en este trabajo, sus cuentos no se ubican en las mismas partes de Ecuador, así que, aunque Ojeda reivindica el gótico andino a través de su libro *Las voladoras* (2020) con cuentos en los montes, los relatos de Ampuero no toman lugar en los Andes sino más bien en la ciudad, como notado por Rodrigo-Mendizábal (2022), y por eso no podría funcionar este subgénero para ellos, de modo que el término ‘neogótico ecuatoriano’ propuesto por el mismo académico correspondería mejor y podría incluir a las dos colecciones de cuentos. Por lo tanto, los cuentos de ambas autoras se pueden considerar como neogóticos ecuatorianos, y de terror también por su producción del miedo, ya sea a través de figuras monstruosas o por la atmósfera oscura y misteriosa que crean.

1.2.Las colecciones y sus autoras

María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda son dos de las escritoras más influyentes de Ecuador en el género neogótico. Ampuero es periodista y profesora además de ser escritora, y su exposición a las noticias y al horror cotidiano ha influido en su forma de escribir sus relatos. Sus dos primeros libros, *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013), son colecciones de crónicas que escribió sobre la condición de migrante gracias a relatos que recopiló y a su propia experiencia cuando se fue a España. En 2018 publicó *Pelea de gallos*, una de las dos colecciones suyas que se estudiarán en este trabajo, y recibió el Premio Joaquín Gallegos Lara como mejor libro de cuentos del año, además de ser descrita como uno de los diez mejores libros de ficción de 2018 en el New York Times. Tres años más tarde publica su segunda colección de cuentos, *Sacrificios humanos*, que fue finalista del Premio Tigre Juan y que también apareció en el New York Times, esta vez como uno de los diez mejores libros de terror del año. Su último libro, *Visceral* (2024), es un ensayo que recopila experiencias de misoginia, relato de migración, cuestiones de salud mental, y varios otros temas más. Por los

temas que aborda en todos sus libros, es reconocida como una escritora que denuncia muchas formas de violencia, de manera más o menos desconcertante.

En cuanto a *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021) específicamente, están compuestas, respectivamente, de trece y doce cuentos, ambas bien recibidas por la crítica. Cruz-Polo (2022) nota que la cuentística de Ampuero “se caracteriza por el establecimiento de una red de puntos de tensión que suele llevar al límite las emociones de los personajes, pues se manifiestan como estructuras que se sostienen en la confrontación” (2022: 13). La primera colección se centra en narradoras femeninas en mayoría, que parecen contar recuerdos, y aborda temas que tienen que ver con el machismo y la desigualdad entre los géneros, pero también habla de migración y de violencias intrafamiliares, con un énfasis en lo que pasa dentro del hogar. Este énfasis en la casa es clave, ya que, en la narrativa de Ampuero, “suele ser un elemento en el que se reflejan y amplifican las tensiones sociales y psicológicas de sus personajes” (Sornoza Delgado 2025: 3). Además de esto, Jossa (2023) nota la presencia importante del asco en la colección, y ve a este elemento como una “tonalidad afectiva” (2023: 54) que estructura el libro, con una insistencia en lo sensorial. En *Sacrificios humanos* (2021), también aparece el tema de la desigualdad social, con cuentos que se centran en personajes marginales que se ven como sacrificios aceptables por el sistema capitalista y sus “formas de pensamiento binarias y excluyentes” (Jossa 2023: 60), y explora “lo perverso o el instinto maligno del ser humano” (Cruz-Polo 2022: 13). En esta colección, la autora parece devolver la voz a los silenciados y sacrificados. Para resumir, en sus dos colecciones, la autora

“tematiza la violencia de género y el feminicidio, la sexualidad reprimida por la familia y la sociedad clasista, el maltrato, el control social y parental que se asumen como “naturales”, la subalternización de los individuos y lo abyecto que determina y hace que surja lo monstruoso desde lo interior” (Rodrigo Mendizabal 2022: 69).

Por su parte, Ojeda también combina el trabajo de profesora con lo de escritora, pero no lo de periodista. El primer libro que publica es una novela, *La desfiguración Silva* (2014), y con esta ganó el Premio ALBA Narrativa. Escribió tres otras novelas, *Nefando* (2016) que le valió una Mención de honor en el Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja, *Mandíbula* (2018) que fue finalista al Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa y al National Book Award for Translated Literature en los Estados Unidos y *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024). En sus novelas aborda temas feministas, desde la pornografía infantil a la relegación de los logros de las mujeres a lo marginal, y también, en la última de estas, lo místico andino en una distopía. La escritora publicó también dos libros de poesía, *El ciclo de las piedras* (2015) que

le valió el Premio Nacional Desembarco de Poesía Emergente y que abre la mirada del lector a lo no humano, e *Historia de la leche* (2019) que reescribe el mito de Caín y Abel con personajes femeninos. Finalmente, publicó una colección de cuentos en 2020, *Las voladoras*, que fue finalista al Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero. Se debe notar también que forma parte de la lista de 2017 de Bogotá³⁹ que identifica a 39 escritores latinoamericanos de menos de 39 años que serían los más prometedores, al lado de Samanta Schweblin, que se mencionó antes como una figura importante del mismo movimiento de escritoras hispanoamericanas contemporáneas del que forman parte Ampuero y Ojeda. La narrativa variada de Ojeda se interesa a varios temas que comparte con Ampuero, como el feminismo y la desigualdad, pero también tiene una dimensión mística y un interés por la geografía andina particular.

La colección *Las voladoras* (2020), a la que nos interesaremos más en detalle aquí mezcla varios temas en los ocho relatos que la componen. Aborda a través de estos – y de sus narradoras en mayoría femeninas – al miedo, a la violencia, a la misoginia, al racismo en contra de los indígenas, a lo monstruoso, y a la espiritualidad, en la geografía específica de los Andes ecuatorianos. Leonardo-Loayza (2023) enfatiza la dimensión feminista de la colección explicando que

“La estrategia de Ojeda consiste en emplear el código del terror para revelar cuestiones de la realidad cotidiana que son invisibilizadas o no son tomadas en serio, debido a que supuestamente competen solo a las mujeres” (2023: 2).

Además, en sus relatos pone en escena a criaturas místicas típicas de la cosmogonía⁸ andina ecuatoriana, como a las voladoras, las cabezas voladoras, los licántropos o los chamanes, en un escenario verosímil, de un modo que le permite mostrar “las diversas formas que asume la violencia contemporánea” (Leonardo-Loayza 2023: 7) en vez de exotizar o volver en objeto de consumo a estas tradiciones. Como lo resumen Bolognesi y Bukhalovskaya (2022), en la colección “lo real se confunde con lo irreal, lo celeste con lo terrenal, lo animal con lo humano y lo familiar con lo extraño, de modo que las fronteras que separan estos binomios son eliminadas, abriendo la puerta al mestizaje tanto genérico como temático” (2022: 78).

Finalmente, las dos autoras se interesan a temas similares que giran en torno al tema principal de la violencia, especialmente contra las mujeres, con acercamientos distintos. Mientras que Ampuero recurre a elementos que pueden universalizar sus relatos y permitir que muchos se reconozcan en ellos, por lo menos en el continente latinoamericano, Ojeda sitúa los suyos en

⁸ Es decir, la forma de concebir el origen del mundo y la humanidad.

una geografía específica que busca devolver cierto prestigio a lo mítico andino y a la riqueza de su cultura.

1.3. Marco de investigación

Roas (2019) nota en su artículo sobre la domesticación de los monstruos que estos evolucionaron con los siglos: “con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles para [...] causar la inquietud del lector” (2019: 36). Una de estas técnicas que identifica es, por ejemplo, de jugar con la apariencia del monstruo, de volverlo imposible de diferenciar del humano. En muchos cuentos de las colecciones de Ampuero y Ojeda, se mezclan las acciones monstruosas y las apariencias terroríficas de varios personajes, de modo que, al final, se podría preguntar a qué sirve recurrir a la monstruosidad si todos pueden actuar de manera monstruosa en todos los casos. Por eso, el objetivo de este trabajo es identificar los varios papeles que puede desempeñar lo monstruoso en los cuentos contemporáneos de Ampuero y Ojeda, y si puede añadir elementos importantes en sus denuncias de violencia y de desigualdad.

Esta tesina se centrará en tres tipos de monstruos que pueblan las colecciones y en sus papeles a través de los análisis de un cuento de *Sacrificios humanos* (2021), otro de *Las voladoras* (2020) y otro más de *Pelea de gallos* (2018) en cada capítulo.

El primer monstruo es el monstruo estético, que se destaca por sus características físicas particulares y que encarna la primera imagen que nos viene a la mente cuando se habla de monstruos. Para este primer análisis, se estudiarán los cuentos “Sacrificios” que introduce un minotauro, “Las voladoras” que se centra en figuras míticas andinas, y “Luto” que acaba con la aparición de un zombi.

El segundo es el monstruo que se vincula con lo religioso, ya que surge en un contexto de mezcla de creencias, entre lo indígena y lo importado por los europeos, y que puede hacer resaltar ciertos conflictos entre estas. Se estudiarán “Creyentes” que hace aparecer dos creyentes en una situación de crisis socioeconómica, “El mundo de arriba y el mundo de abajo” que muestra la desesperación de un padre en su duelo, y “Pasión” que reescribe la historia de María Magdalena.

El último tipo de monstruo se refiere más bien a una monstruosidad, no encarnada por algo tangible, sino que se vincula más bien con los afectos, y en particular el asco, por lo que permite

provocar una emoción tan fuerte y negativa en el lector. Para este capítulo final, nos centraremos en los cuentos “Sanguijuelas” que muestra la exclusión de un niño por ser considerado repugnante, “Sangre coagulada” que desarrolla como la obsesión de una niña la volverá abortera, y “Subasta” que crea un paralelo entre las peleas de gallos y el tráfico de cuerpos.

2. El monstruo y la estética

*Mirar al cabezón que sonríe con su boca sin dientes y sus ojitos brillantes de pescado
y que le dice sin hablar hermano, hermano.*

“Freaks”, María Fernanda Ampuero

2.1. La monstruosidad en la literatura

Los monstruos, y la monstruosidad en sentido más amplio, son el tema de varios estudios, ya sean literarios, históricos o antropológicos. Por lo tanto, cabe recorrer este corpus importante antes de dedicarse de lleno al estudio de las obras de Ampuero y Ojeda y de los elementos monstruosos que las pueblan.

La mayoría de los críticos⁹ concuerda en decir que la figura monstruosa surge en nuestras sociedades para expresar que algo no está funcionando como debería, y para desestabilizar el orden establecido en estas. Encarna miedos globales o locales, como un símbolo de las ansiedades de una sociedad en cierto contexto sociopolítico. Por consiguiente, desde el inicio tiene la función de hacernos dudar de lo que hacemos y de lo que creemos conocer. De manera general, el monstruo representa la otredad y lo marginal, bajo forma de víctima o de resistente, ya sea a través de su apariencia, de cómo actúa o de la combinación de ambos. Sus varias formas pueden provocar miedo, fascinación, repulsión o atracción.

Si retomamos sus orígenes con el estudio de Hanafi (2000), los primeros monstruos eran los bebés que nacían con deformaciones, y siempre la gente les atribuyó alguna significación. La interpretación que hacían de estos acontecimientos dependía siempre del contexto cultural e histórico, pero debía haber una razón para que existieran. De hecho, según el diccionario etimológico castellano en línea (2026), la palabra ‘monstruo’ viene del latín *monstrum* y “denotaba un prestigio, un suceso sobrenatural [...] que testimoniaba una señal de los dioses” (Menoyo Bárcena 2026). Se puede añadir también que, según el mismo diccionario, de la misma palabra latina se derivan los verbos ‘monstrare’ y ‘demonstrare’ que tienen que ver con el sentido de la vista, lo que muestra el vínculo estrecho entre la monstruosidad y la apariencia. Desde el inicio la autora destaca también un vínculo entre el monstruo y la animalidad, que

⁹ Carretero Sanguino 2021, Noguero 2023 y 2024, Vigna 2024, Roas 2019 y 2022, Giorgi 2014, Martínez Gutiérrez 2022, Hanafi 2000, Hardt y Negri 2004, Álvarez Méndez y Eudave 2022, Casanova-Vizcaino y Ordiz 2018, Bizzarri 2019, McNally 2011

permite a los humanos afirmar su identidad civilizada en comparación con estos seres. En el siglo XVI, se inicia el estudio de los monstruos a través de la práctica de la disección en teatros. Esta permite que el monstruo se vuelva un objeto en vez de un sujeto y que los científicos lo puedan analizar sin miedo, con el objetivo de incorporarlo a un sistema de conocimiento, privándole de toda capacidad de acción, de forma aún más brutal que lo que se hacía con los gabinetes de curiosidades. Así, con el avance de las ciencias, hombres blancos y educados de la clase urbana, que son los únicos que pueden estudiar, describen cuerpos animalizados o femeninos como monstruos.

McNally (2011) añade que la disección se volvió un modo de dominar a los pobres, relegando el progreso científico que encarnaba al segundo plano. Las clases dominantes disecaban los cuerpos de los pobres condenados de manera punitiva, en público, cartografiándolos y desmembrándolos, y provocando revueltas de las clases obreras que no querían acabar así. El autor explica después que esta práctica de abrir los cuerpos e incluso desmembrarlos se refleja en las *enclosures*. Con la división del territorio y de las tierras compartidas, los dominantes cortan el vínculo que la gente tenía con la naturaleza, con su entorno y así rompen también comunidades, instaurando o reforzando un dualismo entre hombre y no-humano, entre lo espiritual y lo natural, entre mente y cuerpo. También es una forma más de imponer su control sobre la población más pobre, pero esta no dejó de actuar como lo hacían antes por completo, así que los dominantes los vieron como monstruos por no seguir los límites claros que les imponían. De este modo, siguieron animalizándolos y feminizándolos, en esta misma época durante la cual ocurren los juicios de brujas que demonizan también a las mujeres. Sin embargo, el mismo autor pone de relieve que no solo los pobres son monstruosos, sino que los ricos también, por cómo disecan y explotan a los pobres. Así, el comportamiento parece más importante que la apariencia para definir lo monstruoso, porque son humanos y sobre todo creaciones humanas en vez de divinas. Según el autor, dominan así en el mundo capitalista dos figuras monstruosas específicas: los zombis y los vampiros. Los zombis que nacieron de la experiencia de esclavos africanos en Haití y que representan los cuerpos sin vida que trabajan, aunque mantienen la posibilidad de animarse y rebelarse, y que, por otro lado, Hollywood convirtió en criaturas de consumo. En otras palabras, los zombis como figuras de alienación y de reducción al cuerpo laboral. Además, como expresan Hardt y Negri (2004), la monstruosidad es necesaria para desafiar el poder capitalista y para demostrar el poder que puede tener la multitud, y ambas versiones de los zombis propuestas aquí son ejemplos de esta idea. Los vampiros que representan la acumulación por la violencia, la aspiración de la vida de los

trabajadores, que también son muertos vivientes, pero sin posibilidad de despertarse porque están satisfechos así.

Hanafi (2000) destaca la importancia del dualismo entre cuerpo y espíritu que es central en la construcción del monstruo. Se definió el monstruo como materia inanimada, pero con una forma animada, como en el caso del autómatas – la máquina inanimada es capaz de moverse por sí misma. De esta manera, la disección y las ciencias que volvieron el cuerpo humano en un objeto inanimado convirtieron los humanos en un híbrido monstruoso por la separación entre cuerpo y espíritu que implican. Por eso, considerando que el monstruo aparece cuando algo no sigue el orden establecido, el miedo a la monstruosidad permite mantener a las personas en el buen camino. Como lo pone McNally (2011), el pueblo debería obedecer a los gobernantes, pero estos deberían comportarse como padres a riesgo de enfrentarse a un monstruo rebelde que podría poner el mundo patas arriba. Este dualismo se puede también vincular con la hibridez humano-animal y con biopolítica como lo destacaron algunos críticos. Los cuerpos híbridos de los monstruos parecen demostrar la ruptura de límites y la oportunidad por transgredir los confines del cuerpo humano (Martínez Gutiérrez 2022, Hanafi 2000, Noguerol 2024). Según Giorgi (2014) y McNally (2011), la animalización de las personas más pobres, que las designa como personas que no respetan ningún límite, les presenta como animales individuales, pero también como una bestia que amenaza al orden social y estas dos transgresiones son monstruosas también. Como aparece en las aportaciones de Giorgi (2015) que Noguerol (2024) reutiliza:

“La masa “no es nunca exactamente humana” porque no está hecha exclusivamente de “sujetos”, sino conjugada alrededor de potencias entre lo humano y lo no-humano: “Está hecha antes que nada de cuerpos, y por lo tanto, por intensidades animales y por intensidades espectrales [...] nunca coincide con lo humano; que no hay imagen de lo humano que no pase por el cuerpo y que ese cuerpo es siempre ya animal”” (2024: 252).

Así, la animalidad aparece en los cuerpos físicos y en los comportamientos, y ambas de estas transgresiones de lo humano parecen positivas para los oprimidos monstruosos.

En la literatura contemporánea, se puede observar una mezcla de monstruos antiguos, mitológicos, indígenas, con elementos más modernos, como una reformulación del monstruo que se adapta al contexto en el que surge¹⁰. En América Latina, Boccuti (2022) observa que los

¹⁰ Según Carretero Sanguino 2021, Rodrigo-Mendizábal 2022, Martínez Gutiérrez 2022, Noguerol 2024, Álvarez Méndez y Eudave 2022, Ordiz y Casanova-Vizcaíno 2018, Bizzarri 2019, Roas 2022

monstruos prehispánicos reemplazan los monstruos góticos tradicionales con el fin de una resignificación subversiva frente a la monstrificación de los indígenas por los conquistadores y frente a la violencia y la dominación colonial, además de su apropiación por mujeres. Noguerol (2024) añade que la cercanía con el mito autóctono hace eco a las promesas de los monstruos, que hacen eco a las que fueron descritas antes por los zombis de McNally (2011), es decir, una “reivindicación de una acción colectiva contra el Capitaloceno [es decir, el capitalismo que domina y define la época en la que vivimos], basada en la violencia y vertebrada por las creencias propias, lo que hará, por fin, que “los de abajo” sean imposibles de ignorar” (2024: 251).

A pesar de todo esto, Roas (2019) argumenta que, en la ficción posmoderna, varios procesos banalizaron los monstruos, convirtiéndolos en nuevos posibles en vez de anomalías. Darle voz, presentarlo como un ser que rechaza su condición, aplicarle una moralidad humana y sacarlo de un género que les hace desestabilizar cierta realidad, permitieron una domesticación del monstruo que lo despoja de su monstruosidad. Sin embargo, en otro artículo más reciente, Roas (2022) mismo admite que un giro feminista reactualizó el monstruo, de acuerdo con Álvarez Méndez y Eudave (2022), que declaran que la literatura insólita sigue usando figuras monstruosas para expresar contradicciones humanas, con un énfasis en cuestiones de género, en lugar de naturalizar o domesticarlas. Roas (2022) distingue tres aspectos importantes en esta literatura, es decir, los temas tratados que son especialmente vinculados a la experiencia femenina, las narradoras femeninas, y la agencia de las mujeres. El crítico sigue con un análisis sobre las maternidades monstruosas, ya sea por la experiencia de la maternidad o por la madre misma monstruosa, y sobre las niñas monstruosas, es decir, temas femeninos de los que no se hablaba en el canon o más generalmente en la literatura más antigua. Noguerol (2023) también analiza una ruptura contra el patriarcado en su análisis y menciona autoras como Ampuero y Shock que reivindican el derecho a ser monstruosas, hasta abrazar su propia monstruosidad. Vigna (2024) pone de relieve la dimensión corporal femenina que también se opone al binarismo heteropatriarcal de nuestras sociedades modernas, con cuerpos que mutan y mujeres que quieren ser más que sus cuerpos. Por eso, la literatura gótica o fantástica latinoamericana contemporánea tiene una dimensión feminista enfatizada por muchas de las autoras que forman parte de este movimiento neogótico que se está desarrollando desde hace unos años, tras las cuales Ampuero y Ojeda.

2.2. Monstruos estéticos en los cuentos de Ojeda y Ampuero

Entonces, como se ha detallado antes, los primeros monstruos fueron nombrados así por sus características físicas consideradas fuera de las normas. De hecho, todavía hoy en día, cuando se piensa en monstruos, las primeras imágenes que vienen a la mente suelen ser de criaturas extrañas. En otras palabras, se trata de monstruos estéticos, que son monstruos por transgredir lo “perteneiente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza”¹¹. En *Sacrificios humanos* (2021), *Las voladoras* (2020) y *Pelea de gallos* (2018) aparecen algunos monstruos caracterizados por elementos físicos no humanos, aunque no es el caso en todos los cuentos que forman parte de estas colecciones. “Sacrificios”, “Las voladoras” y “Luto” respectivamente retoman así figuras conocidas en reescrituras, ya sea de tradiciones místicas más globales en los de Ampuero o de una tradición ecuatoriana más específica en el caso del de Ojeda.

Para empezar, en “Sacrificios”, que se puede leer como una reescritura del mito griego del Minotauro, el monstruo no se describe. El cuento es un largo diálogo entre dos protagonistas, y cuando se encuentran frente a la criatura, no logran definir lo que es. Pasan de un animal a otro, de un perro a un chanco a un caballo a una vaca a un toro a un hombre disfrazado, sin conseguir resolver este enigma.

“Las voladoras” es un cuento en el que la joven narradora encuentra a una voladora que va a desestabilizar el equilibrio de su familia por su simple presencia. En la descripción que hace la narradora aparece un elemento en particular que hace parecer la voladora como anormal físicamente: “Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes.” (Ojeda 2024: 12).

En el último cuento, “Luto”, una reescritura de la resurrección de Lázaro, el mismo hermano de María y Marta vuelve de la tumba como un zombi:

“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 2024a: 81)

Así, las tres figuras monstruosas de estos cuentos corresponden con la imagen que tenemos de una criatura no humana o no humana por completo, que transgrede los límites de lo natural, y se puede notar que son figuras no originales. Además de reescribir historias que ya se

¹¹ RAE, definición de “estético”: <https://dle.rae.es/est%C3%A9tico> (consultado el 20/04/2026).

difundieron añadiendo algunos cambios, los monstruos mismos son elementos que las autoras retoman y adaptan. Por eso, antes de analizarlos más en detalle, se necesita entender la intertextualidad presente en estos cuentos y los cambios que aportaron Ojeda y Ampuero.

2.2.1. “Sacrificios” y la mitología griega

Los sacrificados de Ampuero son una pareja que no logran encontrar su carro en un parqueadero que parece modificarse ante sus ojos. Como nota Cruz-Polo (2022), el parqueadero laberíntico y el hombre-animal al que se enfrentan al final se parecen mucho al famoso mito del Minotauro de la mitología griega, que ya fue reutilizado varias veces bajo diversas formas, ya sea en literatura argentina con Borges¹², en literatura infantil con Riordan¹³, o hasta en videojuegos¹⁴.

Existen varias versiones del mito original, desde el nacimiento de Minos, el rey de Creta, hasta la muerte del Minotauro y la salida de la isla de Teseo. Siganos (1993) se basa en el *Epítome* de *La Biblioteca mitológica* de Apolodoro¹⁵, que se descubrió dos siglos antes de Cristo para contar su historia. Empieza con el rapto de Europa por Zeus bajo forma de toro, que dará luz a tres hijos, uno de ellos, Minos. Asterios, príncipe de Creta, crío a los tres hermanos después de casarse con Europa. Minos expulsa a sus hermanos y se casa con Pasifae, que se dice que era hija del sol o de la luna según las versiones, con quien tendrá 8 hijos, entre los cuales Ariadna. Así, cuando muere Asterios, Minos reivindica el poder real que le ofreció el dios Poseidon, pidiendo a este un toro que le sacrificará. Sin embargo, Minos no respetó el pacto y sacrificó a otro. Para vengarse, Poseidon provocó en Pasifae un deseo para el toro, y esta pidió al inventor Dédalo construirle una vaca de madera vacía en la que esconderse para seducir al animal. De este encuentro nace el Minotauro, también llamado Asterios (o Asterión). Minos emplea a Dédalo entonces para construir un laberinto en el que encerrar a la criatura híbrida, y cada año (o cada tres años, o cada nueva años) el rey decidió mandar a catorce jóvenes, siete hombres y siete mujeres, a ser devorados en el laberinto. Teseo formaba parte del tercer tributo, ya fuera por casualidad o por su propia voluntad. Ariadna se enamoró de él y le propuso su ayuda si la llevara con él fuera de la isla. Por eso, le dio el hilo que le permitió volver sobre sus pasos para salir del laberinto. Algunos dicen que el héroe mató al monstruo estrangulándolo, otros dicen que solo le dio puñetazos o con una espada, incluso otros dicen que el monstruo estaba

¹² Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”, *El Aleph*, 1949.

¹³ Riordan, Rick. *Percy Jackson and The Lightning Thief*. United States: Miramax Books, 2005.

¹⁴ *Hades*. Supergiant Games, 2021. y *Ubisoft Quebec. Assassin's Creed Odyssey*. Ubisoft, 2018. por ejemplo.

¹⁵ También mencionado por Cruz-Polo (2022).

durmiendo. De todas formas, Teseo sale con algunos otros jóvenes, y abandona a Ariadna, quien va a conocer a Dionysos en Creta misma o en la isla de Naxos, según las versiones.

El cuento de Ampuero no se focaliza en el Minotauro mismo, sino que retoma algunos elementos del mito en un marco temporal contemporáneo a nuestra época. De este modo, muchos cambios aparecen: el marco espaciotemporal, el punto de vista que se limita al de una pareja conversando y discutiendo, la falta de héroe y el monstruo que sigue viviendo. Cruz-Polo (2022) destaca que el foco del cuento se sitúa en el lugar en el que los protagonistas se pierden, y que, por eso, la intertextualidad mítica no se nota desde el inicio. De hecho, los personajes ni siquiera ponen de relieve el aspecto laberíntico del espacio, el inicio se parece a una discusión usual entre pareja sobre otras veces en las que se olvidaron del lugar donde dejaron su carro. Además del análisis de la académica sobre el parqueadero que tiene un papel de prisión además de su papel de laberinto, el estacionamiento es también un espacio liminal. Es un espacio inusualmente vacío, en el que los protagonistas están abandonados, que crea un sentimiento de inquietud y añade a la atmósfera inquietante tanto como lo hace la forma misma del cuento. El diálogo continuo entre los protagonistas limita nuestra percepción del espacio, nos da pocas informaciones en general, e incluso nos puede confundir en cuanto a quién está hablando a lo largo de las páginas.

Al contrario del parqueadero en el que ocurre todo el cuento, el Minotauro solo aparece al final del relato, y les cuesta a los protagonistas identificarlo. En primer lugar, oyen ruidos de pasos que se acercan, y después ruidos animales que asocian a un perro, un chancho, un caballo y finalmente una vaca. En este punto parece que ven a la criatura y empiezan a intentar describirlo: un hombre disfrazado, “tiene cuernos y tiene pezuñas” (2024: 122), y todo se acaba con “No sé qué es. Viene hacia nosotros.” (2024: 122). Todas estas referencias al monstruo aparecen en la última página, cuando ya tenemos una idea más clara de estar en un laberinto, y este hombre con cuernos y pezuñas que produce ruidos animales nos recuerda al híbrido mítico encerrado. En este final, lo único que define la monstruosidad del Minotauro es su estética, son los ruidos que hace y su apariencia que aterroriza a los protagonistas, de un modo que hace sobresalir su animalidad. Aunque se puede deducir si nos acordamos del mito original y gracias al fin del diálogo, no son las acciones del Minotauro que son monstruosas sino su hibridez, su parte animal que parece haberse apoderado de su cuerpo y hasta su lenguaje.

En conclusión, lo monstruoso en este cuento aparece de dos formas: el parqueadero laberíntico cuya forma confunde a la pareja, y el híbrido mitad humano y mitad toro que se le acerca. En

adición, ambos elementos vienen del mismo mito de Grecia antigua, y el cuento funciona como una reescritura moderna de este en el que lo monstruoso aparece de forma estética.

2.2.2. “Las voladoras” y la tradición ecuatoriana

Las voladoras vienen de una tradición oral ecuatoriana que la autora puso de relieve con un epígrafe: “*De villa en villa, sin Dios ni Santa María* “Las voladoras”, relato oral de Mira, Ecuador” (2024: 11). Esta pequeña introducción permite contextualizar el relato, pero también reivindicar la tradición oral andina, ya que Ojeda misma quiere defender la importancia de esta. En efecto, la autora desarrolló en entrevistas (Subirana Abanto 2020) que historias orales como esta “representan todo el sentir colectivo con respecto a determinados temas: la psicología humana, el pasado, las heridas geográficas de un territorio” (2020), de modo que permiten entender la condición humana, y que se vinculan con el paisaje y la geografía que moldean “las identidades y las formas de entender el mundo” (2020). Notó también que son relatos que se suelen reducir al folclore, y por eso también quiso darles cierto reconocimiento en una obra de literatura escrita. Por estas razones el cuento sirve de introducción a toda la colección, pero la autora todavía añadió nuevos elementos a la tradición de las voladoras.

Según la leyenda que se explica en los análisis de Boccuti (2022) y de Bolognesi y Bukhalovskaya (2022), las voladoras son mujeres hermosas de largo cabellos oscuros vestidas de blanco, con poderes y que se elevan al aire por las noches frotándose miel bajo las axilas. También transmiten mensajes de un pueblo a otro y saben usar plantas a fines curativos.

Las críticas (Boccuti 2022, Bolognesi y Bukhalovskaya 2022) ya entienden a las voladoras como figuras de bruja, y de hecho, la descripción que hacen relatando el relato oral tradicional se acerca a las brujas de nuestros imaginarios:

“mantiene relaciones extramatrimoniales y sabe manejar las plantas, en particular, con fines curativos. En cuanto a su aspecto, se caracteriza por su pelo largo y oscuro, lleva una vestidura blanca, se coloca ungüentos en sus axilas y recita conjuros con el fin de volar” (Bolognesi y Bukhalovskaya 2022: 85).

Además, Ojeda refuerza este paralelismo con la bruja tradicional. De hecho, como lo notan las mismas críticas también, la autora insiste en la dimensión sensual de la voladora que no se destaca tanto en el relato oral y que caracteriza a las brujas europeas. Esta dimensión toca a todos los personajes de la familia. La madre la rechaza e intenta golpearla varias veces, pero

también se le sonrojan las mejillas y le hace cerrar las piernas, como señales de vergüenza por el deseo que le hace sentir. Se crea una tensión entre la sexualidad sin límites que trae la bruja y la voluntad de la madre de seguir conformándose a las reglas sociales que se le aplican, hasta llevarla a intentar elevarse como lo hace la voladora cuando se ausenta una semana y a cortarse el pelo para dejarlo en el bosque. Por otro lado, el padre inicia con acariciarle la espalda cuando la madre no los ve, le provoca un deseo cada vez más grande, hasta resultar en desear a su propia hija que ni entiende lo que le pasa: “y me abrazo a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad” (2024: 12). Finalmente, respecto a la niña misma, es la voladora la que le provoca los cambios del cuerpo que vienen con la pubertad. Entra en la casa por la ventana de su habitación, y sus lágrimas “sirven de alimento para el zumbido divino” (2024: 13). El zumbido divino es el que trae consigo la voladora pero que según sus padres viene de Dios, es decir, es el deseo, es algo natural, pero que los padres de la niña intentan hacerle entender que se debe controlar. Por lo tanto, las lágrimas de la voladora, entre las piernas de la niña, sobre sus senos, provocan su primer menstruación y el crecimiento de sus pechos, así su lloro vuelve a la narradora en objeto de deseo. Sin embargo, contando esta historia a una congregación (2024: 14), apropiándose de su propia monstruosidad (2024: 14-15) y afirmando que nunca bajará la voz o se avergonzará (2024: 15), la narradora se convierte a ella misma en el sujeto de su historia, además de transgredir normas impuestas a su género, cambiándose a su turno en una voladora.

Un segundo elemento del cuento que fue añadido por Ojeda es el elemento natural. La voladora trae el bosque a la casa de la niña, y aunque Bolognesi y Bukhalovskaya (2022) mencionan los conocimientos que tienen estas brujas sobre plantas medicinales, la escritora establece aquí un vínculo más estrecho entre voladoras y naturaleza. La narradora explica que la voladora vive y aprendió a elevarse en la montaña, da de beber sus lágrimas a las abejas, su pelo se parece a los pájaros, la niña se refiere a su pelaje, la llaman las plantas y trae el bosque en casa de la protagonista, así que, está muy ligada con el mundo no humano, forma parte de él. Este vínculo es central en el desorden que acompaña a la voladora del cuento. Bolognesi y Bukhalovskaya nos recuerdan que, en el mundo andino prehispánico, las brujas eran figuras positivas de mujeres “herborista, curandera y sacerdotisa al servicio de los dioses locales” (2022: 84). La categorización negativa de las brujas llegó con la colonización española y el cristianismo que las demonizó. En el relato, se habla de un Dios cristiano también, como ya se mencionó, y la voladora parece ser su mensajera, trayendo el zumbido divino a la familia, pero también es una figura que transgrede el orden católico. Boccuti (2022) subraya en su texto que se borra la

frontera entre el mundo humano regido por Dios y el mundo salvaje y amenazador de la voladora. Ya se puede notar que los padres de la narradora temen al mundo natural, al bosque y al monte: “Según mis padres es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones...” (2024: 13), y este es el lugar adonde se van volando las mujeres. La voladora rompe la frontera clara entre la casa y lo no humano cuando llega a la casa, e introduce una ruptura con el mundo colonizado también. Formando parte del mundo natural salvaje, invita a la barbarie en la casa familiar civilizada, desestabilizando el orden que la constituía. Por su presencia, recuerda a sus habitantes, sobre todo a la niña que va a abrazar esta forma de monstruosidad, la naturaleza animal del cuerpo humano, sobre todo a través del crecimiento de la hija y del deseo.

Para resumir, los dos cambios que explora Ojeda en “Las voladoras” parecen añadir características a la figura de la voladora y desarrollar más en profundidad este personaje, en vez de reescribirlo de un modo que lo cambie. Desarrolla así en su relato la dimensión sensual de la voladora que permite a la joven narradora apropiarse los cambios que aparecen en su cuerpo y rechazar el silencio avergonzado que se pide a una víctima de incesto, y su dimensión natural que rompe con el mundo racional católico, también llevando la narradora a cruzar las fronteras entre estos mundos al final del cuento.

2.2.3. “Luto” y el cristianismo

El tercer cuento que nos interesa reescribe la resurrección de Lázaro desde el punto de vista de sus hermanas, Marta y María, con las que fue violento. La historia original nos viene de los evangelios, y no nos dice mucho sobre las hermanas, así que Ampuero tuvo el espacio que necesitaba para imaginar su cuento.

El relato original¹⁶ empieza con contar que Lázaro estaba enfermo, y que sus hermanas mandaron un mensaje a Jesús para que venga a Betania a ver a su amigo antes de que muera. Se menciona brevemente que más tarde, María iba a lavar los pies del Cristo con un perfume costoso y que los secará con su cabello, un detalle al que se referirá Ampuero. El mesías esperó unos días deliberadamente antes de anunciar a sus discípulos que deben volver a Judea, explicándoles que la muerte de Lázaro permitirá que crean de verdad en él, y que va a despertarlo. Cuando llega ahí, Marta sale a encontrarlo y a expresar su fe, diciendo que, si

¹⁶ Nueva Traducción Viviente, 2010, Juan 11.

hubiera llegado antes, Lázaro no habría muerto, pero que todavía Dios le daría a Jesús todo lo que pidiera. Después de otra declaración de fe, Marta va a buscar a su hermana, y María cae y llora a los pies del mesías, conmoviéndolo. Así Jesús pide que lo lleven a la tumba y que la abran, antes de rezar a su padre para que resucite a Lázaro. Al final, cuando llama al hermano, este sale de la tumba envuelto en vendas y la cabeza enrollada en un lienzo. Por lo tanto, no conocemos mucho de la historia de Lázaro antes de su enfermedad, excepto por la mención de su amistad con Jesús.

En cambio, el cuento que presenta Ampuero en *Pelea de gallos* (2018) se centra en las hermanas, su crecimiento y su relación con Lázaro. El relato empieza con Marta y María celebrando la muerte de su hermano, pero nunca se menciona el nombre de él. Las dos mujeres parecen ser liberadas de lo que el hermano les hacía sufrir desde hace mucho tiempo, y su historia nos llega a través de los recuerdos de Marta. Esta empieza acordándose de los abusos de su padre, que golpeaba a la madre, al hermano y a Marta con una vara de cuero, y ya nos aparece Marta como la protectora de su hermanita: “Empezaba por mamá, seguía por el hermano y por Marta que se las arreglaba por esconder a María de la varilla” (2024b: 72). Sin embargo, no pudo proteger a su hermana frente a lo que le hizo sufrir el hermano, y por eso, volviendo a la celebración presente, Marta pide perdón a su hermana y le dice que ella es su único dios. Los abusos que sufrió María, que era la hermana perfecta, por culpa del hermano empezaron con este que la descubrió masturbándose. Él la insultó, la llevó fuera de casa y la golpeó, además de amenazar a Marta de matarla cuando esta intentó defender a su hermana. Muchos hombres vinieron a violar a María, invitados por el hermano que se hacía llamar un hombre de dios puro, amigo del más santo de los santos. Este segundo hombre se puede deducir como Jesús, aunque nunca se menciona su nombre, gracias también a la referencia a María que le lava los pies con perfumes exóticos. Entonces, Marta, impotente, ve a su hermana convertirse casi en un cadáver, y lo único que puede hacer es mantener la fe. Aun cuando vuelve el más santo de los santos, Marta observa que ni siquiera las advertencias del hombre sobre la imposibilidad de la redención para el hermano lo detendrían. Él solo reza por María y dice a Marta que tenga fe, pero sigue compartiendo la cena de los hombres. Por eso, cuando el hermano enferma, Marta lo tortura a su vez aprovechando de su papel aparente de cuidadora. Ella goza de su muerte lenta, lo observa sufrir hasta el final. Cuando todo se acaba, llama a los vecinos, y finge estar triste, mientras que María parece renacer. Vuelve el hombre más santo y Marta pretende llorar, él pide que abran la tumba y llama al muerto. Marta vuelve a la celebración de su hermana, y mientras festejan, el hermano entra en casa como un zombi,

acompañado de moscas y de un olor nauseabundo, incapaz de hablar, con gusanos que salen de su boca.

Por tanto, en este cuento, el cambio de punto de vista cambia toda la historia. Si entendemos que se trata de una reescritura de un pasaje de los evangelios, aparece como el desarrollo de un hueco en la historia original. Nos da todo el trasfondo de Lázaro y sus hermanas, y cambia completamente la perspectiva que tenemos sobre la resurrección de un amigo por parte de Jesús. Además, en cuanto al zombi, la elección de describir el resucitado como un monstruo estético apoya al lado monstruoso del abusador. No aparece mucho en la historia, solo en las últimas líneas, pero se puede poner en relación con la visión de Marta que ve a su hermana abusada como a un cadáver, también recorrida por una mosca y llena de sangre (2024b: 76). Entonces, estos dos muertos encarnan las dos visiones del zombi desarrolladas por McNally (2011): el cuerpo explotado, y la criatura de consumo, en una versión que se centra sobre las violencias sexuales y con una división anclada en el género, aunque son las mismas criaturas. Sin embargo, se pueden interpretar de otro modo también, como se analizará más adelante.

2.3.Reutilizar figuras de apariencia monstruosa famosas

Ahora que la intertextualidad ha sido más explicitada, nos toca interpretar lo que hacen las autoras al movilizar monstruos caracterizados por su estética en sus obras. Las tres figuras que nos interesan vienen de mitologías distintas, con la voladora siendo específica al contexto ecuatoriano y las dos utilizadas por Ampuero que vienen de trasfondos mitológicos en los que se ancla más el mundo occidental de manera general, es decir, la mitología griega y la religión católica. La diferencia entre los materiales originales que usa cada autora ya introduce cierta diferencia en su proceso.

El cuento de Ojeda se inscribe en un proyecto que reivindica la geografía y la cultura andina, mientras que Ampuero escribió sus colecciones con objetivos diferentes, ya sea al hablar de violencia intrafamiliar en *Pelea de gallos* (2018), o de la experiencia violenta de la inmigración en *Sacrificios humanos* (2021). Entonces, la primera ofrece un espacio nuevo a relatos orales míticos que se han rechazado o desdeñado por el “mundo blanco” (Subirana Abanto, 2020), es decir, introduce una figura como la voladora a un público más largo del que ya la conoce. Por otro lado, Ampuero usa historias ya conocidas por un público grande para darle una nueva significación y perspectiva. Es un modo de hacer que se ve mucho en reescrituras, por ejemplo, en *Evangelia* (2016) de Toscana o en *Wide Sargasso Sea* (1966) de Rhys que reescriben

respectivamente los evangelios con una Crista femenina y *Jane Eyre* (1847) con una amplificación de la historia de la mujer del ático. Sin embargo, Ojeda también parece haber añadido elementos al relato oral original de la voladora, entonces, no solo fija en la escritura una tradición oral, sino que además la reescribe un poco. Aun así, las tres reescrituras usan los monstruos y su apariencia de formas diferentes.

En “Las voladoras”, Ojeda añade a la voladora una dimensión sensual y una dimensión que la acerca a la naturaleza y a lo salvaje que se vinculan con la monstruosidad femenina. En “Sacrificios”, los elementos mitológicos aparecen como una alegoría del matrimonio encerrador y su paralelo, con el Minotauro que nunca logra salir de su prisión. En “Luto”, los zombis o casi zombis enfatizan la violencia de género y la religión que parece ser de escasa utilidad e incluso se vuelve una excusa para el abusador y culpabiliza a la víctima. De este modo, los tres cuentos tienen que ver con el género de las protagonistas, una dimensión que se suele encontrar en el gótico latinoamericano.

Las varias mitologías tienen una gran importancia en las sociedades en las que surgen. Según Real Torres, los mitos se entienden como los “supuestos básicos de una cultura” (2002: 256), forman un lenguaje que une a una sociedad, y dan una significación a la vida. Entonces, como lo dice Taipe Campos, los mitos sirven de conjuntos de creencias “como una forma de captar y expresar un tipo específico de realidad, como un sistema lógico o como una forma de discurso” (2004: 5), es decir, reflejan el mundo en el que existen. Real Torres (2002) añade que los mitos cumplen varias funciones: desplazan a la consciencia social los deseos y los miedos primitivos, introducen cambios en las sociedades, y tienen un valor didáctico importante, que fue destacado por Taipe Campos también. Estos relatos permiten explorar las relaciones entre humanos y no humanos, con su propia existencia y con los demás, explican ciertos comportamientos y dan sentido al pasado. Sin embargo, la profesora nota que hoy en día, ya no cumplen estas funciones y que se necesitan adaptaciones o revisiones de historias antiguas con un punto de vista actual. Por otra parte, el antropólogo sintetiza estudios que ponen de relieve más una función educativa en el sentido de educar a cierta moral, y otros que dicen que no se puede extraer ningún aprendizaje de los mitos. A pesar de estas visiones divergentes, Taipe Campos afirma que, de todos modos, actúan formativamente.

Además de la importancia de los mitos en una sociedad, variando según la época, encuentran también cierto peso en la reescritura, y en particular en reescrituras feministas. González Gil y Ori (2024) declaran que la reescritura feminista bajo forma de revisión de cuentos o de mitos es una de sus manifestaciones más frecuentes, probablemente por la oportunidad que ofrecen

de dar un punto de vista diferente a lo original. De hecho, son relatos que suelen concentrarse en los eventos, o en ciertos personajes, pero sin preocuparse de su interioridad. En la mayoría de estos mitos, lo único que se sabe de los héroes, los dioses o sus enemigos, son la base de sus motivaciones, entonces, dejan mucho espacio que explotar. Las autoras también retoman la idea de Luque (2020) según la cual los mitos son a menudo un espacio desfavorable a las mujeres, ya sea por las violencias de género presentes o por la negatividad encarnada por figuras femeninas. Observan entonces que reescribir estos relatos con otro punto de vista y con una nueva agencia para ciertos personajes pasivos posibilita una nueva comprensión del que se ha entendido como moral de cierta historia o como forma de ver al mundo.

2.4. Agencia y voz

La agencia, o la capacidad de acción de protagonistas femeninas en mitos, es un elemento que fue subrayado por González y Ori (2024), como algo que se suele enfatizar en reescrituras feministas. Ya se puede notar en el hecho de escribir y subvertir las narrativas dominantes, pero también aparece en los relatos mismos. En los tres cuentos, se les da una nueva agencia o voz a personajes a quien faltaba: la narradora y la voladora misma en el cuento de Ojeda, las hermanas de Lázaro en “Luto” y finalmente las víctimas del Minotauro.

En el primero de estos, la voladora demuestra una capacidad de acción tan grande que su mera presencia basta para poner de los nervios a toda la familia. Sin embargo, parece que se mueve en la delgada línea entre ejercer su agencia y ser cosificada. El hecho de usar sus atributos o su belleza para llegar a sus fines es una gran cuestión feminista que no tiene una respuesta unificadora, entre empoderamiento y cosificación, y aquí parece que la voladora esté explorando este espacio. Es una mujer hermosa, a pesar de su único ojo, y provoca deseo tan en el padre como en la madre de la protagonista. Entonces, se podría preguntar si ella controla estas provocaciones. “Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad” (2024: 12), y la voladora que encontramos entra en la casa después de haber empezado a llorar. Además, sus lágrimas detienen un poder que va a provocar el pasaje a la adolescencia de la niña, pero si estas lágrimas vienen de una enfermedad, ¿de verdad es su poder? En adición, es una figura abusada, por la madre que intenta alejarla y por el padre que parece tratarla como una amante. Para terminar, también juega un papel su relación con el Dios cristiano y con la naturaleza. La voladora se identificó como la mensajera de este Dios y parece traer el deseo a la familia, como un elemento que viene de la

naturaleza. Por eso, se podría preguntar también si solo cumple su papel de mensajera, es decir, trabaja bajo la orden de una figura más potente, o si solo sigue un instinto que se manifestaría como una enfermedad, de una manera que la aproximaría al mundo animal. El hecho de que nunca tenemos acceso a su mente nos impide encontrar una explicación que sería correcta, pero es un elemento más que presenta a la voladora como una criatura extraña y que le quita una justificación racional o lógica de sus acciones. Es decir que quedarse en las descripciones de la narradora no permite visibilizar la agencia que podría tener la voladora para el lector.

Todos estos elementos participan en disminuir la agencia de la voladora, incluso en el relato oral original, en el que, a pesar de sus capacidades curativas se describe principalmente como una mensajera, se presenta una figura pasiva. Sin embargo, empodera a la niña narradora con sus lágrimas y el poder que contienen, y esta toma una decisión consciente de usar su voz, y así, ejercer su agencia. Decide contar su historia a toda una congregación, y contarla con orgullo en vez de vergüenza. Desde el inicio declara: “¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo.” (2024: 11), y añade sin miedo más tarde que ama a la monstrea. De este modo, la narradora devuelve a la voladora su ayuda. Ella le permitió crecer y sentirse segura de sí misma en su cuerpo, y la joven le ofreció un lugar seguro en un entorno que la perseguía o quería aprovecharse de ella. Ahora que ya ha crecido, usa su voz para defender a la voladora frente a todo el pueblo, y así, la introduce en el reparto de lo sensible del que era excluida antes por su diferencia física y sus habilidades fuera de lo normal. Este reparto de lo sensible lo introduce Rancière en *El malestar de la estética* (2011) en el que desarrolla que la política es un modo de “reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad [...] en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (2011: 35). Así, el hecho de añadir la monstrea al reparto permite volverla visible mientras antes formaba más bien parte de la categoría de los “animales ruidosos” (2011: 35) que no se escuchan. Entonces, a pesar de su ausencia de agencia visible, o de su mutismo, la narradora le abre un nuevo camino al que no tenía acceso antes, y que podría llegar a su afirmación de ella misma en el futuro. Además, el hecho de convertirse en una voladora, todavía sin vergüenza o miedo, también lleva una nueva visión de estas monstreas al pueblo.

En “Luto”, el proceso de subvertir una narrativa dominante ofreciendo nueva agencia a personajes previamente mudos o ignorados es muy explícito. Como ya se ha mencionado, el cuento se centra en las hermanas de Lázaro de las que se habla poco en el relato bíblico original, y cuyas presencias se centran en el luto del hermano o en la fe en el Cristo, es decir se limitan

a sus relaciones con hombres. El cuento no muestra de verdad la agencia de las dos mujeres, sino que muestra más bien la prohibición de su capacidad de acción por un hombre y por la religión. Es un relato que visibiliza a víctimas de violencias de género, y así el trabajo de ponerlas en el reparto de lo sensible es el de la autora misma. Esto no quiere decir que no intentan salir de su situación. Marta paga a los sirvientes para que laven el cuerpo de su hermana encerrada, para que le den algo de comer y beber, que el guardia no deje entrar a todos todo el tiempo, pero nunca puede estar segura de que lo hagan de verdad. También intenta convencer al amigo más santo del hermano, al Cristo, de que ayude a su hermana y castigue a su hermano, pero él solo le dice de mantener la fe. Entonces, de nuevo tenemos dos personajes femeninos, una muda y una que usa su voz para intentar defender la primera, pero aquí, a pesar de sus esfuerzos, nadie escucha a Marta y nadie las ayuda. Por eso, este cuento todavía funciona como una resignificación feminista, pero no en un sentido empoderador, sino de denuncia y visibilización. El sentimiento de incapacidad de Marta la lleva hasta torturar al hermano que se está muriendo durante días, y esta es la única manera en la que puede usar de su agencia sin que nadie la pare, porque nadie sabe lo que está haciendo. Aquí resalta el contraste entre el hermano que tortura a su hermana delante los ojos de todos sin sufrir ninguna consecuencia – hasta una figura tan importante y supuestamente buena como el mesías ve lo que está pasando y no hace nada salvo gritarle a Lázaro – y Marta que se está vengando de todo lo que sufrieron María y ella, y que debe hacerlo a escondidas, aunque sea una forma de hacer justicia a las dos. También tiene que fingir tristeza cuando el hermano muere, e incluso frente al Cristo. Es decir que, aun frente a un hombre que vio toda la violencia de la que era capaz Lázaro, debe derramar lágrimas y fingir que hubiera deseado que el mesías hubiera sido allí.

En este contexto, el zombi que aparece al final, además de ser un monstruo nunca saciado como se interpretó antes, podría representar la omnipresencia del trauma del abuso que ni en la muerte del verdugo desaparece. También se podría decir que revela la verdadera monstruosidad interior del hermano, pero visto el énfasis que la autora pone en la historia de las hermanas, parece más adecuado centrar su aparición en lo que les provoca a ellas. De hecho, se puede observar la culpabilidad que siente Marta por no haber ayudado a su hermana todavía después de la muerte de Lázaro. Así como se arrodilla delante del Cristo y le limpia los pies con su pelo, se arrodilla ante su hermana y le abraza las rodillas para decirle que nunca más le ocurrirá algo así, para maldecir al hermano y para decirle que María es su única diosa. En este momento también “se arrepintió de estar lozana, de estar virgen, de estar viva” (2024b: 73). Están celebrando la muerte de Lázaro, y Marta hizo todo lo que pudo para ayudar a su hermana cuando se

aprovechaban de ella, pero sigue sintiéndose culpable hasta transformar la fe que perdió en el mesías y por extensión en la cristiandad, en fe en su hermana. Esta transformación también añade un cambio en cómo se perciben las víctimas de abuso, no es una mujer arruinada y avergonzada, sino una mujer digna de admiración y adoración, el que participa en la resignificación feminista del cuento. Además, en el orden cronológico de los eventos, esta escena sucede después de varias observaciones de Marta en las que describía a su hermana como repulsiva por las condiciones en las que la puso el hermano, y después de que la vio casi muerta sufriendo una violación por él mismo. De este modo, María también vuelve de los muertos, de manera mucha más positiva, pero con el regreso de Lázaro, parece imposible escapar de lo que vivió. De hecho, se puede observar también que, ya antes de que el hermano regrese, solo tenemos su historia a través del punto de vista de Marta, María se queda muda, y se concentra en la celebración, de modo que tampoco la vemos ejercer su agencia a partir del momento en el que Lázaro la encierra en el establo hasta la muerte de él. Esta ausencia de acción por su parte durante toda la duración de los abusos participa en su muerte metafórica también, ya es una cáscara vacía, reducida a su cuerpo. Sin embargo, aprovechar y celebrar con su hermana forma parte de una recuperación de su agencia, aunque todavía no la ejerza en acciones hazañosas.

En el último cuento que analizamos aquí, la dimensión feminista de la reescritura no resalta tanto como en los otros. Observamos una pareja que discute mientras buscan a su carro. En su conversación, sobresalen problemas que tienen en su matrimonio, y se materializa a este con la presencia del laberinto, mientras que se simboliza a ellos con el Minotauro mismo, encerrado como ellos, pero físicamente en vez de simbólicamente. Desde el inicio parece que él no respeta su compromiso, ya que había dicho que se acordaría del color del área en la que dejaron el coche y no se acuerda de este. Aunque no aparece como un problema que tendrá consecuencias importantes, introduce desde el inicio un pequeño conflicto. Ella empieza a gastar bromas y él acaba preguntándole qué le pasa últimamente, dejando entender que ya se encuentran en una situación un poco tensa en su relación desde hace algún tiempo. De hecho, muy pronto él se queja de tener que ocuparse de todo, ya sea acordarse del carro o de sus niños y sus cuentas. Unas páginas adelante, todavía en su discusión sobre el carro, ella explota:

“eres un inútil y [...] por qué carajo me casé contigo [...] Yo podría estar ahorita en mi cama, pero no. Estoy ahogándome del calor en un parqueadero gigante de mierda donde mi extremadamente olvidadizo marido no es capaz de encontrar un puto carro. ¡Todo el mundo ha encontrado su carro menos un solo idiota!” (2024a: 112)

Sin embargo, siguen su conversación sobre si queda alguien en el parqueadero que les podría ayudar como si nada hubiera ocurrido, hasta que ella empieza a hacerle preguntas por entender si la estuvo engañando. A pesar de sus discusiones constantes y del engaño por parte de él, que acaba confirmando, nunca mencionan la idea de separarse.

El matrimonio aquí no parece una buena cosa para ninguno de los dos, no entran en cuenta problemas vinculados con el género de verdad, pero sí se puede considerar un cuento con una dimensión feminista por su tratamiento del casamiento. Durante siglos, el matrimonio ha funcionado como un modo de controlar a las mujeres y mantenerlas dependientes de un hombre, es decir, como forma de encerrarlas. En este cuento, se observa que todavía puede funcionar como una especie de prisión para los dos miembros de la pareja, y parece tener una dimensión tan sagrada que la gente está reticente en divorciar a pesar de todos sus problemas y de que la relación ya no funcione. Los personajes que encontramos aquí casi se están volviendo locos en el parqueadero, de manera paralela al Minotauro encerrado en su laberinto. Siguen dando vueltas y enojándose mutuamente, pero al final, el miedo a los ruidos que oyen y al monstruo acercándose les hace unirse, en vez de seguir discutiendo. Un ejemplo de esta interrupción por el monstruo surge en una discusión sobre el engaño:

- Contéstame. ¿La quieres?
- No sé, me escucha, me abraza. No sé, a veces creo que sí. Es tierna. Pero tú, los niños. Oye, ¿Escuchas eso?
- Sí.
- ¿Qué es?
- Suena como que viene alguien. (2024a: 121)

Los ruidos interrumpen la reflexión de él sobre si ama a su amante o no, y esta es la última conversación de la pareja sobre su relación, de modo que las acaba con una incertidumbre. El laberinto provoca que ambos se liberen de sus frustraciones, pero solo desemboca en un conflicto que nunca se podrá resolver por la llegada del monstruo. Por eso, se podría decir que, de todos modos, no se habrían podido resolver los problemas que tienen sin salir de la relación, como necesitarían salir del laberinto para escapar a la muerte. Entonces, los que les falta sería una especie de autorización para usar su agencia. El laberinto o el matrimonio les quita estas capacidades. Por otro lado, es este mismo espacio el que les fuerza a expresar los problemas que tienen, entonces les aprende a usar sus voces, pero no resulta suficiente. De este modo, el uso de la voz y la agencia en este cuento se contrasta con sus usos en los otros dos cuentos. El hecho de que los personajes se expresen es un primer paso en la emancipación, como en el caso

de la narradora de “Las voladoras” o de las hermanas de Lázaró. pero aparece una dimensión de tiempo y de urgencia que parece significar que ya es demasiado tarde para volver para atrás. Si seguimos con esta interpretación, se podría también entender que es demasiado tarde por el hecho de que tienen hijos juntos, y que él cree que tiene sentimientos para otra mujer, el que ya ha roto algo en la familia que no podrán recuperar.

2.5.Repeticiones del abuso o necesidad de visibilización

Para concluir, los monstruos estéticos, definidos por características físicas que rompen con lo bello, parecen permitir reconfiguraciones feministas de mitos o tradiciones con las que convivimos en las sociedades occidentales y en la sociedad ecuatoriana en particular en lo que concierne a “Las voladoras”. Encontramos a monstruas que permiten a una niña sobrepasar el abuso y la pubertad sin vergüenza, a un nuevo espacio que visibiliza a víctimas de abusos intrafamiliares, y a una denuncia del matrimonio como prisión laberíntica.

Sin embargo, se puede notar que en “Las voladoras” y “Luto”, a pesar de la niña narradora, las víctimas de abuso sexual todavía carecen de voz y tienen poca agencia. La voladora y María son víctimas silenciosas, que ni podemos entender por la falta de acceso a sus mentes, y todo se queda muy negativo para ellas. Aunque fue defendida por la narradora, la voladora vuelve al monte, y María se encuentra frente a su abusador que debería estar muerto. Entonces, se pueden ver estos relatos como repeticiones del abuso, con finales negativos y representaciones disminuidas de las víctimas. Sin embargo, esto equivaldría a ignorar la niña de “Las voladoras” que después de haber sobrepasado sus propios obstáculos, decide tenderle la mano a la monstrua en un intento de ayudarla en reconstruirse, hasta huir con ella en el mundo natural que le da paz. En cuanto a las hermanas de Lázaró, aunque reaparece el trauma en forma de zombi, María estaba intentando reconstruirse también con la ayuda de su hermana. Además, este tipo de historias puede tener un impacto en las vidas de lectoras víctimas, ya sea la catarsis o su propia reconfiguración a través de la lectura o de la escritura. Por lo tanto, aunque estos cuentos no funcionen como un relato de advertencia como lo hace “Sacrificios”, todavía tienen cierto poder que puede influir en la vida de los lectores.

En adición a este poder de la literatura, los relatos de abusos se siguen escribiendo porque todavía los necesitamos. En sociedades en las cuales permanece la imposición de la vergüenza y del silencio para las víctimas y la impunidad para los abusadores, son relatos que funcionan como testimonios de la realidad en la que vivimos. Del mismo modo en el que los mitos son

relatos que surgen y se adaptan dependiendo en cierto contexto sociocultural, estos relatos denuncian realidades que se siguen viviendo en el mundo. Como la narradora que introduce a la voladora en lo común de su comunidad, y que rechaza el silencio para poder más bien animar otras en hablar, Ojeda y Ampuero alzan sus voces para hacer visibles las víctimas de abusos sexuales en sociedades en las que todavía se intenta mantenerlas en silencio y reducir el espacio que ocupan.

3. El monstruo y lo religioso

Tenga fe, doñita. Este Cristo es milagroso.

“Cristo”, María Fernanda Ampuero

El contexto espiritual latinoamericano no se puede entender sin tomar en cuenta a la colonización del continente. El cristianismo llegó a América con la colonización española, un proceso que tuvo un impacto tan grande que “some geologists argue the indigenous demographic catastrophe of the sixteenth century is recorded in measurable alterations in the arctic glacial ice core” (Scheper Hughes: 2019: 91). Además de esta catástrofe demográfica, el intento de convertir los indígenas a su religión también fue percibido por ellos como una amenaza de destrucción según Scheper Hughes: “the forced introduction of Christianity under colonial rule did not so much deliver the sacred as threaten to annihilate it” (2019: 92). Sin embargo, voces como la de Bartolomé de las Casas surgieron en un intento de defender a los indígenas, pero sin dejar espacio a los principales interesados para hacer que se escuchen sus voces. No obstante, Scheper Hughes (2019) estudió sus voces y encontró textos que hablan de la destrucción causada por los españoles, pero también de que los principales agentes de la proliferación del cristianismo en el continente fueron indígenas cristianos en vez de misioneros europeos. Es decir que tomar en cuenta sus voces permite cuestionar el relato dominante según el cual entendemos la evangelización como la conquista espiritual de los indígenas por parte de los españoles. Según la misma autora, las comunidades indígenas adoptaron la religión cristiana y el papel de proteger a sus ritos e iglesias como a los suyos, o en el caso de México, con una óptica de hacer uso de su evangelización para intentar proteger a estructuras y monumentos de la sociedad mesoamericana.

Además de este relato distinto sobre la evangelización, Lezama Lima (1957) habla de una Contraconquista artística durante el largo proceso de la colonización, con obreros que añadieron símbolos indígenas en las construcciones de iglesias y otros artistas barrocos que siguen incluyendo elementos indígenas en obras cristianas todavía hoy, como un modo de mostrar su presencia que sobrevive. Scheper Hughes (2019) observa también mapas hechos por indígenas, con sus propias convenciones, según una solicitud del rey de España que fueron

descartadas por no respetar las normas europeas. La académica entiende a estos mapas como a proyecciones de un mundo idealizado que mezcla lo indígena y lo cristiano,

“Accepting Christianity but refusing Spanish authority over Christian practice, and eschewing adherence to a vision of a church universal, the version of indigenous Christianity depicted in the *mapas* geographically bounded and defined in relation to indigenous structures of authority” (2019: 97).

A estas observaciones se puede añadir un ejemplo que presenta Martínez Andrade (2015). En este, el papa Juan Pablo II vino a Perú en los años 1980 y habló con varias personas, entre las cuales un indígena que le habría dicho, entre otros: “nous souhaitons vous dire que quand vos ancêtres, les Européens, sont arrivés ici il y a cinq cents ans en nous apportant cette Bible nous l’avons acceptée volontiers” (2015: 72). Afirma que los indígenas adoptaron la Biblia ya al inicio de la colonización, aunque su discurso sigue con una denuncia del plan de los conquistadores que le robaron sus tierras a pesar de su buena voluntad respecto a la religión.

Estas varias instancias muestran que la presencia y proliferación del cristianismo en América latina es algo más complejo que la idea de que son los españoles que lo han difundido y que se impuso sobre creencias indígenas, todo de forma unilateral. Las comunidades nativas decidieron y siguen decidiendo de cómo quieren que viva el catolicismo en sus territorios y según Schepers Hughes (2019), este no podría haber sobrevivido si las comunidades no lo hubieran adoptado. Sin embargo, esta comprensión de la adopción de esta religión por los nativos no debe borrar la violencia colonial que sí existió también.

Schepers Hughes (2019) utiliza una perspectiva decolonial en su capítulo, y es esta la que permite cuestionar el relato hegemónico sobre la evangelización del continente. Como formula Panotto (2019), la epistemología decolonial que se observa en el estudio de Schepers Hughes (2019) y muchos otros rompe la distinción colonial entre teoría y praxis que

“has served various purposes: from legitimizing classifications of social stratification (academia vs. politics, the West as a producer of knowledge vs. the Third World as executor), to the division between object/subject, which has substantiated the reification of reality and the neutralizing abstraction of scientific statements” (Panotto 2019: 223).

Es una epistemología que considera a la teoría y a la práctica como dimensiones complementarias y que cuestiona la noción de necesidad de descubrimiento de cierta parte del mundo y sociedad, sino que reconoce la existencia de varias comunidades con sus varias ontologías. La necesidad de una nueva perspectiva como esta, viene del hecho de que, como lo

explica Martínez Andrade (2015) en su capítulo, las ciencias sociales nacieron para resolver problemas que se encontraban en Europa y se mantuvieron muy eurocéntricas. Los conceptos que se desarrollaron en estas ciencias se universalizaron, aunque los contextos latinoamericanos o africanos, por ejemplo, eran diferentes y estos conceptos también seguían lógicas coloniales, de modo que no podían representar con exactitud a los pueblos oprimidos. Estas lógicas coloniales implican también una jerarquización entre conceptos que vienen de lugares distintos, es decir que los conceptos que emergen de los pueblos oprimidos y que sí los representan más fielmente ni siquiera se tomaban en cuenta entre los académicos europeos más reconocidos. Por eso, el autor defiende la idea de que la descolonización de las ciencias humanas “exige de rompre avec la tradition d’universalisation des perspectives eurocentriques et de renoncer aux paradigmes épistémiques coloniaux” (2015: 53).

Por otro lado, Panotto (2019) analiza a la Teología de la Liberación que está presente en América latina y que tiene como objetivo de incluir más diversidad en su teología, centrando a los pobres, a las mujeres, a las personas de color y a las personas queer como sujetos, lo que no era el caso antes. Es decir, el modo mismo de practicar la religión también evolucionó para empoderar a sujetos que no se consideraban, o incluso que se discriminaban. Esta lógica de inclusión funciona en asociación con una perspectiva decolonial, ya que busca tomar en cuenta a nuevas voces y experiencias.

En cuanto al monstruo, se explicó anteriormente que está asociado con la transgresión, ya sea físicamente o a través de sus actuaciones. Por eso, la forma bajo la cual se encuentra depende del punto de vista que se adopta; el monstruo podría vincularse con el indígena, la mujer o incluso lo animal si lo percibimos a través de la visión de la iglesia cristiana conservadora, o por el contrario, podría encarnarse en figuras religiosas si nos ponemos del lado de los oprimidos cuyo orden establecido y cuyas lógicas de convivencia estas figuras no respetan.

En las colecciones de ambas autoras aparecen elementos monstruosos vinculados con lo espiritual de maneras distintas. La importancia de la religión cristiana ya se pudo observar en “Luto” y en “Las voladoras”, dos relatos subversivos, pero Ampuero y Ojeda siguen explorando lo religioso, o lo espiritual de manera más general, en otros cuentos también, y nos centraremos aquí en “Creyentes” de *Sacrificios humanos* (2021), “El mundo de arriba y el mundo de abajo” de *Las voladoras* (2020) y “Pasión” de *Pelea de gallos* (2018). Mientras que los dos cuentos de Ampuero parecen expresar diferentes denuncias respecto a la Iglesia católica, “El mundo de arriba y el mundo de abajo” se centra más bien en el mestizaje de creencias, entre la cristiandad y espiritualidades indígenas que se cruzan en el duelo de un padre. De este modo, cada cuento

nos dice algo diferente sobre la religión, mostrando así lo importante que sigue siendo en Ecuador, y los varios aspectos de la vida que puede afectar, para bien o para mal.

3.1. “Creyentes”: bondad blanca y pedofilia

En “Creyentes”, una niña cuenta los eventos que ocurrieron en su ciudad a partir del inicio de una huelga obrera, el mismo día en el que llegan dos Creyentes a instalarse en un cuartucho de la casa de su abuela. La niña es hija de empresarios, y estos la dejaron a casa de la abuela para proteger su oficio. Dan noticias hasta cierto punto y el padre insiste en lo bueno que es tener a hombres blancos, es decir los Creyentes, en casa durante la crisis. A la abuela le da igual la fe, pero le importa el dinero que le dan para ocupar su cuarto de abajo, así que los deja instalarse e ignora los gritos que inician a oírse desde el cuartucho. En este mismo periodo, Patafría/María, la mujer negra que trabaja para la abuela, se lleva a su hija a la casa para protegerla de la crisis también, y las dos niñas empiezan una amistad que evolucionará en una relación homoerótica. Después de la salida de Patafría/María porque mataron a su familia, en paralelo a la abuela que se vuelve poco a poco en un cuerpo inmóvil en su cama, las niñas observan a los Creyentes y descubren que se llevan a niños en su cuarto, pero la narradora no quiere aceptar lo que oye y ve por estar tan convencida que son los buenos.

En el estudio de Sornoza Delgado (2025) que se centra en el hogar como espacio gótico en el que se desarrollan y amplifican las tensiones sociales, analiza la invasión del horror en el cotidiano en “Creyentes”. En su exploración del espacio en el cuento dice:

“el cuarto [...] expresa de forma clara el concepto del cuarto oscuro teorizado por Jossa y el carácter de lo siniestro freudiano debido que en este espacio: unos sujetos aparentemente honestos y buenos que sirven a la iglesia, muestran sin querer sus tendencias más atroces. Tendencias que al ser reveladas, manifiestan el lado horroroso de ciertas acciones altruistas o humanitarias” (2025: 13).

Esta idea de que los Creyentes deben ser buenos está tan anclada en la mente de la narradora que ni cuando ve como tratan a los niños cree su propia vista ni su oído. Desde el principio, lo que la niña asocia con la religión, son cosas positivas: el abuelo que admiraba está muerto “porque [...] dios se lleva primero a sus favoritos” (2024a: 36), los Creyentes pagan a la abuela para quedarse allí, Patafría demuestra empatía para los Creyentes en su cuartucho y tiene una Biblia, la niña describe los Creyentes como hermosos y asocia su belleza con su bondad, se maravilla por el libro que ofrecen a Patafría, aunque no lo sabe leer, porque está escrito en otra lengua, y “En las películas, hombres como ellos salvaban el planeta” (2024a: 42). Entonces, en

su perspectiva, lo que sobresale de ellos es su generosidad y su hermosura, hasta que le parecen heroicos, tanto por un imaginario compartido general como por lo que observa en las personas de su entorno.

En cuanto al físico de los Creyentes, la narradora los describe así: “hermosos, rubios como el Niño Dios, [...] de ojos casi transparentes de tan azules, de tan verdes. Ellos tenían que ser los buenos” (2024a: 39). Desde el inicio del cuento, aparece cierta ideología con respecto al color de la piel de la gente. Introduciendo a Patafría, la narradora explica que es “del color del chocolate en taza” (2024a: 37), que trabaja con la abuela y que se llama María pero que la abuela le cambió el nombre para no ser homónimas. De este modo, aunque la niña no parece entenderlo, el lector ya puede deducir la relación de poder entre las dos mujeres. El color de piel podría no parecer lo más importante en esta instancia, pero a lo largo de las páginas, se descubre que los pueblanos se quejan de los obreros huelguistas casi siempre con referencias a su piel: “Esos negros, decían, esos malagradecidos, esas bestias, esos asesinos” (2024a: 41) y la abuela inicia a llamar Patafría con su verdadero nombre cuando se da cuenta del peligro que podría representar para ella, ya que forma parte de la clase más baja y que se parece físicamente a los huelguistas:

“María, tú no nos vas a traicionar, ¿verdad? Aquí te hemos tratado como a familia, te hemos dado todo lo que necesitabas, hasta te dejé traer a tu hija cuando tu marido y tu hermana se unieron a la huelga. Tú nos quieres, ¿verdad, María?” (2024a: 42).

Otro episodio en el que se revelan las ideas racistas de la abuela aparece más adelante. Oye ruidos y las niñas le dicen que son mendigos; la abuela responde que “esos negros hambreados matarían a su madre por una papa podrida, que nos violarían y después nos comerían vivas” (2024a: 45). Esta representación negativa de personas de color se acompaña con la valorización de los más blancos, es decir, los Creyentes aquí, mientras que, en realidad, son ellos los que están causando daño a los niños del pueblo. La narradora los admira, pero se puede intuir que su asociación entre la belleza, la bondad y la blancura viene de su entorno. Además de estas críticas que oye, escuchó su padre decir que “en la situación del país, con la huelga y todo eso, era bueno que la abuela tuviera dos hombres blancos en su casa” (2024a: 40) y explica que sus padres le habían aprendido a desconfiar en hombres de la calle y nunca en hombres de ojos claros. De este modo, con los ejemplos de adultos que sigue la niña, sin haber podido conocer a otros modelos, integra que los de piel más clara son los buenos.

Sin embargo, esto no le impide crear y hacer evolucionar su relación con Marisol, hija de Patafría/María que tiene “pelo rizado” (2024a: 43). Al inicio de su amistad, la narradora la encuentra rara, pero pronto se vuelven mejores amigas. A cierto punto, la huelga se vuelve tan destructora que viven juntas en casa de la abuela. Al pasar tanto tiempo juntas, se acercan la una a la otra hasta besarse, fingir casarse y dormir juntas. La narradora ya se estaba acercando a Patafría/María y a su hija, cenando con ellas en vez de con la abuela. A ésta le hace enfadarse que la niña pase más tiempo con las empleadas de piel oscura, hasta llamarla una “niña problemática, malcriada, indigna” (2024a: 41), pero a ella le da igual. La indiferencia de la narradora frente a esta reacción de su abuela abre un espacio de posibilidad de rechazo de los prejuicios que inundan su mundo, pero la atmósfera de crisis no le permitirá explorarlo.

La combinación de todos estos factores, es decir, la generosidad de la abuela y de Patafría hacia los Creyentes, la ideología racista que integró, y su relación con Marisol, hace que la narradora no puede creer lo que hacen de verdad los Creyentes. En cada instancia en la cual las niñas observan el comportamiento inquietante de los hombres de religión, Marisol es la primera que los ve. Descubren juntas un agujero que les permite ver en el cuarto y Marisol se asusta porque cree haber visto a un niño. La narradora mira de nuevo, pero solo ve a ropa en una silla, y no cree a su amiga, hasta le va a contar que su abuela es peligrosa para que se quede callada, aunque conscientemente: “no sé por qué” (2024a: 40) le contó. Así, nos encontramos ante una reacción, probablemente interiorizada por parte de la narradora, que hace eco a una lógica de silenciamiento que a menudo se encuentra en situaciones de violencias sexuales. En el segundo episodio, las niñas oyen un llanto de niño que viene de abajo, y, de nuevo, Marisol mira por el agujero por primera. Dice que ha visto los hombres morder a un niño, pero cuando echa un vistazo la narradora, “Creyente Alto se limpiaba la boca y Creyente Bajo ataba una bolsa de basura” (2024a: 43), de modo que todavía no cree a Marisol, aunque el lector puede intuir que actúan como si hubieron acabado de comer algo. Sin embargo, ambas niñas acaban con verlos traer a niños al cuarto y la narradora ya no puede negar que allí están. De allí, ya al final del cuento, los esfuerzos de la narradora para no enfrentarse con lo que están haciendo se vuelven mucho más conscientes. Marisol es la única que los sigue mirando y le dice que tratan bien a los niños: “los metían a sus camas, les tomaban fotos, los abrazaban, les daban chocolates y los hacían besarse en la boca como nos besábamos nosotras” (2024a: 46). No ve ningún problema en este comportamiento de los Creyentes, que marca el paso final en el espacio horrorífico del cuento para el lector. A su lado, la narradora intenta convencerse de que se había inventado los gritos de los niños, acabando el relato con “Los Creyentes eran los únicos hombres buenos que

quedaban en el mundo” (2024a: 46). En esta última página, se puede ver que la relación homoerótica de las niñas impide a Marisol ver que los Creyentes están abusando de los niños. Hacen las mismas cosas que ellas dos disfrutaban, de modo que le parece algo bueno a la niña. Así, se invierten los papeles entre las dos niñas: la que se asustaba al inicio se está tranquilizando, mientras que la que rechazaba lo que le decía la primera se está dando cuenta de que todo lo que creía se revela falso. En este cuento, el horror aparece en los contrastes – la generosidad puede esconder el provecho, la blancura pura puede esconder la violación y el descubrimiento de la sexualidad puede ser violento en vez de ligero y dulce – y lo monstruoso en los actos de los Creyentes hacia los niños.

Finalmente, este cuento parece desarrollar unas denuncias sobre la sociedad ecuatoriana, con el conflicto interior de la narradora y con el contexto de crisis en su trasfondo. Ambos elementos hacen resaltar los prejuicios que habitan la población, casi de modo que le son inherentes, ya sean ideas positivas, hasta de idealización o negativas, que llevan al racismo. De hecho, la imagen idealizada de los Creyentes ciega a toda la familia que se concentra mucho más en indignarse de los obreros pidiendo mejores condiciones de trabajo. Además, con su joven narradora, la autora apunta la facilidad por la cual se transmiten los prejuicios. No se explicita la edad de la niña, aunque se menciona que está en el colegio, pero se puede observar que ya está impregnada de las ideas de los adultos. De hecho, a pesar de su relación estrecha con Marisol, el hecho de que no cree lo que le dice sobre los Creyentes al principio podría ser por una mezcla de causas; entre una negación de los actos horribles de ellos, porque los Creyentes tenían que ser los buenos, y una diferencia de estatuto social y de color de piel, que disminuyen el crédito que da a las palabras de Marisol. Así, los prejuicios sobre los Creyentes y sobre la gente de una clase social inferior impiden a la narradora protegerse, y al final queda vulnerable en su propia casa. En adición a este problema de los prejuicios, Ampuero denuncia también a los abusos de los hombres de fe. Nunca se dice qué religión representan ni en qué idioma hablan – sólo que los personajes cerca de la narradora no los entienden – de manera que, al final no importa. El mensaje importante es que demasiados se aprovechan de una imagen de benefactores o de santos para aprovecharse de los más necesitados en situaciones de crisis.

3.2. “El mundo de arriba y el mundo de abajo” y mestizaje conflictual

El contexto latinoamericano supone una mezcla cultural entre lo moderno y lo antiguo. Como se desarrolló anteriormente con el artículo de Bizzarri (2019), la literatura hispanoamericana

articula un discurso de la globalización en diálogo con el pasado de sus sociedades. Incluso Ojeda misma declara que “ese mundo ancestral en cierta manera es furiosamente contemporáneo y [...] conviven los mitos con las violencias cotidianas y el día a día” (Subirana Abanto 2020). La coexistencia de religiones diferentes, indígenas o importada por los españoles en la colonización, forma parte de este mestizaje cultural. Ortiz introduce el término de ‘transculturación’ en su estudio antropológico sobre el caso particular de Cuba para referirse a este mestizaje particular:

“el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. [...] este vocablo comprende todas las fases de su parábola.” (1940: 97).

Es decir que, según Ortiz, en contextos similares a él de Cuba, una cultura no se impone por completo sobre otra. Cada una pierde algunos elementos y adquiere otros nuevos, hasta crear un nuevo ámbito cultural. En “El mundo de arriba y el mundo de abajo” las referencias a creencias indígenas y a la religión católica se mezclan, de modo que sobresalte este aspecto espiritual mestizo de la cultura ecuatoriana.

El relato se divide en doce piedras sobre las que un padre escribe con el objetivo de resucitar a su hija. Poco después de la muerte de la niña, la mujer de Pedro le pide que use su cuerpo para hacer renacer a su hija. Él sigue las instrucciones que le dejó, la niña abre los ojos, pero se parece a un muerto viviente: saliva, huele a carne, no controla su mandíbula y sus ojos se giran al interior de su cabeza. El padre sigue intentando aprenderle a hablar y la lleva en un viaje hacia el volcán, en el que se enfrentan con indígenas que intentan hacerle entrar en razón, diciéndole que no es chamán y que, de todos modos, no se puede resucitar a alguien.

Según la perspectiva que decida adoptar el lector, los monstruos pueden intercambiarse. Solo tenemos acceso al punto de vista del padre, y para éste, los monstruos son los indígenas que intentan pararlo en su viaje y en su objetivo de resurrección. Otra posibilidad, si seguimos con la idea de un monstruo de aspecto físico, como en el apartado anterior, podría ser la hija zombi, aunque no es muy ofensiva. El último monstruo posible, es el padre mismo. Adopta una

posición que lo aproxima a una figura como Victor Frankenstein¹⁷, un padre que intenta crear la vida y que transgrede todo el orden natural, hasta que su experiencia se vuelve en su contra. Los dos monstruos que nos interesan aquí son la figura indígena y el padre, ya que la niña solo sufre de lo que hace su padre y que los dos hombres hacen sobresalir un conflicto entre creencias distintas.

Grenoville (2024) estudia el vínculo entre la palabra y la vida en varios cuentos, entre los cuales “El mundo de arriba y el mundo de abajo”; encuentra varios conflictos en el relato:

“El narrador se sitúa en una clara posición liminar entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, pero también entre el mundo indígena y el cristiano, lo ritual y lo sacrílego, lo humano y lo animal, la naturaleza animista¹⁸ y la naturaleza objetivada de la Modernidad” (2024: 77).

De hecho, si nos centramos en la religión, el personaje de Pedro parece encontrarse en un conflicto, que casi se podría calificar de un delirio causado por su duelo. Los lectores solo tenemos acceso a su perspectiva, de modo que, por lo menos al principio, no aparece tan claro el problema, pero lo que ya podía interpelar se confirma como problemático a medida que avanza la historia.

Desde el inicio, el protagonista se posiciona como un “padre creador de conciencia, forjador de errores cósmicos” (2024: 99), y a esta afirmación siguen las palabras de su mujer: “A Dios no le importa que los pájaros canten el futuro” (2024: 99) – ya que asocian un cóndor a la muerte de su hija – de modo que la noción de padre se vincula directamente con la del dios cristiano. No obstante, él mismo empieza a mezclar catolicismo y creencias indígenas añadiendo en unas frases adelante que la figura del chamán también es un padre:

“deshuesa las palabras dormidas a la sombra de las montañas. Conoce la musculatura del verbo, la descripción del universo como una enmarañada selva interior. Es un padre y habla con la naturaleza. Pronuncia el idioma de los animales. Les perdona la vida y se las quita con igual respeto” (2024: 100)

Incluso lo describe con más elementos, que lo vuelven más concreto y que lo acercan al personaje, y afirma él mismo “Soy un padre, como Dios, y un chamán pequeño ante lo sagrado” (2024: 100). De hecho, empieza a escribir en las piedras poco después de la muerte de su hija, intentando volverse un chamán a través de la escritura, solo porque lo necesita en este momento.

¹⁷ De la obra de Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818).

¹⁸ El animismo fue definido por Descola (2005) como una visión del mundo en la cual se reconoce la similitud entre interioridades humanas y no humanas a pesar de sus diferencias físicas. Es una ontología que se encuentra a menudo en culturas indígenas.

En otras palabras, se apropia poderes que no le son inherentes y a los cuales no debería tener acceso. El protagonista reconoce que ser un dios todopoderoso no es posible, entonces se inclina por ser chamán: “Un chamán no es Dios pero se le parece” (2024: 100), pero al mismo tiempo, tiene una visión muy negativa de los indígenas, de cuya cultura surgió el chamanismo. Cuando su hija murió, estos los estaban mirando desde lejos y la madre les echa la culpa de la muerte: “Esos salvajes le echaron un mal de ojo a nuestra guagua [...]. Nos la quitaron. Nos la arrebataron” (2024: 102). Más adelante, el padre los compara a buitres, en el primer refugio los describe de forma que parece sentirse oprimido y que les hace parecer casi primitivos:

“Hombres y mujeres de pelo oscuro y dientes rotos. Un anciano arrastra un trozo gigante de hielo por la estancia hasta el mostrador. Hielo fresco del volcán. Hielo para las bebidas que nos protegen. La gente hace que el espacio sea más pequeño. Sus rostros son rojos. Sus manos, callosas. Cargan sacos de papas y choclo que dejan en el suelo junto a sus pies. Beben, hablan, ríen a carcajadas estrepitosas.” (2024: 112).

Además de estas descripciones, en su camino se encuentra con un indígena capaz de cambiarse en lobo. Lo ve primero en forma animal, y éste mata a una vicuña que seguía al padre y la hija, antes de unirse a ellos en el segundo refugio. Se acerca del padre y le dice que él no es chamán y que “no existen palabras en este mundo con la pasión suficiente para resucitar a un muerto” (2024: 118). El indígena, que parece ser un verdadero chamán, amenaza a la imagen que el padre construyó de sí mismo a través del relato que escribe. En su dolor, escribió para dar un sentido a las muertes de su mujer y de su hija, y así reconfiguró su propia identidad, volviéndose un chamán, creando una conexión con el mundo natural, y este chamán indígena que le viene a decir que todo lo que hizo no es real y no va a funcionar está al borde de romper todo lo que el padre elaboró para sobrevivir. En adición, el hecho mismo de que él sea un chamán y que sea capaz de metamorfosearse refleja las capacidades que Pedro no tiene y así le pone sus fracasos en la cara.

Por otro lado, podemos también observar a lo largo del cuento las presencias indígenas que miran al protagonista, aunque solo las vemos a través de las escrituras del padre. Desde la segunda piedra, Pedro dice que los indígenas gritan con sus miradas: “Invasores. Terratenientes que juegan a la andinidad” (2024: 102), es decir que, desde su primera aparición, denuncian esta familia de colonos que ni saben cómo vivir allí, con la muerte de su hija como prueba. También reivindican su identidad por oposición a la familia, ellos conocen este territorio. La familia los percibe como una amenaza, por eso es la impresión que tenemos a través del relato del padre, pero también podrían querer advertirlos de que instalarse en esta zona sin preparación

es peligroso. Además, varios indígenas le dicen “No eres un chamán, sino un hombre” (2024: 104) antes del encuentro con el hombre-lobo en el segundo refugio, el que también suena como una advertencia, ya que sucede mientras que está intentando despertar a su hija. Poco después, cuando Pedro prepara su viaje con su hija en la montaña, un indígena los ve y “nos miró con horror” (2024: 108), y él no le hace caso. Finalmente, en cuanto al verdadero chamán, cuando le dice al padre que está haciendo algo que seguramente acabará mal, Pedro le responde “No la salvaste, ahora vete” (2024: 118), de modo que podemos deducir que este chamán ya intentó salvar a la hija y no funcionó, añadiendo al odio del padre con los indígenas.

A pesar de que sigamos el relato de Pedro, hay varios elementos en la narración que nos empujan a interpretar que el verdadero monstruo es el padre. Él está utilizando todos los recursos naturales que conoce y que se vinculan con el chamanismo, pero a través de todo el relato se dirige a Dios. Establece una jerarquía entre las creencias además de apropiarse un papel que no le puede pertenecer. Escribiendo, dice él mismo “Rompo la ley natural [...] un chamán debe respetar el ciclo de la vida, honrar su muerte [...] Señor, perdona esta profanación” (2024: 102). Sabe que está rompiendo todas las leyes, cristianas e indígenas, y solo pide perdón al Dios cristiano. En la sexta piedra, recuerda que también pidió “a Dios que guardara su espíritu dentro de su cuerpo” (2024: 106), en la décima, “Solo hay una verdad manando de las grietas: escribir es estar cerca de Dios” (2024: 115), y en varios momentos menciona que intenta dar el verbo a su hija, también una referencia bíblica ya que el verbo es el principio y es Dios¹⁹ según el evangelio de Juan. Además, el proceso de escritura también se refiere a la importancia del verbo y su poder de creación, mientras que, como se mencionó anteriormente, los indígenas deshuesan las palabras, funcionan al revés de lo que hace él. Ellos descifran el mundo natural, cuando él impone sus palabras a las piedras. Entonces, se puede ver que, para el padre, la religión y el Dios cristianos son los más importantes. Utiliza elementos de las creencias indígenas para servir su objetivo, pero no se convierte en un chamán de verdad, y esta resistencia a la cultura y a las creencias del territorio es lo que lo lleva a un final infeliz. Además, en su estudio, Grenoville concluye declarando que “el carácter incompleto de la niña es [...] una crítica irónica al poder performativo de la palabra” (2024: 79), en otras palabras, el padre no se puede convertir en chamán solo gracias a la escritura, y la palabra no puede crear algo de la nada. Al final, no es ni un dios ni un chamán.

¹⁹ *Reina-Valera Antigua*, 1602, Juan 1:1-14.

El final de todo el proceso de resurrección y del viaje es un fracaso. El mestizaje no funciona porque Pedro no lo acepta de verdad, solo se apropia de la cultura indígena, de modo que resalta su ontología colonial. No escucha a los indígenas, rompe el orden natural, y su egoísmo solo lo lleva a perder a su hija una segunda vez. En el contexto de la colección de Ojeda que intenta poner de relieve a las creencias antiguas andinas que sobreviven en Ecuador, este cuento puede funcionar como un cuento de advertencia como el de Ampuero lo hacía. La autora misma declaró en una entrevista:

“Si en algún momento rechazamos todo ese mundo mítico y simbólico andino, es porque vivimos en sociedades extremadamente racistas que nos han hecho, por mucho tiempo, desprestigiar o desdeñar todo aquello que venga del mundo indígena y, más bien, anhelar todo lo que viene del mundo blanco” (Subirana Abanto 2020).

De modo que, este cuento podría advertir en contra de este modo de pensar discriminatorio. El padre cree poder hacer todo lo que quiere sin respetar las leyes que acompañan a los rituales nativos y este desdén que se puede observar en sus acciones lo lleva al fracaso.

3.3. “Pasión” y misoginia

El último cuento que nos interesa, de la misma colección que “Luto”, también funciona como una reescritura bíblica. Esta se centra en la figura de María Magdalena, y de modo similar a lo que se pudo observar con las hermanas de Lázaro, es una reescritura que da una historia más amplia a un personaje femenino, pero aquí se añade a esta una imagen negativa que la acompaña todavía en los imaginarios colectivos. De hecho, Fábrega (2024) hace resaltar que, a pesar de que fue presente durante la pasión de Jesús, se menciona poco en los evangelios y se mantiene una imagen de ella como pecadora, prostituta y mujer endemoniada, incluso por algunos papas. Según Fábrega también, algunos se preguntan aún si fuera pareja del Cristo, lo que podría parecer herético, y que reduce su figura a su relación con un hombre.

“Pasión” cuenta en segunda persona, de modo que la protagonista se dirige a ella misma desde una perspectiva futura, la historia trágica de una niña a la que nadie ha querido nunca. Fue dejada en la casa de sus abuelos por su madre, y ellos la trataron muy mal, golpeándola y gritándole para que no se vuelva como su madre. Lo que no quieren reproducir de la madre parece poder ser dos cosas: que la gente piense que es una prostituta o que sepa de plantas, que sea una bruja. En cualquier caso, ambas cosas se cumplieron. Un día, sus abuelos la golpean tanto que se cura como sabe hacerlo, gracias a una piedra que le dejó su madre, deja el pueblo,

y la gente encuentra a los abuelos muertos. Tiempo después, la protagonista oye de un hombre especial y vuelve al pueblo para verlo. Él le limpia los pies y le dice que le quiere, así que, ella ya no deja de seguirlo por todas partes. El hombre se vuelve más y más famoso y poco a poco María Magdalena queda relegada a un segundo plano, a pesar de que es ella la que produce los milagros que el hombre se apropia, gracias a su brujería. Cuando el hombre muere, ella se infiltra en el sepulcro y lo resucita, pero él la deja allí sin mirar para atrás, llevándose su piedra mágica consigo.

Igual que en el caso de “Luto”, los nombres de los personajes no aparecen en el relato. Los lectores deben deducir el intertexto bíblico, gracias a la reputación de María Magdalena, a las referencias a este hombre que hace milagros y que acaba con resucitar, al hecho de limpiar los pies, aunque los papeles se invierten²⁰, y al título “Pasión”. Entonces, la dimensión cristiana parece ser como una tela de fondo al desarrollo del relato, con la brujería que estaría en el primer plano. Esta superposición de espiritualidades podría recordarnos al proceso de transculturación que se exploró con el cuento de Ojeda, pero aquí se referencia más bien a una larga tradición de demonización de las mujeres en vez de una mezcla de culturas. En el cuento, María Magdalena es la víctima de varias injusticias y podemos observar, también de modo similar a “Luto”, una mujer abusada, de la que se aprovecha el hombre, Jesús. De esta manera, el relato al primer plano es el relato de todo lo que atravesó y que la llevó a ser abandonada una segunda vez. Sin embargo, la narración y el elemento de la brujería permiten reconfigurar esta historia de víctima.

En primer lugar, a través de la narración misma. El hecho de que la narradora sea una María Magdalena futura, y que no demuestre piedad respecto a su ser pasado le hace afirmar su voz, después de haber sobrepasado los eventos que relata. De hecho, desde las primeras frases del cuento se compara ella misma a “un bulto que algún mendigo dejó ahí sin miedo a que le roben porque no hay nada de valor en esa sucia bolsa” (2024b: 63). La narración queda fría, se limita a explicar los hechos y lo que sintió en ciertos momentos; por ejemplo, cuando conoce a Jesús y que él le demuestra un respeto que nunca le había dado nadie: “Y tú frente a él eras una mujer extraordinaria. La mejor de las mujeres” (2024b: 66). Admite su vulnerabilidad en la época de los eventos, pero no se compadece en su tristeza, demuestra una distancia y una madurez frente a los hechos, al modo de alguien que, de nuevo, cuenta su historia para advertir a otros. No está intentando ganarse la compasión de los lectores, sino testimoniar de su experiencia. Además,

²⁰ En el evangelio de Lucas, María Magdalena lava los pies del Cristo con sus lágrimas y su cabello (*Nueva Traducción Viviente*, 2010, Lucas 7:36-8:3).

dirigiéndose a ella misma, se transmite también un mensaje de voluntad de recuperar el control de su vida. Le robaron su libre albedrío gracias al modo en el que fue criada, pero ahora sabe que otro camino es posible. De hecho, no se lamenta, y tampoco parece enfadada con las elecciones que hizo, por ejemplo, la de seguir a Jesús por todas partes y cumplir sus milagros. No es que se da excusas, pero entiende que en este momento no podía hacer otro, y así se compara a ella misma con un perro hambriento:

“Y si un perro, que es un ser de poco entendimiento, sigue fielmente a quien le acaricia la cabeza y el lomo, ¿cómo no ibas tú a seguirlo a él hasta el mismísimo infierno? ¿Cómo no ibas a hacer hasta lo imposible por hacerlo feliz, por ayudarlo a cumplir sus promesas? Así, como un perro agradecido, te sentabas a sus pies a mirarlo, a escucharlo arrobada, loca de amor, como si de su boca salieran uvas, miel, jazmines, pájaros” (2024b: 67).

Con esta demostración de comprensión de que a veces no se puede elegir de verdad lo que hacemos, la narración añade cierta humanidad que dirige a su ser pasado, en contraste con su usual distancia. Así, la narradora se vuelve la persona que habría necesitado ella misma en el pasado, con esa empatía que le faltó toda su vida.

En cuanto a la brujería, Quintano Martínez (2021) observa en su capítulo del libro *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas* la recuperación feminista de la figura demonizada de la bruja. Antes, recuerda de dónde vienen las brujas: al principio se asocian con dos cosas: la sexualidad y el infanticidio. De hecho, la crítica declara que la sexualidad de las mujeres “se tornaba monstruosa para las mujeres lascivas que no buscaran tener descendencia y, además, aberrante para quienes ya no pudieran tenerla” (2021: 104), de modo que toda transgresión de las normas sexuales vuelve a las mujeres en monstruos. En cuanto al infanticidio, revela “la imagen de la fémina monstruosa capaz de atentar contra la vida humana, matar a los descendientes ajenos o incluso a los suyos propios” (2021: 104). Es decir que amenaza a los demás por su capacidad de herir a otros, lo que transgrede la docilidad que se espera de las mujeres, pero sobre todo es capaz de matar a lo que nace de ella misma. Durante la caza de brujas, entre el siglo XV y el siglo XVII, se amplía lo que se entiende por ‘bruja’ hasta que

“en las cacerías de los siglos XVI y XVII el 80% de las personas perseguidas fueron mujeres, especialmente de edad avanzada, viudas o solteras. Eran mujeres solas, fuera del control masculino y del rol principal de esposa y madre; muchas de ellas en la pobreza o en la mendicidad, o bien con profesiones asociadas a la salud como curanderas, sanadoras, comadronas y parteras” (2021: 106).

Como explica la académica, estas persecuciones llevaron a la exclusión de las mujeres del mundo académico y de la medicina, además del intento de prohibir que se reúnen entre ellas. Este vínculo con el mundo medicinal se encuentra en el cuento de Ampuero. La primera instancia en la que podemos observar la protagonista usando sus poderes es cuando se cura a ella misma después de que sus abuelos la golpean hasta casi matarla. Más adelante, cura a un mendigo y resucita a dos hombres, que serían Lázaro y Jesús. Sin embargo, cuando revela su responsabilidad de curandera en estos eventos a Jesús, él no la cree y le dice “Apártate de mi vista, mujer” (2024b: 68), es decir que, como en la caza de brujas, el mero hecho de que haga algo fuera del entendimiento de un hombre la condena. No obstante, Ampuero no recurre a la figura de la bruja solo para condenar a su personaje. Según Quintano Martínez: “las integrantes de Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell-W.I.T.C.H. (1968) [...]. Restablecieron a hechiceras y brujas como mujeres emancipadas, liberadas sexualmente, combativas y revolucionarias” (2021: 107), es decir que, con un sencillo cambio de punto de vista, salir de las expectativas masculinas y de lo permitido, ya no es algo negativo, sino empoderante. Esta nueva dimensión de la bruja está encarnada por la María Magdalena narradora. Al final del cuento, narra cómo resucitó a Jesús y se acuerda que sonrió cuando lo vio levantarse, pero añade “Llevaba al cuello la piedra gris, es decir, se llevaba tu fuerza, tu sangre, tu savia” (2024b: 69) y acaba muriéndose sin que él se preocupe de ella. Esta voz narradora apoya en lo que le robó el hombre, de manera que, en superposición a su frialdad, se puede entender su nueva perspectiva como más vengativa y combativa, ahora que está liberada de su necesidad de amor y de su dependencia de este hombre.

Además de narrar la reconfiguración de un relato de víctima, el cuento se inscribe en un contexto actual en el que se visibiliza la apropiación y el provecho de trabajos de mujeres por parte de hombres. Aquí, Jesús se aprovecha de María Magdalena, de su vulnerabilidad y de sus habilidades, hasta robarle su piedra mágica una vez que no le queda otro remedio que creer en esta. Durante siglos, los hombres se han aprovechado de las mujeres, ya sea del trabajo doméstico que hacen sin ser pagadas, de sus cuerpos, o aun de sus descubrimientos científicos. Es un fenómeno que ya se ha reconocido en siglos anteriores, en la posguerra con las mujeres que no querían volver a casa cuando sus maridos volvieron del frente, o con Rossiter²¹ que acuña el término de ‘Matilda Effect’ en 1993 para nombrar la ausencia de reconocimiento de los logros de las mujeres científicas. Sin embargo, esto impide que todavía hoy se intente

²¹ Rossiter, Margaret. “The ~~Matthew~~ Matilda Effect in Science”. *Social Studies in Science*, Vol. 23, 1993, pp. 325-341.

visibilizar a mujeres olvidadas en obras más recientes como en el libro de Titiou Lecoq, *Les Grandes Oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes* que se publicó en 2021. En otras palabras, sigue todavía necesario poner en primer plano a mujeres explotadas y a quien no se reconoce sus logros, y aún más en un sentido de reconfiguración feminista de una figura como María Magdalena que siempre fue demonizada y todavía lo sigue siendo, como fue demostrado por Fábrega (2024).

3.4. En cuanto a lo monstruoso

En estos tres cuentos, lo monstruoso ya no se vincula con una estética particular o figuras que siempre se han entendidas como monstruosas. Lo que induce horror, son más bien los actos de algunos personajes, o incluso la atmósfera que hace crecer una tensión a lo largo de la narración.

Sin embargo, lo estético todavía juega un papel importante en “Creyentes”, aunque de manera muy diferente frente a los cuentos que se estudiaron antes. El aspecto estético de los Creyentes funciona al revés de lo que se espera, hasta causar una forma de disonancia cognitiva en la narradora. Su belleza racializada se alinea con su estatuto de hombres divinos, y es un elemento más, sino el más importante para la niña, que le hace pensar que no pueden ser los malos. Entonces, su apariencia no es aterrador como la del Minotauro o del zombi, sino que aparece como algo que usan conscientemente para atraer a niños; de modo que tampoco es algo del que sufren como la voladora. De hecho, el uso mezquino que hacen de su físico añade a su monstruosidad, pero solo porque les permite llevar a cabo sus planes crueles. Pues, lo más horroroso aquí se encuentra en sus actos que contrastan con lo que la narradora se esperaba de su parte.

De forma similar, en “El mundo de arriba y el mundo de abajo” y “Pasión”, aparecen elementos que transgreden los límites de lo natural que complejizan la noción de monstruosidad. El hombre-lobo y la bruja son personajes que, por su naturaleza no humana se podrían considerar como monstruos, pero son más víctimas que perpetradores. De manera semejante a la voladora del primer cuento de Ojeda, su apariencia o sus habilidades fuera de las normas no cambia el hecho de que ambos se encuentran rechazados por hombres que se aprovecharon de ellos. En efecto, el horror de estos dos cuentos es provocado por los actos de un padre cristiano que no tiene ninguna habilidad particular, aunque actúa como si fuera el caso, y por otro hombre que tampoco parece ser capaz de algo mágico.

El terror de estos relatos no se encuentra en lo feo que son ciertas criaturas o en sus capacidades fuera de lo normal. Es algo que depende más bien de los actos de una persona. Así, los cuentos se presentan como alegorías, y por su concentración en una dimensión religiosa vinculada con estereotipos étnicos y de género, hace falta considerarlos en una perspectiva decolonial, como se describió en la introducción de este capítulo.

3.5. Religión y dominación del hombre blanco

La sociedad ecuatoriana, como otras de América latina, es una sociedad que se podría considerar postsecular. La postsecularidad es un concepto que Garzón Vallejo (2014) explora como un posible nuevo paradigma respecto a lo que se considera sagrado y a lo que se ve como más racional en el mundo actual. Se desarrolló después de que académicos se dieran cuenta de que el paradigma anterior, la secularización, no se estaba produciendo como se había predicho. De hecho, la secularización suponía que “a medida que la racionalización avanza, la religión se desplaza hacia el ámbito de lo marginal e irracional” (2014: 106), es decir que, de forma muy eurocentrista, se imaginaba que el progreso de las sociedades se dirigía a lo racional y abandonaba lo espiritual. Dado que esta teoría no se ha cumplido, surgieron varias nuevas teorías para reemplazarla, entre las cuales, la de la postsecularidad. Esta

“describe las sociedades modernas que reconocen la existencia de grupos religiosos activos e influyentes, y la relevancia pública de las tradiciones religiosas, aunque las sociedades estén secularizadas” (2014: 108).

Entonces, es un paradigma que reconoce más bien que varios grupos religiosos siguen presentes e importantes aún en sociedades que se han modernizado científicamente. De manera similar a lo que se desarrolló sobre “El mundo de arriba y el mundo de abajo” con el proceso de transculturación, este nuevo paradigma abre espacio para la coexistencia de varias tradiciones espirituales en una misma sociedad, y se puede observar esta convivencia en los cuentos de Ampuero y Ojeda. Sin embargo, estos relatos parecen mostrar problemas que permanecen acerca de lo religioso, con una coexistencia no tan idílica como se hubiera podido esperar.

Para empezar, en los tres cuentos que se estudiaron, las autoras parecen denunciar un aspecto u otro que ponen en relación con la religión cristiana, ya sea el provecho de los vulnerables en tiempos de crisis y la pedofilia, el rechazo racista de otras creencias, o la demonización de una figura femenina. Estas críticas hacen sobresalir problemas de los que se suelen hablar en discusiones sobre la religión cristiana, aunque en “Creyentes” no se precisa la religión de los

dos Creyentes, del mismo modo que ya los identificaba Nietzsche en *El Anticristo: Maldición sobre el cristianismo* (1889). En su texto, pone de relieve el conflicto entre el mensaje cristiano de difundir amor para todos, de acabar con la culpabilidad y de afirmar la divinidad en el mundo, y la institución eclesiástica que difunde otros mensajes para más bien servir sus propios intereses. De hecho, en los tres cuentos se puede ver que los personajes religiosos solo se preocupan de ellos mismos y sus objetivos personales. Los Creyentes no corresponden a la imagen de héroes que las niñas tenían de ellos, el padre desprecia a los indígenas por su falta de ayuda en resucitar a su hija, y Jesús abandona María Magdalena llevándose consigo la fuente de su poder y de su vida por fama. Es decir que el mensaje inicial de cuidar a los demás, que debería ser el mensaje cristiano por excelencia, se olvida por completo en cuanto estos personajes ponen sus motivaciones en primer plano.

Además, se puede notar que ‘los demás’ aquí siempre forman parte de minorías sociales: niños, indígenas y una mujer, mientras que los personajes más religiosos son hombres y cuando se dan indicios sobre su color de piel²², implican que son blancos, es decir, de los más privilegiados en sociedades occidentales. Así, la religión impuesta por los europeos se vincula todavía con los estratos más poderosos de la sociedad, y sigue discriminando a otros, como en un continuum de la lógica colonizadora – sobre todo en “Creyentes” y “El mundo de arriba y el mundo de abajo” que enfatizan diferencias étnicas entre los personajes. Entonces, a pesar de las observaciones científicas de Ortiz (1940) del proceso de transculturación, los cuentos muestran que la mezcla de creencias, por lo menos en Ecuador, se acompaña todavía de límites acerca de la mezcla misma, con una religión que parece mantener un estatuto superior. Los Creyentes del primer cuento se limitan a su propia religión, y los indígenas del relato de Ojeda defienden sus rituales. Incluso el único personaje que se relaciona con ambas espiritualidades no trata a las dos por igual y solo se aprovecha de la de los colonizados, dirigiéndose en rezos al Dios que estima realmente.

Así, estos cuentos destacan cierta jerarquización entre varias creencias. Parece que, a pesar de situarse en un contexto postsecular, y de recolecciones del hecho de que los indígenas adoptaron el cristianismo sin problema al principio del proceso colonial, el reconocimiento de varias espiritualidades no permite que todas se consideren por igual. De este modo, se podría decir que permanece el colonialismo europeo en huellas que dejó en la cultura y en lo espiritual, hasta representarse de manera muy negativa en la literatura. Los religiosos blancos son hombres que

²² “rubios como el Niño Dios [...] de ojos casi transparentes de tan azules, de tan verdes” (Ampuero 2024a: 39) y “Mi hija cabello de zorro” (Ojeda 2024: 101).

se aprovechan de otros – de sus cuerpos, de sus rituales o de sus poderes – de forma egoísta, y que los demás y ellos mismos siguen considerando los mejores de entre los humanos. Se podría también entender que lo que dejó las más huellas o que hizo el más daño en las conciencias colectivas ecuatorianas es la violencia colonial, y el provecho de la buena voluntad de los indígenas por los colonizadores para apoderarse de sus tierras en vez de la adopción del catolicismo por las comunidades nativas.

4. Lo monstruoso y lo afectivo

*Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un
vientre lleno de víboras.*

“Cabeza voladora”, Mónica Ojeda

Provocar terror es uno de los objetivos de las autoras en sus colecciones. Buscan una reacción afectiva por parte del lector con sus relatos, pero no se limitan a una emoción. Como se ha podido observar en los apartados anteriores, en algunos cuentos sobresale la ansiedad o paranoia de lo que va a pasar como en “Sacrificios”, en otros la ira hacia ciertos personajes como en “Pasión” o “Creyentes”, en algunos la compasión también como en “Las voladoras” o “Luto”, aunque tampoco limitan cada cuento a una única emoción.

Las emociones siempre han tenido un papel importante en comunidades, y cada vez despiertan más interés en los académicos. En efecto, se habla de un giro afectivo en las ciencias humanas cuyo surgimiento Dhondt y Mandolessi (2022) sitúan en los años 90 y que se sigue intensificando con preocupaciones terminológicas, metodológicas y de descolonización de la teoría afectiva que se inició a construir de manera eurocéntrica, lo que nos puede recordar las ideas Martínez Andrade (2015) resumidas en el capítulo anterior. Dhondt y Mandolessi (2022) observan debates alrededor de un giro afectivo en América latina, con algunos implicando que sea “más restringido, más reciente y menos visible” (2022: 21), pero los autores lo defienden por tres razones. La primera es que existen textos del fin del siglo XX que se interesan a los afectos²³, la segunda es que los argumentos en contra niegan la transformación a veces radical de los conceptos y las teorías de las que se trata al exportarse además de ignorar las aportaciones que vienen del continente latinoamericano, y la tercera es que “el giro afectivo en América Latina se entrelaza con marcos teóricos previos para analizar dinámicas propias de la región” (2022: 21). Por eso, se puede considerar que sí existe el giro afectivo en América latina y que este capítulo se inscribe en esta tendencia.

²³ “De los medios a las mediaciones de Jesús Martín-Barbero o *Consumidores y ciudadanos* de Néstor García Canclini [...], en los trabajos de Pilar Calveiro y Rosanna Reguillo sobre el miedo como emoción política o de Beatriz Sarlo sobre los textos de la felicidad, analizados en *El imperio de los sentimientos*” (2022: 21)

Ahmed (2015) nota en su introducción que las emociones se suelen entender como algo negativo, siempre puestas en comparación con la razón, pero la crítica las ve como a elementos clave de las comunidades humanas. Ella observa a las emociones como a algo que circula entre los miembros de una sociedad, como a prácticas sociales y culturales más que a simples estados psicológicos. De hecho, Dhondt y Mandolessi (2022) observan que las emociones y los afectos se han vuelto claves en las humanidades para entender los surgimientos sociales:

“Los movimientos sociales se analizan teniendo en cuenta la rabia, la indignación o la ofensa como motores de su surgimiento, y la manera en que la solidaridad o la empatía construyen y sostienen los lazos entre los activistas” (2022: 14).

Es decir, afectos o emociones que se consideran negativos pueden conducir a cierta unidad entre personas a menudo marginalizadas hasta llegar a acciones colectivas.

Sin embargo, Ahmed (2015) se opone a modelos que ven a los sentimientos como a algo que viene de afuera hacia dentro y que atribuyen las emociones a un objeto. Del mismo modo que Dhondt y Mandolessi (2022) definen los afectos “como una dinámica entre entidades que se afectan mutuamente, en lugar de como el impacto unilateral de una entidad sobre otra” (2022: 16), Ahmed escribe

“las emociones no son simplemente algo que “yo” o “nosotros” tenemos, más bien, a través de ellas, o de la manera en que respondemos a los objetos y a los otros, se crean superficies o límites: el “yo” y el “nosotros” se ven moldeados por –e incluso toman la forma de– el contacto con los otros” (2015: 34).

A pesar de eso, la académica rechaza también modelos que hablan del contagio de las emociones, ya que no mostramos las mismas reacciones frente a los mismos sentimientos, sino que más bien argumenta que lo que circula son los objetos de la emoción. Por estas reacciones distintas, por los límites que pueden crear y por resultar en un molde del individuo y el colectivo, las emociones juegan un papel político importante. Dhondt y Mandolessi (2022) argumentan que vivimos en sociedades afectivas en las cuales se busca provocar emociones fuertes y de manera unilateral en la gente. Discursos políticos utilizan recursos emocionales para definir cuales personas merecen vivir de algún modo en lugar de otro, como dicen los dos académicos hablando de estos discursos dominantes que se encuentran en los medios de comunicación: “lleva a una selección de los medios de las vidas que merecen ser “lloradas” y las que no” (2022: 31). De hecho, en estos discursos tanto como en textos literarios, las emociones se provocan vía la palabra, Ahmed nota que “Reemplazar una palabra para una emoción con otra

palabra produce una narrativa” (2015: 40). Esto provoca que “el afecto aparece inextricablemente ligado al “régimen de acumulación global, flexible y combinado” del neoliberalismo y la globalización” (Dhondt y Mandolessi 2022: 23). De hecho, se puede vincular los afectos usados políticamente con lo que Valencia (2010) llama el capitalismo gore. En su libro *Capitalismo gore* (2010), argumenta que el mundo capitalista expone como ideal de vida la riqueza material y el consumo, lo que es a menudo inaccesible para la mayoría de las personas en el mundo latinoamericano, aunque Valencia (2010) se centra más en el caso de México en particular. Este ideal que crea cada vez nuevas necesidades inalcanzables y al que muchos jóvenes están expuestos a través de las redes sociales entre otros medios, provoca que recurran a formas de violencia a las que aplican lógicas capitalistas, lo que lleva, por ejemplo, al narcotráfico y al tráfico de los cuerpos. Es decir que la violencia surge de una frustración, una ira, incluso un miedo a haber perdido la oportunidad creada por el sistema capitalista y de la cual este mismo sistema impide la superación. Por eso los afectos pueden tener un impacto tan importante y el interés a ellos se ha vuelto tan popular en los recientes años. Por eso también Dhondt y Mandolessi (2022) observan un nuevo modo de presentar a la violencia en la literatura, con

“una poética antimimética, una desconfianza frente a los modelos de la tragedia y el melodrama, un estilo fragmentado y paratáctico, la ironía trágica y otros recursos que impiden una resolución de la trama que sea moralmente reconfortante. Al evitar una narración catártica, estas narrativas nos confrontan con la crueldad sin embellecerla, sin justicia poética y sin posibilidad de sentir empatía, obstruyendo de este modo el bienestar mental del lector” (2022: 37).

La sobriedad y la imposibilidad de catarsis que describen los académicos se puede ver como un contradiscurso que tiene como objetivo hacer cuestionarse el lector frente a sus expectativas en relatos que tratan de temas como el tráfico de cuerpos, o incluso frente al hecho de leer este tipo de relato mismo.

En algunos relatos de Ampuero y Ojeda, esta sobriedad se mezcla con elementos asquerosos, añadiendo a este intento de obstruir el bienestar mental del lector. Ngai introduce al asco como a “this ugly feeling par excellence” (2005: 334) y como el afecto al que se ha prestado menos atención en el giro afectivo. Una razón por esto podría ser que, según varios críticos²⁴, el asco, o la repugnancia, es un afecto que tiende a producir rechazo por parte de la persona que lo experimenta, pero que atrae al sujeto al mismo tiempo, un proceso que Jossa describe como “el

²⁴ Ahmed (2015), Adriaensen (2022), Jossa (2023), Ngai (2005).

asco obliga a prestar atención, tanto a la emoción como al objeto que la suscita” (2023: 63). De hecho, Ahmed nota que el asco hace “un “trabajo sobre” la superficie de los cuerpos” (2015: 137) en su experiencia, y que siempre esta experiencia surge en asociación con un objeto, aunque no sea inherente a este. La académica explica que la repugnancia viene de la proximidad entre cuerpo y objeto, de modo que es un afecto que se relaciona en gran parte con el tacto. En este mismo sentido, Jossa desarrolla un vínculo estrecho entre el asco y lo orgánico “debido a la importancia de las impresiones sensibles y el presagio de una reacción fisiológica (náusea, vómito) aunque no se identifica con estos estímulos” (2023: 52). A esto, Ahmed añade una precisión con un extracto de Darwin que nota que él y un nativo no parecen estar asqueados por las mismas cosas; la filósofa nos dice:

“si la repugnancia es sobre sentimientos viscerales, entonces nuestra relación con nuestras vísceras no es directa, sino que está mediada por ideas que ya están implicadas en las mismas impresiones que nos hacemos de otros y en la manera en que dichas impresiones emergen como cuerpos” (2015: 135).

Es decir, las reacciones de nuestros cuerpos parecen depender de un pasado individual y de cierto contexto cultural. De hecho, Ahmed (2015) explica la necesidad de reconfirmación de la repugnancia de los objetos; el asco crea fronteras y objetos fronterizos a los que se asocia cierta repugnancia, e implica una dimensión temporal a medida de la cual los límites que crea el asco responden a cómo se construyó este mismo, de modo que se sigue confirmando su necesidad. Además, Ngai (2005) añade que este es un aspecto que hace que el asco sea un sentimiento que se destaca de los otros:

“Whereas the obscuring of the subjective-objective boundary becomes internal to the nature of feelings like animatedness and paranoia, disgust strengthens and polices this boundary. Even if disgust is boiled down to its kernel of repulsion, repulsion itself tends to be a fairly definite response, whereas the parameters of attraction are notoriously difficult to determine and fix” (2005: 335).

Por otro lado, Ahmed (2015) nota también que a algunos objetos o incluso cuerpos se les pega una dimensión repugnante por repetición de cierta palabra que conlleva un significado pesado para definirlos, y así estos cuerpos “se convierten en “bloqueos” de la economía de la repugnancia: lentifican o atorán el movimiento entre objetos, a medida que otros objetos y signos se les pegan” (2015: 148). Apoya este argumento también hablando de la performatividad de la repugnancia, a través de la palabra, ya que es esta que define algo como repugnante y que le atribuye características que no le eran propias. Además, el hecho de decir

que algo es asqueroso muestra una voluntad del hablante de que los demás “repitan la condenación implícita en el acto de habla mismo” (2015: 151). Adriaensen (2022) y Ngai (2005) observan también en esta búsqueda de complicidad en la repugnancia acerca de ciertos cuerpos u objetos a una forma de crear una nueva sociabilidad, aunque Ahmed (2015) añade que las reacciones que van en contra de las que mantienen la unidad pueden también provocar otras reacciones de rechazo.

En este capítulo, se estudiarán “Sanguijuelas” de *Sacrificios humanos* (2021), “Sangre coagulada” de *Las voladoras* (2020), y “Subasta” de *Pelea de gallos* (2018). Tres cuentos en los que encontramos a niños narradores y en los que el asco se vincula estrechamente con la sangre, con animales, o con sangre humana, específicamente sangre asociada con una dimensión femenina del menstuo o del aborto. En estos tres relatos se podrá observar lo que pueden permitir los afectos tan fuertes como la repugnancia, ya sea en el relato mismo o incluso en su lector.

4.1. “Sanguijuelas” y rechazo de la animalidad

En “Sanguijuelas”, el asco no se vincula únicamente con la sangre. Ampuero escribe el relato de un joven narrador que nos cuenta de Julito, un niño muy protegido y adorado por su madre, pero particular. La madre es rica y por eso las madres del grupo de amigos del narrador quieren que sus hijos se lleven bien con él, aunque a ellas también les disgusta el niño. Sin embargo, a los niños les cuesta jugar con Julito porque no entiende nada, y lo único que le gusta hacer es bañarse con sanguijuelas y lanzarlas hacia el grupo para asustarlos. Un día, el narrador pisa una sanguijuela que le había tirado Julito, y éste se enfada hasta empujarlo en la piscina de los bichos. A partir de este momento, el narrador lo quiere matar. Entonces, la próxima vez, propone jugar a escondidas, sabiendo que uno de sus escondites es el frigorífero. El cuento se acaba con la búsqueda del niño, hasta que se oiga un grito.

En este cuento, el asco está muy presente, incluso el narrador lo nombra: “Julito nos daba asco” (2024a: 84) y no es solo por lo de las sanguijuelas, aunque estas tengan un papel clave. Desde el inicio, el narrador enfatiza el contraste entre cómo la madre de Julito lo trata y cómo las otras madres tratan a sus niños. Él es “de chocolate, de azúcar, de miel de abeja, de alas de ángel” (2024a: 81), mientras que ellos son “de caucho” (2024a: 81). Así, a pesar de que la madre de Julito es “madre añeja” (2024a: 82), las madres de los demás critican a ella y a su hijo volviéndose a casa. Además de oír a las madres, el narrador observa él mismo los hábitos raros

de Julito: “Julito se desnudaba y se sumergía para que las sanguijuelas se pegaran a su cuerpo. Nadie lo hacía más feliz. Reía y aplaudía y la saliva le resbalaba por la barbilla como otro bicho transparente” (2024a: 83). El niño parece sentirse mejor y divertirse más dejando que sanguijuelas le chupen la sangre que jugando con los demás. Además de este comportamiento, Julito se describe casi como un monstruo en vez de un niño: “criatura” (2024a: 82), “monstruito” (2024a: 82), “dios del ultramundo” (2024a: 83), “monstruo” (2024a: 83), “bestia” (2024a: 83), “Con esa boca deforme, esa lengua gigantesca, esos dientecitos finitos y negros [...] Su voz entrecortada, gutural, ronca” (2024a: 83-84), “su cabeza enorme, llena de venas” (2024a: 84), “el niño más feo del mundo” (2024a: 84), “su boca siempre babeada” (2024a: 85), “sus manos monstruosas” (2024a: 86). En estas descripciones, se pueden notar varias que asocian el cuerpo de Julito a lo animal, del mismo modo que se inició a describir monstruos con el auge de la disección en el siglo XVI²⁵. Entonces, la autora usa una retórica que forma parte de un imaginario arraigado desde hace siglos en la conciencia colectiva, pero no la usa solo para demonizar a Julito. Él se divierte asustando a los otros niños y se vuelve físicamente violento hacia el narrador, pero también es víctima del rechazo de los demás, y acaba matado por ellos mismos al final del relato. Sin embargo, las descripciones desempeñan un papel importante al crear una imagen lo bastante asquerosa de Julito como para que el lector lo quiera rechazar también, a pesar del comportamiento opuesto que adopta su madre, tratándolo con cariño. De este modo, hay una contradicción entre los afectos que promueve la madre de Julito frente a los demás, y parece que el grupo más largo, que incluye el narrador y nos presenta un punto de vista específico, gane la complicidad del lector implícito. Así se podría preguntar si esta especie de alianza significaría que el lector estuviera dispuesto a matar a Julito.

Como lo dice Jossa, Ampuero “Narrativiza el asco [...] y consigue mostrar qué hacen o podrían hacer los afectos” (2023: 63). Aquí, el asco provoca rechazo por parte de los otros niños; no les gusta jugar con él porque no entiende nada de sus juegos, y les repugna y asusta cuando está en su piscina de sanguijuelas, hasta que huyan de él. El asco es lo que permite aislar a Julito, ya que, como Ngai (2005) y Jossa (2023) explican, el desprecio no sería suficiente, aunque también se puede ver en el cuento. Si los niños solo se consideraran superiores a Julito, existiría la posibilidad de tratarlo con compasión y empatía, de tolerancia. Según lo dice Ngai: “contemptuous tolerance is possible in a way that disgusted tolerance is not” (2005: 336), ya que el objeto que se desprecia solo se nota para identificar que no es digno de ser tenido en cuenta. Por contrario, el asco solo permite que haya rechazo, y esto con la complicidad del

²⁵ Referirse al apartado “La monstruosidad en la literatura”.

lector. Así, los demás siguen intentando de incluirlo en lo que hacen porque les obligan sus madres, aunque no les gusta para nada, y ellas, asqueadas también, solo quieren que los niños se caigan bien para poder pasar tiempo con la madre rica que les regala cosas. La única que no está disgustada por Julito es su madre, pero ella también lo trata de una manera que lo singulariza, como si fuera frágil y delicado, mientras que las otras madres tratan a sus hijos como si nunca les pudiera pasar algo.

De hecho, la madre del narrador lo amenaza varias veces a lo largo del cuento. Él no lo comenta, pero está claro que ambos sus padres lo maltratan, especialmente con esta réplica: “Cuando lleguemos a la casa le digo a tu papá que te pegue con el cinturón” (2024a: 86) que le dice su madre, agarrándole el brazo hasta hacerlo sangrar. Un poco antes ya se podía intuir que la relación entre el narrador y su madre no estaba muy sana, con ella que le pide tratar bien a Julito por poder salir de casa: “¿Sabes que yo no soy feliz cuando estoy en la casa, verdad? ¿Sabes que me pongo muy brava si paso todo el día encerrada en la casa, verdad?” (2024a: 85). El ambiente violento en el que ha crecido el narrador, seguramente no le permitió aprender cómo manejar sus emociones, o entender que no es normal recurrir a la violencia cuando alguien está enfadado. Por eso, los eventos son más complejos de lo que parecen. La narración nos hace vacilar entre el disgusto por Julito que compartimos con el narrador, la voluntad de condenarlo por el asesinato que comete, y empatía por él también por las evidencias de su abuso por parte de sus padres.

En este cuento, la sangre y las sanguijuelas juegan un papel importante además de apoyar en lo asqueroso que es Julito. Cuando Julito se enfada porque el narrador mató a una de sus sanguijuelas, lo hace caer en la pileta y “Los demás me señalaron y se rieron de mí como se reían de Julito. De pronto él fue yo y yo fui él. Como me pude me paré y me lancé contra Julito como un animal ciego, rabioso, malo” (2024a: 84). A pesar de los otros elementos que hacen que Julito resulte repugnante, lo que parece permitir que se inviertan los papeles son las sanguijuelas. De hecho, la inversión es tan completa que el narrador se vuelve un animal él mismo, mientras que el animal antes era Julito. Los bichos parecen hacer resaltar el lado bestial de ambos niños, y su vínculo con la sangre se podría interpretar como un modo de recordar que bajo de la piel, son iguales. De este modo, ambos elementos permiten un regreso al mundo natural. Destruyen la diferencia sobre la cual se basaba el desprecio de uno hacia el otro y actúan como unos niveladores, que ponen a los niños en un mismo plano de igualdad. Sin embargo, esto no impide el final trágico del cuento, provocado por el narrador, es decir, por el de los dos

que estaba más lejos de estos elementos asquerosos, que los rechazaba; más bien, el niño del que la animalidad fue arrancada con violencia por sus padres mismos.

En esto, se podría ver una alegoría del capitalismo, encarnado por los padres, que rechaza toda diferencia hasta provocar la muerte y que trata de alejar a sus sujetos de lo corporal y de lo orgánico, representados por la sangre y los bichos, para poder aprovecharse de ellos, como se ve en el narrador que acaba con actuar con violencia según lo que le enseñaron sus padres. Otro elemento que puede reforzar esta alegoría es la visión a menudo animalizada de los niños en la sociedad. Como animales, se ven como seres que hay que restringir, educar, controlar, y no se suele escuchar sus opiniones en el reparto de lo sensible de la comunidad, para retomar las palabras de Rancière (2011). Así, los niños son una categoría social oprimida también, y se pueden vincular con lo animal por sus hábitos todavía no moldado por una conciencia de cómo se debe comportar alguien en una sociedad en la que coexiste mucha gente. No se preocupan por hacer poco ruido, de no correr por todas partes, y no siempre obedecen a sus padres. La educación forma parte de un proceso que les enseña a desvincularse de su cuerpo, entre otras cosas, y es una dimensión de esta que sobresale en este cuento, a través de lo que autorizan ciertas madres y que otras rechazan, y de cómo acaban comportándose sus hijos.

4.2. “Sangre coagulada”, celebración de la vida y de lo femenino

El cuento de Ojeda llamado “Sangre coagulada” introduce a una joven narradora obsesionada por la sangre desde siempre. La obsesiona tanto que ella se hierre voluntariamente para ver a la suya. En cambio, su madre está asqueada por la sangre, y acaba abandonando a la narradora con su abuela cuando descubre que se hace cortes en el cuerpo. Con la abuela, la narradora aprende un montón de cosas de la vida, y empieza a darle una mano en abortar a chicas que vienen pidiéndole su ayuda. Además de esto, conoce a Reptil, que cuida de los animales, y éste va a abusar de ella, de modo que ella misma deberá abortar, pero cuando la abuela se entera del abuso, lo matan juntas. Un momento clave para la niña es su primer menstruio, que aparece como una liberación para ella, ya que desde entonces no debe cortarse para poder ver a su sangre. Al final, la narradora ocupará el papel de la abuela, y siente que un día se le cortará la cabeza.

A pesar de todos los eventos que ocurren en su vida, la narradora siempre pone la sangre en el primer plano. De hecho, empieza el cuento con contar sus primeros recuerdos sobre su obsesión, y así se construye el relato, de modo no cronológico. De forma semejante a Julito, su manía

sanguínea le valdrá un rechazo, por parte de su madre, pero Ranita se encuentra en un lugar que la acoge, con la abuela que le va a enseñar cómo vivir en el páramo. En efecto, los críticos²⁶ concuerdan para identificar a la abuela como a una bruja, por vivir aislada, por sus conocimientos sobre el mundo natural andino y sobre plantas curadoras, por su vínculo con el aborto e incluso pueblanos vienen a insultarlas así: “¡Brujas de mierda!” (2024: 28). Sin embargo, Leonardo-Loayza (2023) vincula a la abuela con una bruja andina específica:

“la cabeza voladora, quien emite un sonido aterrador, corresponde a la cabeza de una persona, preferentemente mujer, y que por las noches esta se desprendería del cuerpo y saldría a recorrer cada rincón del pueblo en busca de venganza o simplemente para realizar actos funestos” (2023: 7).

El crítico nota que se dice que la abuela deja coágulos en las camas de los pueblanos por la noche y que ven a su cabeza que vuela, de forma que parece realizar actos funestos como lo haría una cabeza voladora, pero hay más elementos que la acercan a la bruja también. Él menciona que mujeres se convierten en estas brujas “por recibir un castigo divino ante su mal comportamiento” (2023: 7). Aquí, el mal comportamiento podría ser el hecho de realizar abortos. Todo el pueblo la insulta, incluso las mujeres que ayuda, y los ‘coágulos’ parecen ser la sangre del aborto mismo o de la menstruación, así que la sangre que lleva a las camas de la gente también se asocia con las funciones reproductivas femeninas, que ya quedan demonizadas desde siempre. Además, se pudo observar en el capítulo anterior que el infanticidio era uno de los primeros dos elementos a los cuales se asociaban las brujas, lo que añade a este vínculo entre su papel de abortista y la figura de la cabeza voladora. Un elemento más sería la venganza por parte de la abuela también. Cuando se entera del abuso de la niña por Reptil, lo invita a cenar y envenena su comida:

“Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse [...] Recuerdo que lo enterramos entre los matorrales” (2024: 27).

Aunque la narradora no lo dice explícitamente, lo matan por lo que le hizo, y se podría describir casi como un ritual con el canto de la niña.

²⁶ Leonardo-Loayza (2023); Herrera Mendoza, Villanueva Fernández y Zapata Herencia (2023); Salazar Jiménez (2021); y Bustamante Escalona (2023).

Herrera Mendoza, Villanueva Fernández y Zapata Herencia (2023) y Bustamante Escalona (2023) hacen resaltar en sus estudios también la sororidad que presentan la abuela y la narradora hacia las otras mujeres que ayudan. Ambos artículos ponen de relieve no solo el aborto como acto de sororidad, sino también la transmisión de saberes por parte de la abuela, ya que esta va a permitir proteger a Ranita, pero también garantizar que sigue habiendo una abortista en la región cuando la abuela ya no estará. De hecho, el relato parece contener toda la vida de Ranita. Al final ella nos dice: “Ahora limpio las sábanas [en las que abortan a las chicas] sola” (2024: 29) y luego “donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Ella ya no camina, ya no habla, pero a veces grita feo como las cabras la noche antes de la degollación” (2024: 29), de modo que podemos ver la debilidad de la abuela y presentir su muerte. Además, los conocimientos que Ranita aprende han cambiado. Ha pasado de aprender que “si te echas dos gotas de leche de cabra en el ojo se te cura la infección” (2024: 24) a “meterle la mano a las chicas” (2024: 28). Mientras que antes aprendía lo básico para poder vivir en el páramo, ahora ha aprendido a ser abortista y “a aguantar insultos” (2024: 29), que son conocimientos con funciones mucho más vinculadas a una vida de partera aislada y así se precisa su papel. Esta sororidad y transmisión de saberes también son rasgos que se pueden asociar con la brujería. Como se ha visto en un previo apartado, se impedían a las mujeres reunirse por estas razones mismas. No se quería que los conocimientos alternativos que conocían, y que a menudo tenían que ver con las funciones reproductivas femeninas, se compartieran entre mujeres, y estas prohibiciones de reunión también impedían que se ayudaran mutuamente, manteniéndolas dependientes de los hombres de la comunidad.

Además, se puede observar una tensión entre varios tipos de conocimientos en el cuento. Ranita parece tener problemas cognitivos, como lo notan varios críticos²⁷, de modo que su maestra la expulsó de su clase: “Dejé de ir al colegio porque la maestra gritó que ella solo educaba a niñas normales” (2024: 24). De hecho, hay varias frases que dan a pensar que la niña no es como los demás: “Según mami yo ya soy tarada” (2024: 19), la abuela le dice “tienes el cerebro redondo [...] Y tus ideas se caminan por encima”(2024: 19), y finalmente “las personas saben pensar y yo no porque tengo el cerebro redondo” (2024: 25). Es una de las razones por las cuales su madre la manda a casa de la abuela también, esperando que aprenda “lo básico” (2024: 24). En esta expresión, la niña deduce que aprenderá “A contar hasta cien” (2024: 24), y esta idea de saber contar vuelve unas otras veces en el relato. Desde el inicio “me pierdo con tanto número

²⁷ Leonardo-Loayza (2024); Herrera Mendoza, Villanueva Fernández y Zapata Herencia (2023); Salazar Jiménez (2021)

largo, tanto número feo” (2024: 18), de nuevo unas páginas adelante “me perdía con tanto número largo, tanto número horrible” (2024: 20). Estas repeticiones parecen mostrar cierta obsesión por el hecho de contar, por un conocimiento de las matemáticas, que es más abstracto de lo que aprende realmente con la abuela. Esta jerarquización que pone un conocimiento abstracto en un plano más alto que otros tipos de saberes podría reflejar esta misma valorización de los saberes de la mente frente a saberes prácticos y manuales que se observa en las sociedades occidentales actuales; el ingeniero que hace cálculos es más valorizado que el obrero que va a construir el resultado de estos cálculos. Sin embargo, al final del cuento, Ranita declara todo lo que sabe hacer y acaba con “También aprendí a contar hasta cien, pero a veces se me olvida” (2024: 28). Con esta frase, invierte la jerarquización de saberes que se le había inculcado. Sabe abortar chicas, conoce las plantas, sabe querer lo que mata, pero a veces se olvida cómo contar, y no importa. De este modo, valoriza su conocimiento no normativo de bruja más que el conocimiento de la escuela o de su madre.

En cuanto a la sangre, se asocia a varias cosas; la vida y la muerte en primer lugar, y el cuerpo femenino más adelante. Al inicio del cuento, la compara con el agua, reforzando sus dimensiones vital y natural. Poco después, se recuerda de ver la sangre de las gallinas que degüella la abuela, y a pesar de que venga de la muerte de un animal, la narradora ve en ella la vida: “dibujando la forma de un vientre hinchado. Una redondez perfecta, como Dios” (2024: 18), como si fuera el vientre de una mujer embarazada. Ya en estas instancias, se puede observar una tensión entre la vida y la muerte a través de la sangre. La narradora sigue con comparaciones a elementos naturales como una “cabeza de montaña” (2024: 18) o viendo “al interior de una cueva” (2024: 19) en sus hematomas, de modo que también aparece la sangre como un vínculo entre el cuerpo humano y el mundo natural, y que lo vincula a lo vital para todos los seres. De hecho, dice que no tiene miedo a los interiores de los animales que ve morir “porque ese interior de huesos y de arterias se parece al mío” (2024: 21), marcando lo estrecho que es el vínculo entre su cuerpo y lo de los animales. Todas estas instancias permiten cierta reconfiguración de la sangre con una visión positiva de ella, mientras que a menudo se ve más negativamente, más similar a la visión de la madre asqueada: “A mami no le gustaba limpiar nada de eso. “Guau, guau”, decía y mojaba de un amarillo azufre la casa vieja” (2024: 20). En efecto, le disgusta tanto que limpia con un producto tóxico que causa daño a su hija.

En cuanto al cuerpo femenino, también ocurre cierta reconfiguración. Cuando tiene su regla por primera vez, Ranita mira la sangre por horas y declara “Me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme, cortarme o golpearme todos los días para

disfrutar de mi propia sangre” (2024: 23). Así, como lo nota Salazar Jiménez (2021), el menstruo es una liberación y es visto de una manera invertida respecto al imaginario colectivo negativo sobre el: “se le quita la negatividad de significar dolor y muerte. Un cuerpo femenino que es autosuficiente desde su menstruación. La pubertad como signo de liberación en lugar del sometimiento” (2021: 12). Incluso Ranita se dirige al lector por tan contenta: “Si eres una mujer puedes sentarte sobre las piedras y mancharlas” (2024b: 23). Sin embargo, es este mismo menstruo que va a provocar el interés de Reptil, lo que, por contrario a la reconfiguración propuesta por la narradora, recuerda una visión de ello que convierte una niña en una mujer capaz de reproducirse. Es decir, encarna el sometimiento que se impone a las mujeres de todas formas, aún si ellas veneran a su sangre como lo hace Ranita. Como lo formulan Herrera Mendoza, Villanueva Fernández y Zapata Herencia: “El cuento [...] relaciona la violencia con lo abyecto femenino” (2023: 74). Aunque ella no lo ve así, la sangre la hace vulnerable, especialmente por su falta de “conocimiento normativo” (Salazar Jiménez 2021: 12) sobre su cuerpo por no ir a la escuela. Entonces, podría dar la impresión de que el cuento tenga un tono fatalista, que la violencia es inevitable pase lo que pase. Sin embargo, el asesinato de Reptil por parte de la abuela y la sororidad que expresa a través de su actividad de abortista muestran la importancia de la agencia y de la cooperación femeninas. Permiten desplazar el foco en la reconstrucción femenina y la sororidad en vez de centrarse en el abuso y de sus consecuencias horribles para Ranita. De hecho, lo único que nos dice de su aborto es “Yo tenía trece cuando lavé la mía [sangre en las sábanas], llena de mi interior de pececillos tibios” (2024: 28-29), prefiriendo contar cómo creció y se volvió abortista. Semejante a lo que hace Ranita con la jerarquización de saberes, ella y la abuela invierten también los relatos típicos sobre la menstruación o las víctimas de abusos sexuales.

4.3. “Subasta” y resistencia

En “Subasta”, una joven narradora cuenta un trozo de su vida en cuanto hija de gallero. Desde pequeña, su padre le repite que no sea débil o frágil frente a los comportamientos de otros galleros o al asco de los gallos mismos, así que ella se endurece y empieza a usar los gallos muertos y asquerosos para alejar o asustar a los hombres que se le acercan. Un día, se la llevan unos hombres para venderla en una subasta. Cuando ella entiende lo que está pasando, se comporta de loca y asquerosa, de modo que nadie la quiere comprar, y la acaban abandonando en una calle, libre.

En este segundo cuento de Ampuero, el asco se asocia a la vez a los animales y a lo femenino. Al inicio del cuento, la narradora está asqueada por los gallos, pero su padre le sigue repitiendo a lo largo de su infancia “Ya, no seas tan mujercita”(2024b: 11), de modo que pronto, se encarga ella de tirarlos a la basura. Sin embargo, esta frase del padre tiene por consecuencia también que la niña no le quiere decir cuando algo le da asco o miedo, por ejemplo, los hombres galleros que “me daba un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo” (2024b: 11). Además, el padre parece conocer los comportamientos de los galleros. De hecho, cuando ellos se quejan de que su hija sea un monstruo, él les contesta: “Más monstruo vos. Salud.” (2024b: 12). Entonces, su falta de atención hacia su hija podría ponerla en peligro, pero ella descubre que, a estos mismos galleros, les da asco “la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto” (2024b: 12), así que se cubre de estas para alejarlos de ella y consigue defenderse. Así, desde el inicio, se vincula el asco con las violencias de género, particularmente por parte de hombres adultos hacia una joven adolescente:

“A veces me quedaba dormida en una esquina, debajo de las graderías, y despertaba con algún hombre de esos mirándome la ropa interior por debajo del uniforme del colegio. Por eso antes de quedarme dormida me metía la cabeza de un gallo en medio de las piernas. Una o muchas. Un cinturón de cabezas de gallitos. Levantar una falda y encontrarse cabecitas arrancadas tampoco gustaba a los machos” (2024b: 12).

El hecho de que los hombres que la miran así se identifiquen solo a través de un grupo, ni siquiera se describen físicamente, no se individualizan, y que su padre forme parte del grupo también podría plantear la pregunta de si él tiene los mismos comportamientos hacia otras chicas. El anonimato muestra que todos los hombres podrían ser susceptibles de agredir a niñas, y la inclusión del padre en el grupo participa en esto también. No se habla más de ello en el cuento, no hay más detalles sobre el padre, de modo que la pregunta sigue sin resolverse, manteniendo el miedo de que sea posible. No obstante, la mera mención de que los demás galleros se atrevan a quejarse de su hija sin miedo puede inducir que suelen tener conversaciones sobre las chicas que acosan, y tal vez por eso también el padre no osa decirle algo, porque no sería legítimo. Además, como observan Bolognesi y Bukhalovskaya (2021), la narradora misma sigue anónima, y tenemos pocas informaciones sobre ella, de modo que

“simboliza su falta de importancia dentro de la sociedad, aunque, por otra parte, la voz narradora deviene la de todas aquellas mujeres que han sido silenciadas y olvidadas por el sistema patriarcal, es decir, sus palabras se hacen universales” (2021: 92).

Así, como los galleros, podría ser cualquier mujer, pero ella visibiliza a las víctimas, mientras que ellos muestran que todos los hombres pueden ser agresores potenciales, lo que se reforzará con el público de la subasta, del cual se hablará más en detalle adelante.

A pesar de lo difícil que es su adolescencia, su autosuficiencia para defenderse le va a ser muy útil cuando se encuentra en la subasta y la intentan vender. Al principio ella no sabe lo que está pasando, pero otro preso en el taxi explica lo que son las subastas y acaba con “los compradores [...] Se los llevan. Se quedan con sus cosas, los obligan a robar, abrirles sus casas, a darles sus números de tarjeta de crédito. Y a las mujeres. A las mujeres” (2024b: 14) sin contestar a la narradora cuando preguntan qué hacen a las mujeres. En la subasta, los presos tienen trapos en la cabeza, así que no ven lo que pasa, y la narradora debe confiar en sus otros sentidos hasta reconocer un olor similar a lo de las galleras. Otra cosa que consigue percibir es el tipo de presos que no les gusta a los traficantes:

“Al gordo no le gustan los que lloriquean ni los que dicen que tienen niños ni los que gritan a la desesperada *no sabes con quién te estás metiendo*. No. Menos le gustan los que amenazan con que se va a pudrir en la cárcel. Todos esos, mujeres y hombres, ya han recibido puñetazos en la barriga. He escuchado gente caer al suelo sin aire” (2024b: 15).

Por eso, ella queda silenciosa, y se repite las palabras de su padre, acordándose de no actuar ni cómo una mujer ni cómo una niña, para intentar no ceder al pánico.

En las personas que presentan los traficantes a los compradores antes del turno de la narradora, se puede notar que parecen dirigirse a hombres ricos o a mujeres jóvenes. El hombre que los presenta empieza con Ricardo, y observa su ropa, sus accesorios, su cartera, para acabar con añadir que vive en un barrio urbano privado “Allá donde no podemos ni asomarnos los pobres” (2024b: 16). Otro hombre que presentan también es rico, saben que tiene plata en varias cuentas, tiene hijos y mujer, posee obras de arte. Por otro lado, de la única mujer que pasa antes de la narradora solo sabemos que es joven, y bella, y la narradora hipotetiza que “Podría ser enfermera o educadora” (2024b: 16), es decir, tener un trabajo que no la paga tanto como a los otros. El presentador los trata a todos como a mercancía, hasta hacer un “control de calidad” (2024b: 17) desnudándola y violándola delante de todos. La narradora nota también que la vende para menos dinero que a los dos hombres: “El sexo es más barato que la plata” (2024b: 17).

Después de haber oído a todo esto, llega el turno de la narradora, y ella está lista. Se mea y se caga encima, “froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada.

Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos” (2024b: 17-18). Incluso después de que se muerde la lengua, se ríe sin parar. Así, rompe el orden normal de la situación, lo transgrede y nadie la quiere comprar, ni siquiera cuando presentan su reloj o cuando muestran sus senos. De este modo, lo que le permitió salir de la subasta es lo que aprendió con los galleros. El olor familiar del garaje le permitió focalizarse en lo que conoce de los gallos y de lo que da asco a los hombres que la podrían querer violar, de forma que al final, su capacidad de volver su cuerpo asqueroso es lo que la va a salvar. También se puede intuir que el hecho de que ella utiliza su agencia y actúa de loca impide al presentador y al público deshumanizarla como a los demás. Es demasiado impredecible para que puedan desvincular sus actos de sus posesiones o de su cuerpo, además del hecho de que ella enseñe los elementos más corporales que pueda, los más naturales, los más animales.

La subasta aparece como una puesta en escena muy explícita y visual del capitalismo gore, que ya se explicó antes y que Rodal Linares resume así:

“el tercer mundo latinoamericano [...] como un territorio colonizado que, para seguir el imaginario y lógicas del capitalismo global, recurre al necroempoderamiento como herramienta económica y simbólica a través de diferentes formas de la violencia, uso predatorio de los cuerpos, la división binaria de género y sexualidad, y en general, el derramamiento de sangre explícito e injustificado” (2024: 35).

Con nuestras primeras observaciones sobre los presos, ya se pueden ver las tensiones causadas por el dinero y su lógica de división de los géneros con la atribución diferente de valor entre un hombre rico y una mujer. El del hombre depende solo de sus posesiones, ni siquiera se habla de su físico, mientras que, para ella, su cuerpo es la única cosa que importa, al final, ambos quedan deshumanizados.

Las lógicas capitalistas gore se refuerzan con el paralelo que se puede observar entre las peleas de gallos y la subasta. El padre de la niña la obliga a crecer rápido, ya sea con sus comentarios para que su hija deje de asquearse o, como lo notan Luna-Martínez y Mondragón-Espinoza (2024) en su artículo, con el hecho mismo de llamarla ‘mujercita’ que “le niega su condición de infante que requiere protección y cuidados adecuados a su edad” (2024: 58). De hecho, las críticas observan que el padre no se detiene ni en el dolor de los animales ni en los sentimientos de la niña, del mismo modo en el que los traficantes ni se preocupan de sus presos ni de los compradores, como se puede ver con el comprador del segundo hombre: “Alguien con quien nadie se quiere meter ha ofrecido los veinte. Una voz nueva. Ha venido solo para esto. No

estaba para perder tiempo en pendejadas. El gordo [el presentador] no hace ningún comentario” (2024b: 17). No sabemos nada de este comprador, es la única vez que se menciona, y nadie le hace caso. Otro ejemplo sería con el comprador de Nancy: “el caballero del anillo de oro y del crucifijo” (2024b: 17). Como lo han notado Bolognesi y Bukhalovskaya (2021), sus joyas hacen visible cierta pertenencia o cercanía a la iglesia, y el hecho de que compre una joven mujer cuya violación acaba de ver, muestra también la impunidad de la iglesia. Nadie se preocupa de que probablemente va a seguir abusando de ella.

Además, este paralelismo se ve también en las reacciones del público.

“El palenque es un lugar donde se patentiza la masculinidad hegemónica, el machismo en sus rasgos claramente depredadores, pues los asistentes se regodean con un espectáculo violento en el que hay un vencedor y un vencido que pierde la vida. A la par del correr de la sangre aviar, se libera la adrenalina y testosterona de los galleros y espectadores” (Luna-Martínez y Mondragón-Espinoza, 2024: 58).

De hecho, la subasta también se parece a un espectáculo, con el presentador que actúa como si fuera en un programa televisivo, dirigiéndose a los demás acentuando ciertas vocales²⁸ y enseñando la riqueza o el cuerpo de los secuestrados. Esta dimensión espectacular también pone en escena a lógicas capitalistas gore, en el sentido de que exponen a los cuerpos como a mercancía, pero también a través del lenguaje de la televisión que nos puede recordar a las publicidades que nos rodean todo el tiempo y tienen como objetivo de provocarnos una necesidad de consumo. En el público, la narradora se imagina que haya exactamente el mismo tipo de personas que las críticas describieron en referencia al palenque: “ladrones [...] violadores [...] asesinos. O algo peor” (2024b: 15), es decir, una mayoría de hombres, y atraídos por la violencia. En cuanto a su adrenalina o testosterona, también se observan reacciones excitadas, sobre todo mediante la violación de la joven Nancy: “Los hombres azuzan, rugen, aplauden” (2024b: 17). La violación misma se inscribe en paralelo a lo que pasa en los palenques también, ya que Luna-Martínez y Mondragón-Espinoza (2024) observan a estos lugares que posibilitan cierta liberación de pulsiones violentas como a

“rituales [que] abonan a la construcción genérica y a la naturalización de la dominación masculina basada en la violencia falocéntrica, que no de género [...] donde la violación y otras

²⁸ “Daaaaaaamas y caballeeeeeros” (2024b: 15); “Ricardooooo ha de tener plaaaaaaataaaaaa” (2024b: 16) entre otras frases.

vejaciones son mecanismos de control e inferiorización de las mujeres y las infancias” (2024: 59)

Es decir que, de la misma manera que violencias contra las mujeres se usan para excluirlas o reducir su agencia en los palenques, se utiliza en la subasta también para reducir Nancy a su cuerpo, mientras que a los hombres se les da un valor monetario más. Al contrario, se puede observar también que cuando se encuentran frente a un espectáculo por parte de la narradora que les da asco y que no querían ver, “Nadie quiere dar nada” (2024b: 18). Entonces del mismo modo que los galleros machos del inicio del cuento no querían ver a las tripas de los gallos muertos, aquí no quieren ver el cuerpo de la narradora expresarse según su propia voluntad. Los otros que suplican o amenazan o lloran solo les causa indiferencia o excitación, por la muestra de que están impotentes, pero este cuerpo que sale de este esquema de dominación no les gusta para nada. Además, de esta comparación nos sale un paralelo entre la narradora y los gallos. En este contexto de la subasta que aparece como una transposición del palenque, la protagonista es un gallo. Ambos son deshumanizados en sus contextos respectivos, son el espectáculo que los hombres machos quieren ver para su divertimento, pero también son los cuerpos repugnantes que les hacen cambiar de actitud y rechazarlos. Esto y las dos menciones de ella como monstrea (2024b: 12 y 18) en el cuento, nos recuerdan también el cuerpo animalizado, con una dimensión asquerosa bestial, que se considera a menudo como monstruoso, tanto como el cuerpo femenino independiente o su transgresión del orden de las cosas en la subasta. De todos modos, son estas tres dimensiones que encarna las que le permiten resistir y acabar libre al final del cuento, irónicamente desechada como un gallo muerto.

4.4.Construcciones de afectos, género y animalidad

Entre los puntos comunes que se pueden observar en los tres cuentos que se analizaron aquí, se destacan el hecho de que los tres narradores son niños y que el asco tiene a menudo que ver con cierta dimensión animal. En cuanto a los niños narradores, permiten mostrar que el asco es algo contextual. De hecho, varios críticos²⁹ analizaron a los afectos como algo construido, que se aprende, y que depende del contexto sociopolítico además de geográfico en el que se vive. De modo que, como en el caso de la monstruosidad, este contexto que construye una norma que no se debe transgredir en términos de actos o de apariencia, define también los límites aceptables en cuanto a lo repugnante. De hecho, vemos una clara diferencia entre las reacciones de los

²⁹ Dhondt y Mandolessi (2022), Ahmed (2015), Ngai (2005) y Jossa (2023).

varios niños cuando se encuentran ellos mismos como los objetos que se entienden como asquerosos por los demás en sus respectivos relatos: el narrador de “Sanguijuelas” acaba con matar a Julito, que es la persona que lo vuelve repugnante a él por un breve momento, y las dos niñas de los otros cuentos aprovechan de su capacidad de dar asco a los demás desde el momento en el que se dan cuenta de esta, hasta abrazar el asco mismo y el rechazo por parte de los otros.

Desde la observación de estas reacciones distintas frente a lo asqueroso, se puede observar cierta dimensión de género que hace que los niños se comportan de diferentes maneras. Igual que con los afectos, las diferentes formas de actuar en sociedad según el género se construyen, y se puede observar en particular con la narradora de “Subasta” que aprende muy pronto que deberá defenderse de hombres mayores que la quieren agredir. Desde el inicio su padre le deja entender que ser una ‘mujercita’ es un problema, insinúa que significa ser débil, y tuvo que despertarse con hombres mirándole debajo de su falda para descubrir la necesidad de protegerse con cinturones de cabezas de gallos. En “Sangre coagulada”, Ranita no aprende realmente el peligro que puede representar Reptil, incluso después de que la violara, ya que, al inicio del cuento, escrito en retrospectiva después de que lo mataran, menciona “Me gusta Reptil, aunque ya no pueda hablarle” (2024: 20). Sin embargo, aprende que en el páramo está libre de actuar como quiera, lo que no era el caso en casa de su madre, y a ocuparse de su abuela, lo que participa en la lógica de sororidad de su actividad. Además, ya se mencionó en un apartado anterior con el artículo de Noguero (2024) que las autoras tienden a mostrar figuras femeninas que abrazan a su monstruosidad. El hecho de que las niñas abracen a lo asqueroso de manera que se parece a esta aceptación de la monstruosidad muestra otra manera de presentar a algo que puede formar parte de lo monstruoso femenino, sobre todo en comparación con el narrador de “Sanguijuelas” que solo rechaza a lo repugnante. Un elemento más que podría añadir a la justificación del rechazo por parte del niño podría también ser la duración de su experiencia como objeto asqueroso. Él experimenta este estado solo un momento y no está acostumbrado a ser la persona que los demás aíslan en su cotidiano. Por eso reacciona de manera muy defensiva y agresiva. Él tiene cierto estatuto en la sociedad por ser hombre, que las niñas no tienen, y cuando se vuelve el objeto repugnante pierde a este estatuto que lo define como superior respecto a otras personas, mientras que las niñas no tienen nada que perder salvo la atención de hombres que ya no querían recibir. Las niñas no son monstruas en el sentido que son criaturas híbridas o que cometen actos inmorales, pero aceptan volverse monstruosas, en el sentido de que horrorizan a los demás y transgreden el límite de lo repugnante para poder vivir libres.

La reacción frente a la sangre y lo animal también parece ser construida, y oponer de nuevo las narradoras femeninas al narrador del primer cuento de Ampuero. En los análisis de los tres cuentos se asoció la sangre con la animalidad y con un vínculo estrecho entre los niños y el mundo natural. Semejante al rechazo de lo asqueroso, los tres relatos parecen poner en escena también un rechazo de lo animal por parte de la ontología occidental dominante. Los padres del primer niño se aseguran de que él lo rechace recurriendo al abuso físico hasta que él haga daño a otro niño con un vínculo visible y más estrecho a su propia animalidad, de modo que muestra claramente de donde viene su construcción del rechazo. El hecho de que su reacción viene de cómo lo educaron se ve aún más con la oposición entre ellos y la madre de Julito que ve a su hijo como a un niño muy frágil y que lo deja explorar su animalidad. Con esta oposición se puede también notar que, a pesar de que haya una ontología dominante que rechaza lo bestial, es posible ir en contra de esta y definir su propia norma en casa, como lo hace la madre de Julito. En los otros cuentos, Ranita encuentra en este nuevo espacio de libertad su similitud con los animales a través de sus interiores y su sangre que se parecen, ya que ella también vive en un lugar definido por otra norma que la del pueblo y de su madre, y en “Subasta”, la narradora acepta y se sirve de los gallos muertos, hasta que acabe con experimentar una especie de devenir animal en la subasta. Entonces, de nuevo vemos una diferencia entre un narrador que rechaza y las demás que abrazan cierta animalidad. Además, esta aceptación por parte de las dos niñas ocurre en contextos de supervivencia, aunque Ranita no se encuentra en una emergencia de repente como la segunda narradora, del mismo modo en el que abrazan a lo asqueroso.

Por lo tanto, las reacciones que tienen los niños frente a lo asqueroso son construidas, y su relación con la animalidad también. El vínculo entre estos dos elementos es muy explícito en los relatos, con las sanguijuelas, los animales muertos y sus cabezas que hacen círculos en el páramo del segundo cuento, y los gallos eviscerados en “Subasta”. Todos se usan para provocar asco y poner de relieve la dimensión animal, o más bien natural, del cuerpo humano, pero de forma que parece implicar cierta monstruosidad que todos llevaríamos dentro. De hecho, como ya hemos visto con la obra de Hanafi (2000), el monstruo siempre se ha vinculado con lo animal. Según ella y McNally (2011), el humano animalizado transgrede el dualismo entre mente y cuerpo, humano y no-humano, que las clases altas valorizan. La comunión con lo animal de las dos niñas en particular las vuelve incontrolables por otros personajes que siguen y que siguen difundiendo una norma que no les permite aceptar a su propia animalidad o repugnancia. Por ejemplo, los pueblanos que vienen a insultar Ranita y su abuela, o incluso Reptil, ya que la violación no provoca que Ranita se vuelva pequeña y se disminuya a un estatuto de víctima. En

el caso de la segunda narradora, su exposición de animalidad al final del cuento la vuelve imposible de vender, rompe el orden establecido de la subasta, hasta que aun sus secuestradores la abandonen en la calle. Al contrario, el narrador de “Sanguijuelas” mata a Julito a través de un juego, un plan que se podría considerar más mental que físico, más a distancia del cuerpo y de lo animal. Puede ser que el rechazo de su animalidad que le inculcaron sus padres le impide actuar de forma más instintiva, pero el resultado es una muerte violenta. El rechazo de esta dimensión que forma parte del niño no permite que él sea más capaz de gestionar lo que siente, sino que acaba con la explosión lenta y dirigida de su frustración. Así, el final del relato es aún peor de lo que hubiera podido pasar si el niño hubiera aprendido a aceptar su cuerpo y su ser por completo, lo que habría podido permitir que aceptara a Julito y evitar el conflicto entre ellos.

Todas estas dimensiones que muestran diferentes reacciones frente a objetos asquerosos similares ponen de relieve cómo las condiciones en las que crecemos afectan a cómo gestionamos afectos y emociones. Además de esto, muestran también las consecuencias que sufren los personajes cuando transgreden los límites de lo asqueroso, es decir, el acoso y el aislamiento, la imposición de marginalidad. La mayor diferencia que se observa entre estos relatos frente a lo asqueroso y a lo animal parece ser el género de los narradores. Además de lo que ya se ha mencionado sobre el género, el asco permite enfatizar la necesidad por parte de las mujeres de servirse de lo que da asco a otros para poder vivir libres, su necesidad de aislarse y el hecho de que solo pueden confiar en sí mismas u otras mujeres.

4.5. Empujar el bienestar mental del lector

Se mencionó antes que la literatura contemporánea presenta a la violencia con sobriedad y sin dramatizarla o embellecerla, con el objetivo de impedir la catarsis del lector. Este modo de representación pasa tanto por la forma como por el fondo de los textos. En los tres cuentos que analizamos aquí, se puede ver un estilo fragmentario, con relatos que no siguen la cronología de los eventos o también visualmente con frases alineadas a la derecha o listas de los tipos de rojo que puede ser la sangre en “Sangre coagulada”. Estas variaciones visuales y cronológicas ya rompen la comodidad del lector, pasando de un lado de la página al otro o de un evento en el presente a un recuerdo de niñez. A estas se añade un vocabulario y un modo de describir los eventos directo y explícito, con frases como “No quería otra cosa: lo quería matar” (2024a: 84) o “Quién propuso las escondidas fui yo” (2024a: 85) en “Sanguijuelas” en las que el narrador

no esconde ni da mucha importancia a lo que quiere ni cómo ha planificado de hacerlo; o como las descripciones casi clínicas de Ranita: “[Mami] No sabe que las cabezas ruedan en círculos y sueltan sangre rojo músculo” (2024: 20). Estas frases ponen la violencia y los elementos asquerosos a distancia para el lector, y no le dejan la libertad de explorar los sentimientos que le provoca, es decir, es anticatártico.

Otro recurso que tiene que ver con la forma y que permite desestabilizar al lector podría ser el uso de sentidos como el olfato, el oído y el tacto en vez de la vista, que suele ser el sentido en el que nos apoyamos más, sobre todo en el caso de descripciones. En “Sanguijuelas” todavía predomina la vista en la narración, pero se puede notar la importancia del tacto en la descripción de lo asqueroso, como en el momento en el que Julito le lanza una sanguijuela en la mejilla y “sentí su boca de agujitas pegarse de inmediato a mi piel. Me la arranqué loco del terror y la repugnancia y sin pensarlo mucho la pisé con todas mis fuerzas: un chorro de sangre oscura me manchó toda la suela del zapato” (2024a: 83). Otro ejemplo podría ser cuando el narrador se queja de que todos los juguetes de Julito están “mordisqueado, babeado, pegajoso y medio roto por sus manos monstruosas” (2024a: 86). En este segundo caso, se destaca la pegajosidad de Julito que por ser él mismo un cuerpo asqueroso, contamina a todo lo que toca, de modo que todo lo que tiene que ver con él se vuelve repugnante en la visión de los demás niños.

En “Sangre coagulada”, se nota la importancia mayor que se da al olfato y al tacto en relación con lo asqueroso. Desde el inicio, Ranita cuenta que ya de niña tocaba y olía su propia sangre, así que lo que la fascina es el conjunto de todas las dimensiones sensoriales de la sangre. La dimensión táctil de su obsesión también se encuentra en todo lo que hace para lograr ver, tocar y oler a su sangre: se pega, friega el piso con sus manos “hasta que la piel se me caía en láminas muy chicas” (2024: 20) y se corta, por lo menos hasta que llegue su menstruación y decida manchar las piedras con su sangre. La narradora también se vuelve pegajosa en su asquerosidad, ya que se menciona que “yo huelo a sangre y a genitales” (2024: 21), de modo que su obsesión parece haberla contaminada, y más adelante que “llevo piedras en los bolsillos. Me siento sobre ellas y las mancho para que los invasores se asusten” (2024: 28). Es decir que después de haber estado contaminada, ella va a contaminar a otros objetos también con el objetivo explícito de que se vayan por la repugnancia que les provocaría. Además de este vínculo con la sangre, el olfato parece asociarse en mayoría con otras personas, como la abuela o Reptil. Ranita menciona que su abuela “Olía a cebolla. Olía a cartílagos” (2024: 21) en un momento en el que describe su ocupación con los animales, en el que escucha lo que dice con admiración y explica su hábito de besar los animales antes de matarlos. Por otro lado, de Reptil solo dice que tiene

mal aliento cuando le da besos “distintos a los de la abuela” (2024: 24) y un poco adelante que le echa “su aliento a legumbres rancias” (2024: 25) cuando le habla. Estos elementos y la oposición entre Reptil y la abuela presenta al hombre como un cuerpo asqueroso en los ojos de Ranita. El olor a cartílagos de la abuela podría verse como repugnante, pero podemos deducir que es algo que se acerca a la obsesión de Ranita, es decir que es algo positivo para ella, y el lector se adapta a su punto de vista, ya que es lo único al que tenemos acceso. En cuanto a Reptil, el hecho de que esta niña que no parece muy sensible a olores desagradables se encuentre asqueada frente a su aliento añade sutilmente a la caracterización de Reptil como villano de la historia, a pesar de que Ranita sea inconsciente del verdadero peligro que representa. Es decir, es un elemento que sobrepasa de algún modo los límites de la focalización de Ranita para dar indicios al lector sobre este personaje al darle características asquerosas a través de los sentidos de la narradora.

La culminación de la desestabilización del lector vía una narración en sentidos diferentes que la vista aparece en “Subasta”. Durante la subasta, que aparece en el trasfondo de todo el cuento, ya que no está escrito cronológicamente, la narradora tiene un trapo en la cabeza que le obstruye la vista. Por eso, y por el único punto de vista que tenemos siendo el de la narradora, mucho de lo que ocurre se describe a través del tacto y del oído de la niña. El tacto se relaciona mucho con la necesidad de defenderse, como cuando se llena el cuerpo de los interiores de los gallos para alejar a hombres que la quieren agredir, o cuando “Siento su panza contra mi cabeza y luego el cañón de la pistola. No, no bromea” (2024b: 13). Es decir, sirve para enfatizar la amenaza y la necesidad de volverse asquerosa para protegerse. Incluso al final del relato, en un momento rápido se suceden la niña bañándose las piernas y el manazo del presentador. Sin embargo, la violencia no le hace parar: “me revienta la boca de un manazo, me parto la lengua de un mordisco. La sangre empieza a caer por mi pecho, a bajar por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina. Empiezo a reír” (2024b: 18). De hecho, consigue volverse tan repugnante que antes de abandonarla en la calle, la bañan. Este final, que le quita su dimensión asquerosa en los últimos instantes permite una resolución que puede aliviar el lector de la tensión previa, de modo que al final, a pesar de lo incómodo que es todo el cuento, su fin permite todavía algún tipo de tranquilización para el lector. Sin embargo, la incomodidad del relato pasa también por el oído de la narradora. Al inicio del cuento dice que oye a gallos, y hasta el final es este ruido que le permite anclarse en lo que está pasando sin ceder al pánico. A pesar de esto, oye muchas cosas que crean una atmósfera de terror. Escucha los llantos de los otros presos y las bofetadas que se les dan, su secuestrador que habla de ellos al teléfono y que dispara al aire,

el público de la subasta que llega, oye la violación de Nancy y las reacciones entusiastas del público. Todos estos sonidos y la privación de la vista añaden a la intensidad del relato y a la desestabilización del lector que está puesto al mismo nivel que la narradora por los límites de su único punto de vista.

Finalmente, un recurso más que permite empujar el bienestar del lector se encuentra más en el fondo de los relatos, con el uso del asco mismo. Se dijo que el asco provoca rechazo y nos obliga a prestarle atención. Se pudo observar varios personajes asqueados en los cuentos, ya sea el narrador de “Sanguijuelas”, la madre de Ranita o los secuestradores de la narradora de “Subasta”, pero también busca provocar el lector. Se pudo observar una abundancia de elementos repugnantes en los tres cuentos, así que, aparece una voluntad de las autoras de producir este tipo de sentimiento negativo fuerte en el lector. Se mencionó en el análisis de “Sanguijuelas” que las descripciones asquerosas de Julito crean una alianza entre el narrador y el lector, hasta poder preguntarse si el lector también estaría dispuesto a matarlo si fuera en la misma situación que el narrador. En “Sangre coagulada”, lo asqueroso de la obsesión de la niña y de la sangre coagulada de los abortos acaba volviéndose una ocupación solidaria y necesaria en la comunidad, y está sobrepasado también por un evento violento, es decir, la violación de Ranita. El cuerpo envenenado de Reptil se vuelve asqueroso también y su vínculo con la violencia acaba con desviar el rechazo que el lector podría haber sentido hacia Ranita, de modo que terminamos con una alianza entre el lector y Ranita, que se refuerza con Ranita que se dirige a su lector³⁰, en vez de con su madre o con los pueblanos que la excluyen. El asco permite añadir a la desviación del rechazo, a pesar de que casi no se habla de la violación ni del aborto de la niña en el relato. En “Subasta” el lector está invitado a empatizar desde el inicio por lo que sufre la narradora, ya sean los hombres que la miran cuando duerme, o todo el evento de la subasta misma. El asco nos permite ver el aislamiento que sufre la niña en el mundo de las peleas de gallos, y de explicar de dónde le viene la idea de volverse casi en una bestia al final del cuento para escapar de todos estos hombres que se parecen a los galleros, pero no produce rechazo por parte del lector, sino más bien empatía y entendimiento de la emergencia en la que se encuentra. Estos varios ejemplos de elementos considerados asquerosos por la mayoría de los personajes que están sobrepasados por otros elementos y que acaban produciendo empatía en el lector son claves. La violencia presente en los tres cuentos está explorada de modo anticatólico, sigue la estética de la literatura que rechaza una forma de espectáculo de lo violento, y se nos pasa por alto debido a los elementos repugnantes que acaparan toda nuestra

³⁰ “Si eres una mujer puedes sentarte sobre las piedras y mancharlas” (2024b: 23).

atención. Sin embargo, la superposición del asco y la violencia busca provocar un rechazo aún mayor de la violencia y permite ver a esta como al elemento más terrorífico de los cuentos. Además de esto, esta forma de narración posibilita también que el lector reflexione sobre los cuerpos que se consideran asquerosos en su propio mundo y en la violencia que ellos también sufren.

5. A modo de conclusión

Rechazamos lo mítico andino porque somos una sociedad racista.

Mónica Ojeda

Para concluir, lo monstruoso sigue desempeñando un papel importante en la literatura hispanoamericana neogótica contemporánea, y se notan innovaciones en los modos en los cuales lo utilizan las autoras en sus colecciones de cuentos respecto al gótico anglosajón o incluso al (neo)fantástico latinoamericano. De hecho, en los varios análisis de esta tesina se pudieron notar varias de las técnicas a las que recurren Ampuero y Ojeda, que muestran una evolución en la literatura de terror misma; el recurso a monstruos místicos famosos con nuevas perspectivas, la puesta en escena de cuestionamientos religiosos en una sociedad de mezcla de creencias cristianas e indígenas, y la participación en el giro afectivo para desestabilizar al lector.

En cuanto a las figuras místicas que se reutilizan, se pudo notar que en cada capítulo apareció por lo menos una figura de bruja. En *Sacrificios humanos* (2021) con la reescritura del personaje de María Magdalena en “Pasión”, es decir a través de una figura mítica también, y en *Las voladoras* (2020) con la voladora andina del primer cuento y con la abuela abortera de Ranita en “Sangre coagulada”. El hecho de que aparezcan en las dos colecciones más recientes muestra la popularización de la reapropiación de esta figura por los movimientos feministas a través del mundo, como se pudo explicar con el artículo de Quintano Martínez (2021) que explora esta resignificación reciente de la bruja. Se puede observar también que las brujas de estos cuentos no encarnan la misma función. La voladora es una víctima de la violencia patriarcal y de su exclusión de la comunidad, María Magdalena acaba también como una víctima, abandonada por un hombre que se apropió su fuerza, pero la abuela de Ranita, al contrario, vuelve su exclusión en su fuerza, se convierte en una figura clave para las mujeres del pueblo, y es una figura admirable, llena de conocimientos y protectora en los ojos de su nieta. Es decir que las brujas permiten a la vez poner de relieve las violencias que las mujeres sufren, y sus potenciales de resistencia. Esta doble función es clave en una literatura que quiere visibilizar a víctimas sin presentarlas como si la violencia fuera el único camino y final posible para ellas y sin reducirlas a lo que sufrieron. Esto se ve en “Sangre coagulada” en particular, con Ranita que no tarda en

la narración de su violación y que sigue los pasos de su abuela con voluntad y confianza en sí misma hasta reemplazarla en la comunidad. De manera un poco más sutil, la forma de narrar de María Magdalena en “Pasión” también expresa cierta fuerza por parte de un personaje que perdió todo lo que le importaba. La ausencia de piedad que podría demostrar por su propio ser del pasado rechaza una tendencia a reducir las mujeres víctimas de violencias al único momento de su agresión, además de dar al cuento un tono siniestro que da la impresión de estar frente a una narradora poderosa.

Un segundo elemento que sobresale de todos los análisis es el recurso a lo monstruoso para visibilizar a identidades marginalizadas. En el primer capítulo de esta tesina ya se habló de la visibilización de mujeres víctimas de violencias con los cuentos “Las voladoras” y “Luto” en particular, y se mencionó también un problema más sistémico con el encerramiento en su propio matrimonio de la pareja de “Sacrificios”, pero también se puede observar esta lógica de visibilización en los demás cuentos. En el segundo capítulo, pudimos observar una puesta a la luz de la impunidad de la cual aprovechan los creyentes del cuento homónimo, del racismo que sufren los indígenas en “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, y finalmente, de una mujer cuyo trabajo fue apropiado por un hombre en “Pasión”. Para terminar, vimos que el asco puede aislar a un personaje, de modo que lo hace sobresalir en la narración también, por ser repugnante, ya sea el Julito, la Ranita o la narradora de “Subasta”. En estos últimos tres casos, es importante notar también que la monstruosidad vía la repugnancia de los niños está sobrepasada por eventos violentos que les hacen casi perder esta apariencia monstruosa para el lector. Todos los personajes que sufren de violencia en estos cuentos son marginalizados, salvo tal vez la pareja de “Sacrificios”, ya sea por su género, por su edad, por su origen, o por su discapacidad. Es decir, aunque la violencia de género es un tema mayor de las colecciones, las autoras no se limitan a denunciar esta, sino que ponen de relieve muchas identidades que sufren, de modo que dirigen nuestra mirada a problemas que se entrelazan y que son sistémicos. Incluso designan a culpables que están encarnados a menudo por hombres, sean ellos privilegiados como los creyentes blancos en “Creyentes” o de clases inferiores, pero que encuentran como única solución a su situación la explotación de otras personas, como en “Subasta”. El problema mayor de estos hombres parece ser su codicia. Todos buscan aprovecharse o apropiarse algo o alguien sin que les importen las consecuencias. Esta avaricia y este provecho de todo y todos por una minoría son características claves del capitalismo y del colonialismo, especialmente con su encarnación en personajes que ocupan un lugar más elevado en la jerarquía social de estos sistemas. Por eso, las autoras parecen poner en escena de varias maneras a

discriminaciones sistémicas de los sistemas capitalistas y colonialistas en los que vivimos dirigiendo nuestra atención a todas las víctimas que crean.

Sin embargo, se pudo también observar que los personajes que se asocian con lo monstruoso no son todas las víctimas o todos los verdugos, la monstruosidad no se usa para categorizar a los personajes de manera binaria. Mientras que en cuentos como “Las voladoras” o “Subasta” se puede asociar cierta monstruosidad con las víctimas, ya sea por su apariencia o por volverse un objeto repugnante en los ojos de los demás, en otros, como “El mundo de arriba y el mundo de abajo” o “Sanguijuelas”, aparecen varios monstruos, por varias razones y según varios puntos de vista. Se habló anteriormente de la ambivalencia entre el padre en duelo y el hombre-lobo y de su conflicto acerca de la apropiación de la tradición del chamán a lo largo del relato, de modo que ambos aparecen como un monstruo en los ojos del otro. En “Sanguijuelas” la inversión de papeles entre el monstruoso Julito y el narrador es mucho más breve, pero tiene consecuencias lo suficiente trágicas para que el narrador se vuelva un monstruo en los ojos del lector, además de en los ojos de los demás niños cuando acaba en la piscina de sanguijuelas, y para que Julito pase del estatuto de monstruo repugnante al de víctima. Otro cuento en el que se complican estas nociones de lo monstruoso es “Luto”, con sus dos zombis, una víctima y un perpetrador que abusó a sus hermanas. Entonces, lo monstruoso se utiliza más bien para hacer sobresalir lo complejo que son los problemas sociales que buscan poner de relieve las autoras. Es un recurso que les permite explorar el aislamiento de las víctimas, pero también la apariencia inocente de los abusadores frente a estas, el peso de las normas sociales y religiosas que convierten en monstruos a las personas que las buscan imponer a los demás. A través de todas estas exploraciones que llevan a cabo en sus cuentos, también logran exponer el hecho de que incluso para los perpetradores que forman parte de las clases dominantes, las cosas no terminan bien; por ejemplo, para Reptil que acaba envenenado en “Sangre coagulada”, para el narrador de “Sanguijuelas” que se convierte en un asesino o para el hermano en “Luto” que se vuelve un zombi. De este modo, parece que las escritoras muestren la ausencia de beneficios en la participación a los sistemas capitalistas y colonialistas además de la violencia que causan.

Otro elemento que permite explorar la monstruosidad es el vínculo con lo no humano. Este tema también ya fue investigado en otro capítulo, sobre una asociación con el asco y la niñez, pero también se puede encontrar en más cuentos, de otra forma. En “Las voladoras”, “Pasión” y “Sangre coagulada” es algo que se relaciona con la feminidad y la brujería más específicamente. Se mencionó antes que las mujeres y las brujas se suelen asociar con el mundo natural, pero este vínculo no tiene las mismas funciones en los tres cuentos. En el primero, el

monte parece ser un hogar y un refugio para las voladoras, y ellas aparecen como seres que traen lo natural en casa de la narradora, permitiéndole crecer y afirmarse en su comunidad. En “Pasión”, el poder de María Magdalena proviene de una piedra, y consigue curarse gracias a plantas, de modo que su relación con lo no humano parece ser una de cooperación. En el tercer cuento, la abuela está llena de conocimientos sobre las plantas que transmite a Ranita, y también demuestra mucho respeto a los animales que mata, besándoles en la cabeza antes de hacerlo. Además de esto, su práctica de abortera parece ser vinculada estrechamente a lo natural también, y el hecho de que en “Las voladoras” aparece también un vínculo entre el mundo exterior y la pubertad de la narradora, establece una asociación entre las funciones reproductivas femeninas y lo natural. Mientras que algunos se sirven de esta asociación para animalizar a las mujeres y reducirlas a sus vientres en el mundo real contemporáneo, en los cuentos es un vínculo que aparece como más empoderador, permitiendo a la primera narradora no bajar la voz y a la abuela de Ranita de proteger y ayudar a las demás. A esto se podría añadir que en “Pasión” también la cooperación de María Magdalena con lo no humano la empodera, ya que le permite salir de una situación de abuso en casa de sus abuelos.

Por otro lado, el vínculo con lo animal de los personajes de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, “Sanguijuelas” y “Subasta” permite demostrar cierta resistencia por parte de los personajes que se ven como monstruos según las lógicas dominantes. El hombre-lobo indígena, la relación que Julito tiene con las sanguijuelas y el uso de los gallos muertos por la narradora de “Subasta” son tres elementos que los personajes que se oponen a ellos no pueden aceptar y de los cuales no se pueden aprovechar. La transformación en lobo es algo que el padre en duelo nunca podrá intentar replicar, es un elemento visible y tangible que le indica que, por mucho que lo intente, nunca podrá ser un verdadero chamán y tener todas sus habilidades. Respecto a las sanguijuelas, el vínculo que Julito tiene con ellas y que no afecta a su relación con su madre también es algo que es imposible de tener por el narrador del cuento, ya que sus padres ya lo abusan verbal y físicamente sin esta forma de animalidad, y por eso provoca una ira tan grande en él. En “Subasta”, el devenir gallo de la niña al final del cuento la vuelve imposible de vender y así imposible de explotar por sus secuestradores o por los compradores en la subasta. Es decir que estos vínculos que tienen los personajes víctimas con su propia animalidad les vuelven inaccesibles por los que podrían querer aprovecharse de ellos, representan una capacidad intrínseca al cuerpo humano para resistirse a los sistemas que se le quieren imponer. Esta dimensión de resistencia se hace eco de lo que se dijo sobre el empoderamiento de las brujas, pero en este caso, la resistencia por la animalidad del cuerpo es un elemento pasivo, que no está

explotado por los personajes, sino que solo existe, mientras que es algo más consciente en el caso de las mujeres del párrafo anterior.

Para ir más lejos, hay varios aspectos de los cuentos de las tres colecciones estudiadas que no se pudieron explorar en esta tesina y que merecerían ser investigados también. Primero, se podría estudiar los aspectos de la monstruosidad estética, espiritual o afectiva en demás cuentos de las colecciones mismas, o ampliarlos a obras de otras escritoras latinoamericanas. Además, los afectos no se limitan al asco o al miedo, así que se podría ampliar esta dimensión afectiva en el sentido de explorar otras emociones también, especialmente en esta literatura que busca tener un gran impacto en el lector. Otro aspecto que valdría la pena de investigar en profundidad en los cuentos de Ampuero y Ojeda, y que podría ponerse en relación con los afectos, sería la salud mental y la psicología de los personajes. En varios cuentos, las autoras juegan con las mentes de sus protagonistas, algunos parecen volverse locos, ansiosos o deprimidos, de forma que nos puede hacer cuestionar sus perspectivas y lo que está pasando de verdad.

Finalmente, las críticas al colonialismo y al capitalismo que se observaron en los cuentos también se pueden notar en películas de terror recientes que tuvieron mucho éxito. El recurso al asco es un tema mayor que se puede ver, por ejemplo, en *The Substance* (2024) que se fija en las expectativas sobre el cuerpo femenino de una actriz que envejece, *Sinners* (2025) que se centra en el racismo experimentado por las personas negras en Estados Unidos en los años 1930, y *Obsession* (2026) que pone en escena a un hombre que priva a una mujer de su autonomía para apropiársela. Por eso, un estudio comparado entre literatura y cine contemporáneo podría ser interesante, en particular sobre el tema de los afectos.

Bibliografía

Fuentes primarias

Ampuero, María Fernanda. *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2024a.

Ampuero, María Fernanda. *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2024b.

Ojeda, Mónica. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2024.

Fuentes secundarias

Adriaensen, Brigitte. “Repulsión, diatriba e ironía en *El asco* de Horacio Castellanos Moya”. in Dhondt, Reindert; Mandolessi, Silvana; Zicari, Martín. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2022, pp. 81-101.

Ahmed, Sara. “Introducción: Sentir el propio camino”. in Ahmed Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, pp.19-45.

Ahmed, Sara. “La performatividad de la repugnancia”. in Ahmed Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, pp.133-159.

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. in Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros, 2001, pp. 265-282

Álvarez Méndez, Natalia y Eudave, Cecilia. “Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito”. *América sin nombre*, 2022, núm. 26, pp. 9-14.

Barker, Curry (director). *Obsession*. Universal Pictures, 2026. Película.

Bizzarri, Gabriele: “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en lo fantástico de lo global”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1, 2019, pp. 209-229.

Boccuti, Anna. ““Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro” monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe” *América sin nombre*, 2022, núm. 26, pp. 129-151.

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

Bolognesi, Sara y Bukhalovskaya, Alena. “Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero”. *Árboles y Rizomas*, vol. 3, núm 1, 2021, pp. 87-100.

Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”, *El Aleph*, 1949.

Bozzetto, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?”. in Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros, 2001, pp. 223-242.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. England: Penguin Classics, 2006.

Bustamante Escalona, Fernanda. ““Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales”. *Revista Letral*, núm 30, 2023, pp. 215-243.

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

Casanova-Vizcaíno Sandra e Inés Ordiz. “Introduction, Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic”. in Casanova-Vizcaíno Sandra e Inés Ordiz (comps.), *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Routledge, Nueva York, 2018, pp. 1-12.

Coogler, Ryan (director). *Sinners*. Warner Bros. Pictures, 2025. Película.

Cruz-Polo, Evelin. “Reescribir el mito de Asterión desde el horror contemporáneo. Acercamiento a “Sacrificios” de María Fernanda Ampuero”. *Ciencia y Cultura*, 2022, núm 49, pp. 11-27.

DECEL, etimología de “monstruo”: <https://etimologias.dechile.net/?monstruo> (consultado el 14/07/2026).

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

Dhondt, Reindert y Mandolessi, Silvana. “Hacia una crítica afectiva de la violencia”. in Dhondt, Reindert; Mandolessi, Silvana; Zicari, Martín. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2022, pp. 13-47.

Enríquez, Mariana: «Narrativa de terror», Conferencia en el marco del curso de posgrado internacional Escrituras: creatividad humana y comunicación. *FLACSO Argentina*. YouTube, subido por FLACSO Argentina, 4 de mayo 2017.

Fábrega, Óscar: “María Magdalena. Su historia y su mito | Óscar Fábrega”, Conferencia. *Ateneo Mercantil de Valencia*. YouTube, subido por Ateneo Mercantil de Valencia, 15 de junio 2024.

Fargeat, Coralie (directora). *The Substance*. MUBI, 2024. Película.

Garzón Vallejo, Iván. “Postsecularidad: ¿un nuevo paradigma de las ciencias sociales?”. *Revista de Estudios Sociales*, núm 50, 2014, pp. 101-112.

Gascón, Daniel: «Entrevista a Mónica Ojeda: ‘Estoy haciendo un abordaje del horror familiar’», *Letras libres*. 23 de diciembre 2020.

Gasparini, Sandra. “El terror como enfermedad. Facundo y las fascinaciones de la barbarie en Sarmiento y en Gorriti”. in Gasparini, Sandra, *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror fantástico y ciencia*. Editorial Argus-a, Buenos Aires, 2020, pp. 17-29.

Giorgi, Gabriel. “El animal, el espectro”. *laFuga*, 17, 2015.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

González Gil, Isabel y Ori, Julia. “Reescrituras y reciclajes feministas en la literatura y las artes contemporáneas”. *Impossibilia*, núm 27, 2024, pp. 1-10.

Grenoville, Carolina. “El mal de palabra y la vida sin más. Apuntes para una historia desfigurativa de la literatura latinoamericana”. *Visitas al Patio*, vol.18, núm 1, 2024, pp. 73-86.

Gubern, Román. “Primera parte, Román Gubern”. in Gubern, Román y Prat Carós Joan (eds.), *Las raíces del miedo, Antropología del cine de terror*. Tusques Editores, Barcelona, 1979, pp. 9-46.

Hades. Supergiant Games, 2020.

Hanafi, Zakiya. *The Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*. Duke University Press, 2000.

Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialista-feminism in the late twentieth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Multitude: War and democracy in the age of empire*. New York: The Penguin Press, 2004.

Herrera Mendoza, Camila Alexandra; Villanueva Fernández, Natalia Michelle y Zapata Herencia, Kathia Alejandra. “La violencia y la sororidad en el contexto andino de “Sangre coagulada”, de Mónica Ojeda”. *Tierra Nuestra*, vol.17, núm 1, pp. 70-78.

Jackson, Rosie. “Lo “oculto” de la cultura”. in Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros, 2001, pp.141-152.

Jossa, Emanuela. “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: *Pelea de gallos y Sacrificios humanos*”. *Visitas al Patio*, vol.17, núm 1, 2023, pp. 50-64.

Lecoq, Titou. *Les Grandes Oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*. Paris: L'Iconoclaste, 2021.

Leonardo-Loayza, Richard. “Abyección, violencia de género y gótico andino en ‘Sangre coagulada’, de Mónica Ojeda”. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol.46, núm 1, 2024, pp. 1-10.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Cuba: Instituto Nacional de Cultura, 1957.

López-Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *E.H. Filología* 30, 2008, pp. 187-210.

Luna-Martínez, María América y Mondragón-Espinoza, Blanca Aurora. “Necropolítica, monstruosidad y resistencia en “Subasta”, de María Fernanda Ampuero”. *La Colmena*, núm 123, 2024, pp. 53-64.

Luque, Aurora. “Reciclando la caja de Pandora: La reescritura del mito en la poesía de Chantal Maillard, Olga Novo, Olalla Castro y Luis Artigue”. *Romance Notes*, núm 60, 2020, pp. 87-92.

María Reyes, Clara: ““Sacrificios humanos” Nuevo lanzamiento de María Fernanda Ampuero”, Entrevista. *La Lupa Ec – con Clara María Reyes*. YouTube, 26 de marzo 2021.

Martínez Andrade, Luis. “Décolonisation du pouvoir et défétichisation des rapports sociaux”. in Martínez Andrade, Luis. *Religion sans rédemption. Contradiction sociales et rêves éveillés en Amérique latine*. Paris: Van Dieren, 2015, pp. 68-73.

Martínez Andrade, Luis. “Eurocentrisme et sciences sociales”. in Martínez Andrade, Luis. *Religion sans rédemption. Contradiction sociales et rêves éveillés en Amérique latine*. Paris: Van Dieren, 2015, pp. 43-53.

Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. “El monstruo y la lógica del mundo: acerca de la unidad y la multiplicidad en *Un único desierto* de Enrique Prochazka”. *América sin nombre*, núm 26, 2022, pp. 66-79.

Massis, Diana. “María Fernanda Ampuero: “El sentimiento más autodestructivo es querer que tus padres te quieran””. *BBC*. 3 septiembre 2019.

McNally, David. *Monsters of the Market: zombies, vampires and global capitalism*. Boston: Brill, 2011.

Nandorfy, Martha J. “La literatura fantástica y la representación de la realidad”. in Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros, 2001, pp. 243-261.

Ngai, Sianne. “afterword: on disgust”. in Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University, 2005, pp. 332-354.

Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo: Maldición sobre el cristianismo*. Madrid: edaf, 2024.

Noguerol, Francisca. “Escrituras políticas en el siglo XXI: De *ablandes* a *hablantes*”. in Rosales Rodríguez, Amán; Sawala, Wojciech y Szukala, Wiosna (eds.). *Texto, pensamiento, sociedad; Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2023, pp. 49-66.

Noguerol, Francisca. “Monstruos cotidianos en el siglo XXI: territorios en transformación”. in García Morales, Alfonso y Gómez-de-Tejada (eds.). *Historia y ficción en el cuento hispanoamericano de los siglos XX y XXI*. Peter Lang, 2024, pp. 243-264.

Nueva Traducción Viviente, 2010, Juan 11.

Nueva Traducción Viviente, 2010, Lucas 7:36-8:3.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba: Ciencias Sociales, 1940.

Panotto, Nicolás. “A Critique of the Coloniality of Theological Knowledge: Rereading Latin American Liberation Theology as Thinking Otherwise”. in Barreto, Raimundo y Sirvent, Roberto. *Decolonial Christianities: Latinx and Latin American perspectives*. Cham: Palgrave MacMillan, 2019, pp. 217-235.

Quintano Martínez, Paula. ““Las brujas que no pudisteis quemar”. Deconstrucción y resignificación de la bruja como figura femenina monstruosa dentro del movimiento feminista”. in Gómez Nicolau, Emma, Medina-Vicent, Maria y Gámez Fuentes, María José (eds). *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas*. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021, pp.101-121.

Radcliffe, Anne. “On the Supernatural in Poetry”. *New Monthly Magazine*, Vol. 16, núm 1, 1826, pp. 145-152.

RAE, definición de “estético”: <https://dle.rae.es/est%C3%A9tico> (consultado el 20/04/2026).

Rancière, Jacques, Miguel Angel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello, traductores. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, pp. 11-59.

Real Torres, Carolina. “El valor didáctico del mito: posibilidades de análisis”. *Fortvnatae*, núm 13, 2002, pp. 255-268.

Reina-Valera Antigua, 1602, Juan 1:1-14.

Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. England: Penguin Essentials, 2011.

Riordan, Rick. *Percy Jackson and The Lightning Thief*. United states: Miramax Books, 2005.

Roas, David. “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI” *Signa*, 31, 2022, pp. 105-124.

Roas, David. “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”. *Revista de Literatura*, Vol. 81, núm 161, 2019, pp. 29-56.

- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". in Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ArcoLibros, 2001, pp. 7-44.
- Rodal Linares, Selma. "La deshumanización como estrategia contra-económica en *Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero". *Valenciana*, núm 33, 2024, pp. 33-57.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván Fernando. "Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico" *Brumal*, vol. 10, núm 1, 2022, pp. 53-75.
- Roma, Sara. "Géneros de miedo. Terror vs miedo". *La Palabra y el Hombre*. núm 9, 2009, pp. 44-48.
- Rossiter, Margaret. "The ~~Matthew~~ Matilda Effect in Science". *Social Studies of Science*, Vol. 23, 1993, pp. 325-341.
- Salazar Jiménez, Claudia. "Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en *Montaceros* de Cronwell Jara (1981) y "Sangre coagulada" de Mónica Ojeda (2020)". *Cuadernos del CILHA*, núm 34, 2021, pp. 1-16.
- Schepers Hughes, Jennifer. "Mapping the Autochthonous Indigenous Church: Toward a Decolonial History of Christianity in las Américas". in Barreto, Raimundo y Sirvent, Roberto. *Decolonial Christianities: Latinx and Latin American perspectives*. Cham: Palgrave MacMillan, 2019, pp. 91-105.
- Shelly, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. United Kingdom: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.
- Siganos, André. *Le Minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.
- Sornoza Delgado, Mara. "El hogar como un escenario del horror: la representación del espacio narrativo gótico en dos cuentos de María Fernanda Ampuero". Ecuador: Universidad de las artes, 2025, pp. 1-17. (versión preprint)
- Subirana Abanto, Katherine. "Mónica Ojeda: "Rechazamos lo mítico andino porque somos una sociedad racista"". *El comercio*, 7 de diciembre 2020.
- Taipe Campos, Néstor Godofredo. "Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos". *Gazeta de Antropología*, núm 20, artículo 16, 2004, pp. 1-25.
- Todorov, Tzvetan. "Definición de lo fantástico". in Roas, David (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ArcoLibros, 2001, pp. 47-64.
- Toscana, David. *Evangelia*. México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Ubisoft Quebec. *Assassin's Creed Odyssey*. Ubisoft, 2018.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina, 2010.
- Vigna, Gaetano Antonio. "El devenir animal de los cuerpos femeninos en tres cuentos de escritoras insólitas de habla hispana". *Femenismo/s*, núm 43, 2024, pp. 341-363.

