

“Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres

“They won’t hear me scream here”: violence and horror in recent Latin American narrative written by women

Sandra Gasparini

Universidad de Buenos Aires, Argentina.
sandra_gasparini@hotmail.com

Resumen

El gótico, en este corpus, atraviesa el terror y la violencia en sus formas domésticas, familiares, a través del abuso sexual, la persecución de las disidencias sexuales, del abuso infantil, de la pedofilia. Lo demoníaco aparece enraizado en las estructuras patriarcales y diseminado en las prácticas brutales de ritos, sectas, pandillas. La representación de la exclusión social, de la que son protagonistas las víctimas de esta aplicación implacable del neoliberalismo, ocupa todo el espacio en estas narraciones, así como la puesta en primer plano de los tabúes sexuales opacados por una moralidad hipócrita y de la denuncia del ecocidio. Las narrativas de Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica, Dolores Reyes, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero y Yeniva Fernández serán el eje de este trabajo.

Palabras clave: horror, terror, violencia, género, narrativa

Abstract

A wide variety of contemporary Latin American female writers have chosen to narrate violence using gothic horror and its devices in recent years. These are not necessarily narratives that respond to the most stable forms of the terror or horror genre. These are fictions that uses their procedures to bring the monstrous to the fore, the reification of the female and dissident body, subordination and femicide, in order to postulate that not only the “maintenance of patriarchy is a matter of State”, but which is also “preserving the lethal capacity of men and guaranteeing that the violence they commit remains unpunished” (Segato). In many of these fictions, it is not only a matter of discovering how monsters are built, but also of detecting them in different positions of power: as resistance or as sovereigns.

Gothic, in this corpus, goes through terror and violence in its domestic, family forms, through sexual abuse, the persecution of sexual dissidence, child abuse, pedophilia.

The demonic appears in patriarchal structures and disseminated in the brutal practices of rites, sects, gangs. The representation of social exclusion, in which the victims of this relentless implementation of neoliberalism are the protagonists, occupies the whole narrations, as well as the foregrounding of sexual taboos overshadowed by hypocritical morality and the denounce of ecocide. The narratives of Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica, Dolores Reyes, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero and Yeniva Fernández will be the main focus of this article.

Keywords: horror, terror, violence, gender, narrative

Fecha de envío: 14/3/2022 **Fecha de aceptación:** 27/5/2022

Introducción

Una gran variedad de escritoras latinoamericanas han elegido narrar en la última década la violencia a través del horror gótico y sus recursos. No se trata necesariamente de narrativas que responden a las formas más estables del género terror u horror¹. Son ficciones que se apropian de sus procedimientos para poner en primer plano lo monstruoso, la cosificación del cuerpo femenino y disidente, la subalternización y el femicidio, en vistas de postular que no solo la “manutención del patriarcado es una cuestión de Estado”, sino que lo es también “preservar la capacidad letal de los hombres y garantizar que la violencia que cometen permanezca impune” (Segato, 2018, p. 147). Si el monstruo ha visibilizado lo que la racionalidad occidental ha velado, creando un campo de significaciones que somete a otras lógicas al mundo conocido, y poniendo a prueba su umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo (Moraña, 2017), en muchas de estas ficciones se trata no solo de revisar cómo se construyen los monstruos, sino de detectarlos en distintas posiciones de poder: como resistencia o como soberanos.

El gótico, en este corpus, atraviesa el terror y la violencia en sus formas domésticas, familiares, a través del abuso sexual, la persecución de las disidencias sexuales, de la pedofilia. Lo demoníaco aparece enraizado en las estructuras patriarcales y diseminado en las prácticas brutales de ritos, sectas, pandillas. La representación de la exclusión social, de la que son protagonistas las víctimas de esta aplicación implacable del neoliberalismo, ocupa todo el espacio en estas narraciones, así como la puesta en primer plano de los tabúes sexuales opacados por una moralidad hipócrita, y la denuncia del ecocidio. Las narrativas de Mariana Enríquez,

Agustina Bazterrica, Dolores Reyes, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero y Yeniva Fernández entre otras autoras, serán el centro de esta lectura.

Horror y género

“Lo que te da terror te define mejor”, cantaba Gabo Ferro (“Lo que te da terror”, 2011). Qué son los terrores y horrores que emergen en un momento y lugar determinados sino una lista de problemas anudados en el tejido social (King, 2006), historizables, mapas de tragedias cotidianas que pueden ser narradas con distintas expectativas: interpelar, reparar, divertir, hacerse un nombre, insertarse en un mercado cultural. La reciente polémica a raíz del “boom de escritoras latinoamericanas” pone el foco en el uso de las figuras de escritoras, en las agendas editoriales y académicas y sobre todo en las perspectivas de género². Me refiero a los géneros sexuales y a los géneros “de masas”, porque horror y terror vienen encabezando la lista de publicaciones (¿y de ventas?) en el ámbito hispanohablante. La fórmula perspectiva femenina o feminidad disidente + gótico + procedimientos propios del horror han abundado estos últimos años y despiertan sospechas en las sensibilidades conservadoras: ¿cómo es que antes las mujeres no escribían sobre estos temas? ¿Cómo es que antes las mujeres no escribían (tanto)? ¿Por qué esta frecuencia de premios a mujeres? ¿Será porque han puesto en primer plano la problemática de la violencia patriarcal desde una perspectiva diferente? ¿Será por las posiciones narrativas singulares que asumen esas subjetividades asediadas, acosadas, que antes se contaban desde otros lugares? ¿Cómo se narraba un femicidio, un incesto, un abuso o la violencia intrafamiliar, la pedofilia? Desde ya que se narraba. Pero pocas veces en primera persona y desde la víctima. Pocas veces desde el planteo de que esa violencia patriarcal es estructural, fundante del capitalismo y sus máquinas de generar pobreza. Son cuestiones con las que han trabajado, de manera notable —por nombrar a dos autores argentinos cuyas producciones se pueden encuadrar dentro del ámbito de lo fantástico y del terror—, Mariano Quirós y Celso Lunghi. Tanto en las dos novelas del último (*Me verás volver*, 2012, y *Seis buitres*, 2016) como en momentos de algunos cuentos (“Nene” y otros de *Campo del cielo*), o en *Río negro*, de Quirós, la elección de narrar el horror que está protegido por la débil capa que cubre a la familia de clase media muestra claramente que el problema y su representación no son patrimonio de estas narrativas con artífices en distintos países latinoamericanos a las que me refiero: Mariana Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama*, *Las cosas que perdimos*

en el fuego, Nuestra parte de noche, El año de la rata; Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*; Mónica Ojeda, *Mandíbula* y *Las voladoras*; Liliana Colanzi, *Nuestro mundo muerto*; Agustina Bazterrica, *Cadáver exquisito*; Dolores Reyes, *Cometierra*; Camila Sosa Villada, *Las malas*; María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*; Yeniva Fernández, *Siete paseos por la niebla*. Se extiende a la violencia sobre el planeta, al ecocidio (Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*; Fernanda Trías, *Mugre rosa*, entre otras autoras). Es el agenciamiento de un marco discursivo propio pero no homogéneo, diverso, contrahegemónico, y genderizado.

Quiero mencionar en esta introducción al problema a dos escritoras decimonónicas que han contribuido a esta genealogía que puede ir construyéndose hacia atrás desde narrativas como las de Amparo Dávila, Luisa Valenzuela y Sara Gallardo, quienes no han abonado modos de terror/horror, pero sí han abordado la violencia desde perspectivas no hegemónicas. Se trata de Juana Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892) y Raimunda Torres y Quiroga (Argentina, 1855-¿?). Si bien los ejemplos abundan, porque ambas han trabajado con estrategias presentes en el horror gótico, voy resaltar dos escenas. Una está en *Peregrinaciones de un alma triste*, novela de 1876, y la otra es de “La mancha de sangre”, cuento de Raimunda Torres y Quiroga, que firmaba sus cuentos fantásticos y de horror con el seudónimo Matilde Elena Wili. Esta última autora da un paso más en su trabajo con la violencia machista, porque la encuadra en ficciones que llevan los recursos del horror y del gore hasta extremos pocas veces tocados por la literatura decimonónica escrita por mujeres.

En la escena de la novela de Gorriti un grupo de mujeres salen de excursión sin sus maridos, hermanos ni padres. Laura, la protagonista viajera que escapa de las prescripciones médicas —que han recetado para su tisis— por el Perú, Argentina, Paraguay y Brasil, las ha seguido de cerca, pero se demora a un costado, en un matorral del claro del bosque que ocupan sus amigas. Desde allí asiste, inmovilizada, al horror: son sorprendidas agresivamente por un conjunto de hombres que se presentan como “bandidos argentinos”, salteadores de caminos, con apodos grotescos, barbas y ropajes (chiripás rojos de montoneros), que les provocan miedo y alarma, que las obligan a bailar en una ronda siniestra (Gorriti, 2001). Ese sentimiento de horror la preserva de ser atacada entre risotadas y comentarios burlescos hasta que se devela el misterio: los presuntos bandoleros son esos maridos, hermanos y padres que, a modo de escarmiento, quisieron asustarlas para demostrar su poder, para vengarse de haber sido excluidos. El espacio de circulación

de estas mujeres, que no debe exceder lo doméstico, remeda el espacio social que deben ocupar. Me interesa señalar que no se trata de una escena marcada por el horror sobrenatural ni se encuadra claramente en los parámetros del gótico, pero sí usa sus recursos, que Gorriti conoce bien, para hablar de la opresión patriarcal: el disfraz, la violencia física y simbólica, el asalto a la vulnerabilidad femenina, tal como se la construía en el siglo XIX, la posición de sumisión de esos cuerpos, todos elementos que la protagonista escamotea gracias a su posición privilegiada de escape, de constante movimiento.

La escena de “La mancha de sangre” de Raimunda Torres y Quiroga (2019) tiene como protagonista a la cabeza de una mujer asesinada por su esposo que jura venganza una vez separada del tronco y que —como “Eroteida”, “Gregorina”, “Otto de Witworth”, “La voz acusadora” y “El secreto”, cuentos que también tienen femicidios en el centro de sus tramas— elabora un subtexto denunciante de la violencia de género³. La cabeza seccionada de Dea le jura venganza al femicida mientras rueda, y así pone al descubierto el abuso de poder masculino, su posibilidad de imponerse en el discurso de la verdad. El castigo sobrenatural, que consiste en una mancha de sangre que persigue a todas partes al culpable, se imprime sobre un vacío, el de las leyes. “La mancha de sangre” comienza con la descripción del femicida: cada detalle lo incrimina. Y, sin embargo, el narrador testigo, hermano del presunto amante asesinado —él y Dea están libres de culpa de lo que se los incrimina, adulterio— no recurre a la justicia porque entiende que la venganza sobrenatural que pesa sobre Williams es aún mayor que la cárcel. La mancha de sangre lo termina envolviendo para llevarlo a una muerte cuya explicación racional omite el relato.

En las dos escenas, escritas por dos mujeres latinoamericanas decimonónicas, la violencia machista se presenta como estructural e impune, al menos por el aparato judicial. Ambas usan recursos del horror y del gótico para dar cuenta de emociones extremas como las que provocan el abuso y la muerte en tanto productos de la violencia de género. Son dos ejemplos en una vasta textualidad que podemos volver a leer en esta clave para seguir descubriendo.

De qué hablamos cuando hablamos de horror

Pueden distinguirse al menos dos usos del horror como herramienta para generar un efecto en los lectores: como un recurso extremo que se desprende del terror, siempre más situado y racionalizable (apoyado en motivos sobrenaturales, cósmicos, ambientales, folk), o como recurso para la narrar la violencia (patriarcal

y estatal, lo que Sayak Valencia (2010) define en tanto realidad producida por el “capitalismo gore”, gestada en la exclusión de los sectores populares, el narcotráfico y el necropoder). En el último caso se amplía el espectro, ya que podemos agrupar a autoras como Enríquez, Reyes, Bazterrica, Colanzi, por un lado, pero reagruparlas también junto con Schweblin, Melchor, Ampuero y Ojeda, por otro.

Muchos de estos textos ponen en primer plano la saturación del procedimiento: usan la enumeración de atrocidades, jergas de alcance muy cerrado y de contenido escatológico, predominio de lo sensorial, recursos del gore, visión fragmentada de los cuerpos (de las mujeres y disidencias, en primer plano) y perspectivas limitadas o subalternizadas (desde el cautiverio, desde la mirada infantil, desde las empleadas domésticas), descripción minuciosa de procesos de enfermedad y corrupción corporal⁴. Hay un eje en común y es la pregunta por cómo romper la máquina de modelar subjetividades, que busca la respuesta en la hipérbole, lo revulsivo y lo escatológico.

Cavarero (2009, p. 26) advierte que la elección del horror —y no otro modo o género— para contar procesos de deshumanización, desfiguración y destrucción de los cuerpos no es indiferente: “como si la violencia extrema, vuelta a nulificar a los seres humanos antes aún que a matarlos, debiese confiar más en el horror que en el terror”. Que la espectacularización de la violencia simbólica y física a partir de los recursos que ponen en primer plano el detalle, lo escatológico, el lenguaje soez y crudo sean usados para provocar un impacto, un rechazo y, de vuelta, una empatía con las víctimas es lo que hace la diferencia con otros procedimientos estéticos anteriormente empleados en narrativas de horror más tradicionales⁵. La sensación de lo morboso invierte su signo y muta en ira, indignación: moviliza. Más allá de lo que efectivamente ocurra, parecen ser los efectos buscados por estas ficciones, su orientación ideológica. Los detalles de un femicidio no buscan realzar la potencia de una masculinidad brutal sobre la debilidad de los cuerpos femeninos o feminizados, sino las relaciones de poder sostenidas por una red patriarcal que lo atraviesa todo. El horror es político o, mejor, el uso del horror en estas narrativas es político y articula las tramas.

Leffler (2000) ha señalado la operación que la ficción de horror efectúa al transformar la “reacción de alarma” en placer estético⁶. Este postulado podría reformularse así: los recursos propios de las ficciones de horror, que buscan alarmar a los lectores, se capitalizan en estas narraciones escritas por mujeres a través de un uso político. De la alarma a la denuncia y de allí al placer estético.

Ligotti (2010, p. 17) recupera las investigaciones clásicas sobre el horror y afirma que

Un término afín al de horror sobrenatural es el de lo “siniestro”. Ambos términos son pertinentes para referirnos a formas no humanas que presentan cualidades humanas. Ambos pueden referirse también a formas aparentemente inanimadas que no son lo que parecen, como ocurre con los “muertos vivientes”: monstruosidades paradójicas, cosas que no son una cosa ni la otra, o de forma más siniestra, y más horrendamente sobrenatural, cosas que resultan ser dos cosas a la vez. Sean o no sean en realidad manifestaciones de lo sobrenatural, nos horrorizan conceptualmente, puesto que creemos vivir en un mundo natural, que puede ser un festival de matanzas pero solo en sentido físico, más que metafísico. Esta es la razón por la que solemos equiparar lo sobrenatural con el horror.

Justamente en algunas de estas ficciones sucede lo contrario: el horror es más intenso en tanto el “festival de matanzas” se despliega en toda su atrocidad material, provenga de la venganza narco, de una banda de violadores, de un dios oscuro invocado por una secta o de un grupo de adolescentes de una escuela del Opus Dei. Los vampiros y los zombis, señala Ligotti (2010, p. 180), “son siniestros en sí mismos porque antes fueron seres humanos pero han experimentado una terrible reencarnación y se han convertido en mecanismos con una única función: sobrevivir por sobrevivir”. En *Tiempo de huracanes* o en *Mandíbula*, más allá de los elementos góticos que estructuran las tramas, los verdaderos espantajos son, en el primer caso, los asedios masculinos en grupos a la casa de la Bruja, la desprotección y precariedad de las infancias y adolescencias en pueblos azotados por el narcotráfico y la trata de personas, y en el segundo, las adolescentes libradas a su sociopatía y maldad, a su potencia sexual no controlada por los adultos y su necesidad de *matar* a sus mayores. No significa que lo sobrenatural esté ausente en estas narraciones, sino que juegan a construir el horror desde las condiciones materiales y miméticas de los mundos representados, es decir, que lo sobrenatural queda en segundo plano y adquiere pregnancia el “festival de matanzas” perpetrado por humanos.

Gore

Fernández Gonzalo (2011, p. 32) ha reflexionado sobre el gore y ha planteado que

El gore como género o como forma de estructurar la mirada del espectador supondría una deconstrucción del miedo. Habría que

explicar esta idea: si mi miedo rompe con las coordenadas de mi lenguaje, si emerge entre lo ignoto, el gore hace explotar lo desconocido y mostrar su exceso, que es su reverso, hasta el punto de entregarnos como cotidiano y familiar lo que se escapaba a nuestros códigos visuales o lingüísticos. La explicitud del género acaba por destripar literalmente el miedo, mostrar sus vísceras y órganos internos, el funcionamiento de su fatalidad, hasta el punto en que dejaría de afectarnos como tal miedo, para proponer, sin embargo, un miedo mayor: el de ya no temer nada. El mensaje gore no es directo, aunque en esa desviación teatral de la mutilación del cuerpo encuentra su efectividad más siniestra. La saturación de imágenes nos impide contemplar nuestro miedo, acceder a lo desconocido. Así, por una dialéctica negativa, por lo que no es el gore, se nos propone reconciliarnos con el miedo y recuperar la fascinación y su espanto, el asombro poético y el delirio del horror. Lo risible, lo cómico y lo ingenuo del gore no dejan de tramitar una carencia, que es nuestro olvido del miedo, y moldearla en múltiples figuras y recursos.

En el “escándalo gore” de estos textos que analizamos no hay humor, no hay grotesco, más bien, hay provocación y propaganda política. La visión de lo insoportable que propone el gore, que compromete la retención de los lectores a pesar —o justamente a causa de— la experimentación de lo abyecto, desborda el imaginario de la corporalidad. Lo obsceno toma la escena principal, no la elude, de manera que esos códigos de una corporalidad tolerable se ven vencidos y se recodifican en una condena que debería producirse en el universo del lector. Es que justamente la puesta en primer plano de la degradación física, propone Morgan (2002, p. 69), es la antagonista del extraordinario bienestar que está implícito en la belleza:

Horror invention does not *document* the flesh’s perishableness and proneness to catastrophe any more than comedy *documents* the delightful spirit of living things. Rather, horror dramatizes our mortal vulnerability for a deeper emotional consumption and registration

Esta “catástrofe” con la que trabaja la tradición del horror está puesta en el centro para que sus lectores la experimenten y contemplen. Así, el horror macabro no se dirime tanto cuando un muerto regresa de la tumba, sino por los efluvios y restos que trae consigo de ella (Morgan, 2002). Los cuerpos mutilados, degradados, abusados, abyectos de las mujeres que transitan estas ficciones están sobreescritos en los cuerpos de belleza hegemónica, en las imágenes codificadas de familias

modélicas y “buenas” madres y “buenos” padres, en las morales sexuales heteronormativas. La pregunta por cómo romper la máquina de modelar subjetividades se explora en estos excesos.

La aversión buscada por la literatura de horror, como respuesta a los miedos que esta hace estallar, es en estas narraciones capitalizada para transformar a esa sensación visceral de rechazo y pegoteo con lo abyecto en una empatía liberadora de lo amenazante. También esta narrativa refuerza lo que afirma Carroll (2005, p. 330), que el terror busca no solo mantener la atención del lector, sino también “instalarse en su imaginación y sensibilidad durante días enteros. Una persistencia. El efecto del terror es perdurable, es perturbador, ahí estaría su eficacia. En encontrar sus lectores”. Esa persistencia podría transformarse, entonces, en esos lectores, en el comienzo de una agencia. Leffler (2000, p. 166), a partir del examen y la discusión de las hipótesis de Carroll, agrega que en el horror la empatía de los lectores se produce con el protagonista amenazado. Por eso es significativa la elección de estas autoras que narran esta violencia estructural. Así, la empatía que se logra a través de la implementación de distintos recursos que involucran fundamentalmente las perspectivas de las protagonistas, sus impresiones sobre los lugares que transitan y sobre los sucesos horribles que experimentan, pretende transformarse en solapada denuncia.

Si bien la ficción de horror busca aversión, King (2006), por su parte, advirtió que sus creadores son ante todo agentes de la norma. En el caso de estas autoras, que no necesariamente se encuadran en el género, la norma coincide con lo que la sociedad patriarcal no provee ni el Estado protege. Pretenden desmontar esa verdad oculta que se puede formular así: el monstruo es lo que la norma de ese pornocapitalismo protege. Al reflexionar sobre la sexualidad en la ficción de horror King (2006, p. 101) sostiene que resulta una fuerza motriz del género, “está profundamente entrelazad[a] con las fantasías de poder; es sexo basado en relaciones en las que una de las partes suele estar bajo el control de la otra; sexo que casi inevitablemente conduce a un desenlace funesto”. En estas narraciones el sexo se representa en escenas violentas, de abuso, disciplinamiento y sometimiento de los cuerpos pero requiere un lector no solamente *voyeur* —como en la literatura erótica—, sino fundamentalmente crítico. Habitualmente se logra este efecto al utilizar perspectivas en primera o segunda persona, que lo interpelan, o de sujetos sometidos a experiencias de odio clasista, estereotipos de género, discriminación y exclusión social. Estas narraciones parecen advertir, en carácter ilocutivo: prohibido no identificarse.

Poner en palabras la violencia extrema

Al único río que atraviesa esta área de la ciudad, el de Los Remedios, van a dar todos los desechos o desperdicios industriales. En sus aguas sucias han navegado o se han hundido los cadáveres de tantas mujeres. Un río también es una fosa.

Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*

Para pensar la torsión que practican estas narrativas sobre el relato estandarizado de la violencia social tomaré el concepto de “capitalismo gore” que Valencia (2010, p. 15) desarrolla en su libro homónimo y que hace referencia a

la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos [Tijuana] [...] Tomamos el término *gore* de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento.

Si en esta “necroscopía” del capitalismo gore, que es la “normalización y glamourización de la muerte de ciertas poblaciones o del placer que se encuentra en el consumo de estas imágenes” (Hayes y Zenobi, 2021), se borran las responsabilidades de quienes cometen los asesinatos y sobre todo se espectraliza a las víctimas y se las revictimiza, estas narrativas buscan en cambio invertir este procedimiento. Se focalizan en la lente esas agencias borradas: el Estado ausente, el padre o padrastro abusador, la madre alcohólica y de doble moral, los pedófilos, las mujeres clasistas que victimizan a sus empleadas domésticas, el odio de clase hasta en la estructura de una secta que se alimenta de vidas precarias no reclamadas ni lloradas, los rufianes y los narcotraficantes que son dueños de pueblos enteros, entre otros. Se trabaja con lo que Valencia denomina “necropop” o

normalización de la muerte de ciertas poblaciones que constituyen una atmósfera visual que neutraliza cualquier consecuencia y nor-

maliza la violencia contra las mujeres y diferentes poblaciones fragilizadas. En ese sentido, la necropsopía causa un anestesiamiento social que impide las alianzas para la búsqueda de justicia social para las mujeres y de los derechos humanos para la población en general (Hayes y Zenobi, 2021).

En esta misma línea, Vedda (2021, pp. 68-69) ha reflexionado sobre la explosión del gore en la literatura contemporánea y afirma que puede “ser leído como síntoma de una insensibilización ante el sufrimiento, de una cauterización de la sensibilidad que está en la base de las actuales olas de fascistización y del ideario y la praxis de las nuevas derechas”.

La narrativa que examinaremos incluye una variedad y cantidad de tópicos que se construyen a través de recursos estéticos usualmente utilizados por el horror:

- la violencia doméstica: entre parejas, de padres a hijas e hijos
- la violencia sexual: el abuso sexual, la persecución de la disidencia sexual, la pedofilia, los tabúes sexuales (incesto)
- lo demoníaco; lo patriarcal como demoníaco y dionisiaco; lo brutal: ritos, sectas, pandillas
- la exclusión social: la trata de personas, la prostitución
- el ecocidio

En los siguientes apartados estudiaré brevemente lo planteado en algunos textos seleccionados de un corpus que se amplía permanentemente.

Melchor: cadáveres que flotan

Temporada de huracanes (2017) se gestó a partir de una nota amarillista sobre el asesinato de un brujo cometido por su amante que Fernanda Melchor (México, 1982) encontró en un periódico local cinco años antes. El eje de esa vorágine narrativa será, lo sabremos más adelante, el amor, o mejor, el desamor, en un contexto de precariedad absoluta.

La novela comienza con un cadáver que flota en un río; el recorte de ese suceso que alborota el poblado epitomiza la violencia sobre los cuerpos disidentes. Nadie sabe cuál es el nombre de pila de la Bruja Chica porque hasta su madre, la Bruja, la apelaba despectivamente: “zonza”, “cabrona”, “pinche jija del diablo”. Los orígenes están también velados y vetados.

Un cadáver que flota en un río-fosa, como la imagen citada de Rivera Garza, y una catástrofe natural, un huracán, son los dos ejes vertebradores de la violencia humana y natural de esta historia. Como una letanía se desgrana en segundo plano un tiempo más antiguo en el que los habitantes originarios de La Matosa manejaban los saberes de la fitoterapia desde antes de la invasión española, acto supremo de violencia que interrumpió un ciclo que parece anterior al Antropoceno. Explotación tras explotación:

los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos, que terminaron enterradas debajo del cerro cuando lo del huracán del setenta y ocho, cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas esas donde se decía que crecían esas yerbas que la Bruja cocinó para convertirlas en un veneno que no tenía color ni sabor ni dejó rastro alguno porque hasta el médico de Villa dijo que don Manolo había muerto de un infarto, pero los hijos necios con que había sido un veneno (Melchor, 2017, p. 14).

Los saberes de la Bruja madre son requeridos por las mujeres, que a cambio de hierbas abortivas o de encargos para menguar la potencia sexual de algunos hombres le llevan objetos o alimentos. A partir de este intercambio, que continuará su hija una vez muerta la progenitora, la novela gira sobre el espiral del abuso, la prostitución y la trata de personas, el despojo de las tierras a la Bruja madre por parte de los propietarios del Ingenio, la desprotección de niños y niñas frente a la violencia familiar⁷. Si bien la cooperación entre mujeres con similares problemáticas se vislumbra en los pasajes donde se reúnen en la cocina de la casa gótica de la Bruja, en el capítulo 3 se pasa de esa voz narradora anclada en lo colectivo al caso particular de Yesenia, víctima del machismo femenino de su familia. La apodan la “Lagarta”, “por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas” (Melchor, 2017, p. 66).

La Bruja Chica es el monstruo travesti (“el cacho mariposón ese”, p. 150) caracterizado por la hibridez, que se exhibe en performances improvisadas con hombres como espectadores en su casa del páramo gótico en la que oculta a

la madre muerta para robar su herencia mágica y celebrarla en orgía perpetua, durante la que derrocha una fortuna inhallable. Para la Bruja Chica todo es dar gratis y pagar para recibir, no hay intercambio por su magia, salvo en un breve lapso en el que pasa del trueque al capital. Genera asco —como muchos villanos góticos—, es víctima de la violencia masculina, pero a la vez despierta una misteriosa atracción en los hombres. El desastre natural, combinado con el ambicioso extraccionismo de la industria petrolera, provoca la única presentación en público del monstruo, aparte de su muerte: luego del huracán y el deslave que arrasa el pueblo, que deja sin vida a su madre, lo oculto sale a la luz.

Fue muchas semanas más tarde cuando la Chica se apersonó una mañana en las calles de Villa, vestida de negro por completo, negras las medias y negros los vellos de sus piernas, y negra la blusa de manga larga, y la falda y los zapatos de tacón y el velo que se había prendido con pasadores al chongo que recogía sus largos y oscuros cabellos en lo alto de la coronilla, una imagen que pasmó a todos, no sabían si del espanto o de la risa, por lo ridícula que lucía, con el calorón como para cocerle a uno los sesos y esta zona vestida de negro, había que estar loca, ridícula, qué ganas de hacerle al marracho como los travestidos que año con año se aparecían en el carnaval de Villa (Melchor, 2017, p. 32).

Así, la brujería, saber precapitalista, precientífico y transgresor de todas las normas comunitarias aparece vinculada a la disidencia sexual y al carnaval y sus dobleces propios, con su feria de seres y pareceres. Estos son mecanismos de desplazamientos que se repiten en los afectos: Brando desea a Luismi (a su vez deseado por la Bruja, a la que asesinará), que desea al Ingeniero y a Norma, que a su vez fue deseada y abusada por Pepe, su padrastro. Munra, padrastro de Luismi, desea a Chabela, su madre, que desea a Barrabás, el narcotraficante. Esta línea espiralada de afectos desencontrados reafirma la recurrencia episódica (por ejemplo, el episodio repetido en que Yesenia ve a Luismi, su primo —a quien odia, motivo por el cual es rechazada por su abuela—, y vuelve del río la mañana del asesinato de la Bruja Chica). Distintos puntos de vista y la enunciación impersonal de los chismes circulantes, más las declaraciones policiales construyen la voz narrativa que relata un conjunto de atrocidades que podrían ser representadas en cualquier narración de horror. Los rumores, muchas veces usinas de los cuentos de fantasmas más clásicos, arriman distintas posiciones narrativas para contar la diversidad

de consecuencias nefastas que la violencia social imprime en estas vidas precarias, que no deberían vivirse: son borradas por la violencia más extrema, que expone su vulnerabilidad (Butler, 2006).

Justamente Norma, la niña de 13 años que termina conviviendo con Luisimi, joven que pasa gran parte del día narcotizado por el consumo de drogas, condensa el signo de la precariedad absoluta: sufrió abuso sexual por su padrastro, le fue suministrada una hierba abortiva que la dejó en condiciones de peligro de muerte, se la criminaliza en el hospital, se escapa casi azarosamente de la trata, y tiene un plan de suicidio que se aplaza. La violación en manada de una mujer ebria en un auto, con descripciones que rozan lo pornográfico, o el relato de películas *snuff* que conocemos a través del discurso indirecto libre de Brando completan parte de este cuadro dantesco que la novela compone a partir de esta “necroscopía” del capitalismo gore que *Tiempo de huracanes* quiere invertir para provocar horror, para movilizar, provocar y conmover.

La combinación de las técnicas del gore con los temas esotéricos construyen un escenario gótico que ensombrece la denuncia pero también la potencian cuando vuelven siniestro lo ya inefable

pasó que no debió haberla golpeado tan fuerte a la pinche loca con la muleta cuando se dio la vuelta para salir de la cocina corriendo, y justo en esa parte del cráneo, carajo, porque de volada se fue para el suelo y todavía Luisimi le entró a patadas en la cara, y ya después de eso no volvió a decir ni una sola palabra, ni siquiera cuando Brando le metió unos cachetadones para que confesara dónde tenía escondido el dinero; se quejaba nomás, y babeaba en el suelo de la cocina mientras la sangre le manaba de la herida y le empapaba los cabellos, y en chinga tuvieron que ponerse a buscar solos el tesoro (Melchor, 2017, p. 374).

En la casa de la Bruja hay “cortinas colgadas frente a las ventanas clausuradas, paredes grises, dibujos incomprensibles y un hedor bestial, inhumano, a muerte vieja” (Melchor, 2017, p. 374). De aquí se pasa, en la perspectiva subjetivizada del discurso indirecto libre, al horror sobrenatural: “Brando supo entonces que aquel animal rabioso, aquella bestia que bufaba en la oscuridad era el diablo, el diablo encarnado, el diablo que lo venía siguiendo desde hacía tantos años, el diablo que por fin venía para llevárselo al infierno” (Melchor, 2017, p. 381).

Este gore capitalista, vertiginoso, violento, fragmentado se representa sobre el final en la enumeración que satura, donde la muerte y lo escatológico no parecen detenerse, porque no lo hacen en el correlato de lo real:

Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (Melchor, 2017, p. 401).

En el último capítulo, el enterrador, en el cementerio, recuenta los cadáveres que llegan de a montones, como montaña de carne, en una reificación absoluta: “Los fue contando a todos, uno por uno, incluso a los que no estaban completos, los que eran puro retazo de gente, sin rostro ni sexo” (Melchor, 2017, p. 405).

El manejo de lo sobrenatural, sin embargo, siempre queda en segundo plano. Lo esotérico de a poco va dando paso al “gore capitalista”: la conspiración de silencio del abuso y muerte de la Bruja Chica por un grupo de hombres, mientras que las mujeres que hablan son silenciadas y disciplinadas por otras, cómplices del pacto patriarcal (“la abuela dijo que Yesenia se lo estaba inventando todo porque tenía la mente sucia y cochambrosa” [Melchor, 2017, p. 87]).

La violencia que compromete la acción humana en el ecocidio vuelve permanentemente a través de las diversas voces y relatos, puntuando el desastre natural (el “huracán del setenta y ocho”, el consiguiente deslave y la condena implícita al extractivismo representado en las empresas petroleras) y social (narcotraficantes, trata de personas, precariedad de la vida en las comunidades atravesadas por estas problemáticas, en abandono absoluto del Estado).

Ampuero: el cuerpo como campo de batalla

“La violencia era la única constante en su vida”

María Fernanda Ampuero, “Edith”

En *Pelea de gallos* (2018) María Fernanda Ampuero (Ecuador, 1976) inicia una serie de relatos sobre la violencia ejercida sobre sujetos migrantes,

mujeres, personas con identidades disidentes, niños y niñas que se continuará en *Sacrificios humanos* (2021). En esta narrativa sí hay un doble sello de género (me refiero al terror y al conjunto de reflexiones sobre cuestiones vinculadas a identidad de género). Esta marca está presente en juegos intertextuales con películas y literatura asociadas y en el esfuerzo sostenido por lograr un efecto de atracción y rechazo en los lectores, además de una empatía (Leffler, 2000) con las víctimas y sujetos *monstruificados* (que devienen monstruos en un proceso narrativamente exhibido). Ambos volúmenes comienzan con escenas de extrema violencia: el primero, iniciado con “Subasta”, se focaliza en la precaria perspectiva de una víctima de secuestro que será ofrecida al mejor postor, junto a otras mujeres y hombres, en un remate clandestino: de rodillas, con la cabeza gacha y con un trapo en el rostro que le impide ver (del mismo modo empieza *Mandíbula*, de Ojeda, pero quien protagoniza la escena está cruzada por otros condicionamientos sociales y de clase). “Biografía”, que abre el segundo, arranca con las reflexiones de una mujer migrante desesperada que acude a un aviso de trabajo el cual no solo termina siendo un fraude sino que expone su integridad a una violencia de muerte, la vuelve vida *nuda* (“Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. Aquí no me escucharán gritar”). Este cruce de crónica y cuento se propone, paradójica y performativamente, como un grito que sí será escuchado, ya que la narradora escapa al secuestro del falso escritor mientras los espectros de las que no fueron oídas ni rescatadas le susurran que cuente sus historias.

En “Subasta” la hija-monstruo se disfraza, se cubre de excremento propio y sangre para que los verdaderos monstruos, los que subastan y los que quieren comprar su cuerpo y el de las demás víctimas, no la vean, no la elijan, no la vejen. Entre distintas estrategias para provocar rechazo en los abusadores su *acting* de monstruo es el que la salva del uso y abuso de su cuerpo: la descartan en la ruta aunque salva su vida (¿pero estará a salvo su vida?). Como Medea, puede transformar el goce (de los otros) en horror⁸.

El cine de terror alimenta la imaginación infantil y adolescente en “Monstruos”, del mismo volumen. El monstruo es, sin embargo, el padre de las gemelas que viola a la empleada doméstica, personaje que abunda en la narrativa de Ampuero. Los abusos son sexuales y refrendan la lucha de clases: hay una política del sometimiento que no siempre es aceptada por las víctimas, como ocurre en “Coro”, donde se despliega, hiperbólico, el desquite de las subalternas. El patriarcado atraviesa los géneros pero señoras y mucamas invierten finalmente posiciones de

poder. La violencia se representa en la lengua (“Natividad Corozo, Coro, como la bautizó quién sabe qué empleadora hace quién sabe cuánto tiempo porque no le gustaba el nombre Natividad y porque qué carajos, es mía, le puedo poner como quiera” [Ampuero, 2018, p. 144]), en las posiciones de las voces narrativas, en el remate con una muñeca vudú y una muerta flotando en la piscina en la que juegan las amigas —las “señoras”— que se burlan de la empleada, cuya venganza se sugiere al final.

En “Luto” hay un uso de los recursos del gore propios del relato de horror, a la vez que el cuerpo de las mujeres, en particular la piel, es el campo de una lucha política que Bianchi (2018, p. 163) ha señalado muy específicamente:

Asumo la dermis como la prolongación visible de los cuerpos que actúan como fronteras —dispositivos porosos y permeables que se encuentran en perpetua redefinición de las subjetividades, cuerpos y sexualidades disidentes— que trazan pliegues de señalamientos biopolíticos, rasgando zonas de silenciamientos, obturando cicatrices de abandonos y abriendo dimensiones de placeres afectivos frente a violencias perturbadoras, pulverizantes y mutantes.

El cuento, con personajes de perfil gótico como un padre golpeador, comienza con dos hermanas que celebran con gozo el luto por la muerte de otro hermano. Una de ellas, María, es abusada y encerrada por los varones de la familia, y la otra intenta reparar lo que la violencia extrema ha roto. La seguidilla de actos vandálicos por parte del hermano es desatada por la escena de masturbación de María, quien a partir de ese momento será torturada por él y ultrajada por todos los hombres del pueblo, ofrecida en escarmiento (“Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo” [Ampuero, 2018, p. 101], la extensa enumeración sigue en un *crescendo* que parece imposible). El cuerpo de María es un mapa de lo que la mirada masculina ha tallado en él, de los itinerarios que la tortura ha roturado en su piel. El lenguaje se amontona y agiliza en las repeticiones para representar lo turbio, el deseo incestuoso y la violencia que la amenaza del tabú del incesto desencadena. En discurso indirecto libre se refiere el odio de género del hermano y la condena moral del erotismo de su hermana (“En eso consistía ser puta: en gustar del gusto” [Ampuero, 2018, p. 105]) y las descripciones del cuerpo martirizado y abusado de María alcanzan lo escatológico, lo sórdido y lo indecible. El final con el regreso del hermano muertovivo, al que

desatiende y deja morir Marta, la hermana que repara y protege, devuelve al relato al gore puro, articulado a partir de la figura de la hipérbole: “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, 2018, p. 115). Es preciso recordar aquí que el horror macabro se transita por lo que el reviniente trae de la tumba más que por su presencia en sí (Morgan, 2002).

En *Sacrificios humanos* Ampuero experimenta más libremente con el horror como género. La violencia de clase en “Creyentes” azota la ciudad, la Policía viola a las hijas y mujeres de los obreros durante una huelga general cuyo referente histórico son los sucesos de 2019 en Quito. A partir del relato de las niñas se sugiere que dos inquilinos integrantes de un culto desconocido pueden ser pedófilos que actúan en la clandestinidad del cuarto cerrado. Pero como son “blancos” no son juzgados por los adultos que los alojan. Lo postapocalíptico se anuda con el referente histórico. Varios relatos más se sumergen en el uso de los recursos de lo macabro y del gore para plantear problemas vinculados a la violencia familiar física y simbólica (“Silba”, “Hermanita” y “Sanguijuelas”), a la violencia de género (“Pietà”, “Edith”, “Lorena”) a la discriminación por no encajar en un canon de belleza hegemónico (“Elegidas”) o al terror ambiental (“Invasión”) o sobrenatural (“Sacrificios”).

En ambos conjuntos de relatos Ampuero despliega recursos del horror macabro, el gore y el terror para imponer una perspectiva en la que las voces de las mujeres y de los excluidos, los cuerpos disidentes y los niños y niñas pueden, finalmente, gritar.

Ojeda, mujeres como volcanes

Tanto en *Mandíbula* (novela, 2018) como en *Las voladoras* (cuentos, 2020), Mónica Ojeda (Ecuador, 1988) explora la violencia entre mujeres y la potencia erótica o tanática de los vínculos entre ellas.

El epígrafe de Joanna Baillie, “Hay una alegría en el miedo”, es una clave de *Mandíbula*. La novela es una celebración de esta emoción y de las pulsiones más oscuras y de los tabúes sexuales, una exploración poética de la violencia. Una larga reflexión, además, sobre las madres, sobre matar a la madre. Clara, la profesora que secuestra a una de las alumnas adolescentes para darle un escarmiento fuera de toda racionalidad, es también víctima del terror que provoca en ella su

progenitora. Por otra parte, la madre de Fernanda —quien, se sugiere, mató a su hermano de 1 año cuando tenía 5— le tiene miedo a su hija, la que a su vez teme ser como ella (“una vez Anne me dijo algo que creo que es verdad y por eso me da mucho miedo: que algún día seremos como nuestras madres. Y yo no quiero ser así” [Ojeda, 2018, p. 151], le confiesa a su analista); en cambio, Annelise le tiene miedo a la suya, que la golpea por cualquier motivo.

Las provocaciones de Annelise a la profesora se hacen ante todo desde la literatura. Primero, ella y Fernanda las ensayan en el cómic de las monjas lesbianas que nunca le entregan. Luego, en la casa abandonada: “pensaban en historias de terror que de verdad asustaran porque asustarse era emocionante hasta cierto punto, pero nunca hasta el punto de Annelise, que quería mirarse de frente con el cocodrilo del manglar” (Ojeda, 2018, p. 156). Dar miedo a las madres y a la profesora. Madres que comen y comerse a las madres; este podría ser el epigrama negativo de la maternidad: “Pero una madre podía quitar la vida con la misma rabia con la que la hacía, pensaba Annelise” (Ojeda, 2018, p. 197). Las “historias de madres” son las que más aterrorizan al grupo de adolescentes, compañeras de una prestigiosa y exclusiva escuela secundaria, que cuentan cuentos de horror en un edificio abandonado, como se puede comprobar con las *creepypastas* que inventa Annelise para asustar a sus amigas⁹. Entre las imágenes más sobrecogedoras presentes en el largo monólogo que rumia Clara frente a su secuestrada inmovilizada se encuentran las referidas a la maternidad: “dicen que una madre es una mandíbula aprensando a sus crías para protegerlas. Podría morderlas, podría comérselas” (Ojeda, 2018, p. 492).

Pero es el “ensayo perverso” sobre el terror que entrega Annelise como trabajo extra para la clase de literatura el que atemoriza y anima a Clara a dar el escarmiento a Fernanda, a partir de las mentiras de su amiga y compañera, lo que completa con un diálogo entre ella y la profesora. Es “el comienzo del daño”. Ojeda juega todo al valor performático del terror literario que, indudablemente, genera acciones. Produce horror en los lectores, que actúan en consecuencia, en este caso, ayudados por diálogos que refuerzan las emociones de la venganza y la vulnerabilidad de la docente. Así, el ensayo que Annelise escribe sobre el “horror blanco”, cercano al horror cósmico y al sentimiento de lo sublime, que “representa la pureza y la luz, pero también la ausencia de color, la muerte y la indefinición” (Ojeda, 2018, p. 361) es un artefacto destinado a aterrorizar a una lectora en especial, la profesora, y provocar en ella una reacción transgresora propia de ese género (torturar y, probablemente, asesinar a una alumna).

Los recursos de lo macabro gore se despliegan a través de la representación de los cuerpos, entre el goce y el horror que ese gusto de lo sórdido provoca en los demás. En *Mandíbula*, con mayoría de personajes femeninos, el exhibicionismo de Annelise (que le pide a su amiga que la muerda, la lastime brutalmente y le saque fotografías de esas laceraciones mientras se ducha) provoca la ira y el alejamiento de Fernanda. La serie fotográfica tiene el efecto de una imagen pornográfica al ser exhibida frente a un grupo de jóvenes y Annelise es condenada por la comunidad a través de las redes sociales. Las marcas en la dermis, las cicatrices, como propone Bianchi (2018, p. 185), “funcionan como recordatorio de algo que se encarga de extinguir la ausencia de aquello que falta y naturaliza lo monstruoso de la huella y el cuerpo roto, una marca no luminosa da cuenta de la transformación o de exterminio”. Marcas que se dejan en la piel mujeres, como derroteros del deseo, y que dejan en ellas los hombres, como en *Las voladoras* o en las narrativas de Ampuero y Melchor.

Las reflexiones de la adolescente sobre la experimentación de lo que ella narra como un suceso sobrenatural en el ensayo que escribe tienen consonancia con las de King (2006) sobre terror y sexualidad en tanto “fuerza motriz del género”: “era una aparición de mi Dios Blanco. Un anhelo y un horror infinito colgando del mismo hilo y que yo necesitaba volver a ver [...]. Por primera vez experimenté un horror verdadero. Y ese horror era, también, un orgasmo” (Ojeda, 2018, p. 404). El momento más alto de horror en la novela está colocado en el *crescendo* final del discurso de la profesora: monstrua contra monstrua, el peso de la ley de la madre y de la institución escolar caerán sobre el cuerpo de Fernanda, como venganza final de su amiga Annelise. Entonces, el horror máximo no es lo sobrenatural, es la potencia performática de las palabras que interpelan a Clara (“¿no lo cree?”).

En los cuentos de *Las voladoras*, que tienen como intertexto diversas leyendas andinas, el incesto es uno de los tabúes sexuales recurrentes. La violencia nace y circula en la familia, entre hermanas, con padres abusadores. En “Sangre coagulada” lo escatológico también se construye a partir de la estética gore pero no parece estar destinado a provocar horror: la protagonista, una preadolescente que ayuda a su abuela a practicar abortos, se corta el cuerpo porque le gusta ver su sangre (el fluido, que impregna la literatura del género, está presente en ambos textos de Ojeda como elemento que remite a la biología femenina y a lo tanático). La belleza de la muerte y los coágulos recuerdan a la Annelise de *Mandíbula*. La posición narrativa cargada de inocencia hace que conozcamos sin escándalo que los besos “diferentes” que le da Reptil, un hombre que merodea la casa, y el brebaje

que le suministra para dormirla y violarla, terminarán siendo la propia condena del violador. La precariedad en que viven ella, su abuela y las mujeres que la vienen a consultar, los bebés comidos por los cerdos en un descuido, marcan el contrapunto con la perversidad y el odio de clase en *Mandíbula*. La comadrona que practica abortos también es odiada y repudiada pero todas las mujeres recurren a ella, como ocurre con la Bruja Chica de *Temporada de huracanes*.

“Cabeza voladora” regresa a la subjetividad adolescente con una estudiante de diecisiete años de un colegio privado que es decapitada por su padre, médico, quien juega cuatro días a la pelota con su cráneo en el patio y luego lo arroja al de la vecina, narradora del cuento. Las consideraciones sobre el morbo popular parecen obturar el efecto gore pero también lo potencian, al censurarlo:

Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta (Ojeda, 2020, p. 40).

La protagonista, que sigue viendo volar la cabeza si cierra los ojos, también se recrea en esas visiones, como una obsesión. Rememora, con culpa, el momento en que su vecina muerta le fue a pedir azúcar, ella vio un hematoma en su brazo y no pensó en ayudarla. Empieza a escuchar ruidos en la casa desierta. Descubre entonces que un grupo de mujeres de diferentes edades realizan ritos en la casa de la vecina: cánticos, bailes en círculo, se ahorcan a ellas mismas. La dialéctica de la repulsión/atracción —propia del horror— termina ganándola:

Sentía, en la misma medida, repulsión y atracción por estas actividades nocturnas. También remordimiento por lo que había en su interior que la obligaba a ocultárselo a la Policía, a sus vecinos o cualquiera que pudiera detenerlo. Remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extrañamiento y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla. Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre lleno de víboras (Ojeda, 2020, p. 45).

Ojeda (2020, p. 52) pone en primer plano la paradoja cuando esta suerte de aquelarre de mujeres, estas “umas” asedian la casa de la protagonista y la llevan

a la de la vecina (“una casa que olía a golpe y a podredumbre”) en un encuentro casi orgiástico, del que resulta desprendida su propia cabeza y corre la misma suerte que la de la adolescente¹⁰. Usa todos los recursos del terror gótico: la casa siniestra donde se cometió un femicidio, los seres sobrenaturales que claman venganza, vinculados a su propia culpa. Recrea el mito andino de la cabeza femenina voladora que se separa del cuerpo y ataca a hombres jóvenes y retoma también el inquietante motivo de la cabeza cortada, acusadora, de Raimunda Torres y Quiroga.

En “Soroche”, el último de los relatos de este volumen en el que me detendré, por razones de extensión, las amigas autopercebidas feministas de Ana organizan un viaje que incluye una excursión de montaña. A través de los relatos, desde la perspectiva de cada una, asistimos a la falta de solidaridad, la discriminación, la gordofobia que hay en sus miradas. Esa combinación logra, precisamente, que el desenlace sea fatal. Lo escatológico ya se inicia en el fluir de la conciencia de Ana, que padece las consecuencias de la viralización de un video que hace pública su intimidad sexual (“Sé lo que piensan todos los que lo han visto: que soy una vieja gorda y asquerosa” [Ojeda, 2020, p. 112]). Las descripciones rozan el género “gorno”, que combina el gore con elementos pornográficos, porque se detienen en detalles microscópicos del cuerpo de Ana, primerísimos planos de sus pliegues y su corporalidad no hegemónica, combinando lo grotesco con el efecto de lo que puede este “necropop” del que habla Valencia (2021). Aquí no es el “soroche” (mal de montaña) el que desbarranca, literalmente, a Ana, sino los rumores, el juicio ajeno de pares, la aplicación a rajatabla de la condena patriarcal sobre el goce de quienes no fueron *elegidas* para gozar, como ocurre en el cuento homónimo de Ampuero. La condena sigue cuando Ana tiene necesidad de orinar y lo hace en plena montaña, a la vista de sus amigas. La morbosidad hace que algunas de ellas no puedan dejar de mirar su cuerpo, que consideran deforme, imperfecto y la condenen gestualmente. Es en cierto punto lo que sucede con el horror: no queremos ver pero espiamos, nos provoca terror, aunque leemos o nos disponemos a experimentar aquello que tememos. Pero el suicidio ritual, como sucede en la leyenda del cóndor, que se arroja a pique desde las alturas cuando muere su pareja, tampoco se cumple. El cuerpo maltrecho, repudiado, burlado de Ana también fracasa en ese desafío: no puede morir. Entonces, se reformula el soroche: “Ves nítidamente lo que eres y lo que son los otros, que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes. Ese es el verdadero mal de altura” (Ojeda, 2020, p. 131).

Reyes, el sabor funesto de la tierra

Ya en la dedicatoria de *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes (Argentina, 1978), hay una apuesta al referente histórico que constituyen las alarmantes estadísticas por femicidios en Argentina, un reclamo por dos víctimas en particular (“A la memoria de Melina Romero y Araceli Ramos. A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes” [Reyes, 2019, p. 7]). Reyes elige narrar desde las coordenadas del fantástico y del horror en lugar de hacerlo desde la crónica, como ya lo había hecho Selva Almada en *Chicas muertas* (2014) o más adelante Cristina Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana* (2021). El acierto de esa elección ya se atisba en la potencia de la imagen inicial, en la que la protagonista, entonces niña, se resiste a asistir al entierro de su madre, víctima de femicidio. En esa breve introducción se define el dominio de lo mágico y lo sobrenatural en la trama a través de la adivinación y las premoniciones que asaltan a la joven narradora. Si los cadáveres de las mujeres descartadas en terrenos baldíos, basurales, enterrados solo con sudarios miserables porque ni ataúdes les son concedidos, “comen” tierra, esa será justamente la práctica que habilita la actualización del pasado traumático en imágenes, no siempre propias. “Cometierra”, entonces, será el apodo específico y estigmatizante de esa adolescente que puede “ver” lo que les sucedió a esas mujeres cuya ausencia se denuncia.

El mundo de la vigilia —hecho de violencia—, el onírico y el de las visiones se van alternando. En esos sucesos violentos están borrados los agentes, quienes solo aparecen en las visiones, mientras las mujeres desaparecen. Como en las narrativas anteriormente analizadas, abundan las descripciones de esos retazos de imágenes, de cuerpos que protagonizan distintas historias desgranadas en la voz de la adivina, que calla más de lo que cuenta, como en el caso de María, una joven salvada de un secuestro. Reyes escribe con los recursos del fantástico (la presencia de las “maes” es otro elemento) y el policial negro para referir la violencia de género, que atraviesa todas las clases, y el abandono del Estado, encarnado en la precariedad del acompañamiento escolar de los niños y niñas, la desidia de la policía y del aparato judicial, totalmente ausente. Podría afirmarse que *Cometierra* actúa, a través de ese poder telepático, de esa clarividencia, sobre la ausencia de estos tres agentes desdibujados.

Bazterrica, el goce de la carne

Cadáver exquisito (2017) es una novela distópica y antiespecista de Agustina Bazterrica (Argentina, 1974), que parte de un condicional contrafáctico fuertemente

presente en la actualidad: un virus que se esparció por todo el mundo provocó que los animales transmitieran enfermedades a los seres humanos, de modo que fueron ejecutados, y se pasa entonces a la cría de hombres y mujeres para consumo de su carne, a los que se les llama “cabezas” (ganado). Se los priva de cuerdas vocales, y son faenados, como antes de la “Transición” lo eran los animales para consumo. El protagonista, Marcos, trabaja en un frigorífico de carne humana.

La materialidad corporal se lleva a primer plano en *Cadáver exquisito*, y así Bazterrica recrea un efecto con el que trabaja la pornografía: a partir de la hiperbolización, del límite con lo grotesco (y con un objetivo similar al del horror), se pretende lograr una reacción física de impacto perdurable en el cuerpo del lector. En este caso el cometido es claramente político. La carne es atravesada por ese poder estatal y se hace foco en los efectos de las anátomo-bío-tánato-políticas que naturalizan el uso creciente de dispositivos para los que el cuerpo es un espacio de intervención y manipulación: carne (como reflexiona Esposito [2006] sobre los campos de concentración, se trata de la existencia por la existencia, de la carne sin cuerpo). Para postular esta idea, la mecánica del matadero es privilegiada, ya que es el espacio en el que el cuerpo se “transforma” en carne.

Los procedimientos de captura y conversión del cuerpo en una mercancía (muerte, faenamamiento, aprovechamiento, distribución) impregnan varias escenas. Pero no se trata solo de poner el foco en el escándalo del canibalismo, sino de provocar un giro en la mirada sobre la animalidad. De *bíos* a *zoé* en el canibalismo, de *zoé* a *bíos* (Esposito, 2006) en el *giro animal*. *Cadáver exquisito* plantea desde el comienzo un estado de excepción.

Desde el principio se plantea al lenguaje como estructurador de una opacidad que nos impide ver una verdad en toda su crudeza: la especie humana como depredadora, gracias a las convenciones que ha ido creando a través del lenguaje. Esa opacidad se combate con el procedimiento del extrañamiento, que irrumpe en el primer párrafo:

Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersion. Esas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan. Pero no son solo palabras. Son la sangre, el olor denso, la automatización, el no pensar. Irrumpen en la noche, cuando está desprevenido. Se despierta con una capa de sudor que le cubre el cuerpo porque sabe que le espera otro día de faenar humanos (Bazterrica, 2017, p. 15).

“Media res” y “faenamamiento” corresponden al campo semántico del ganado, de modo que al aplicarse a humanos la provocación queda establecida desde el inicio.

En *Cadáver exquisito* el lenguaje es conspirativo. De hecho, el título procede de un juego macabro que hacen los adolescentes y remite a su vez a un ejercicio de taller literario que proviene de una técnica surrealista: todos juegos lingüísticos. El vaciamiento de las palabras puede verse en el juego “cadáver exquisito”, que consiste en adivinar qué sabor tendría un humano *no eliminable* si se lo comiera. Ya no la experimentación surrealista, entonces, sino el poder del consumo del cuerpo del otro, la aniquilación del otro, la muerte de las palabras. Como los carteles del zoológico abandonado que recorre Marcos, los letreros ya no designan nada que esté vivo, la lengua es más que nunca un museo.

El protagonista viola por primera vez las reglas cuando oculta en un galpón una “cabeza” femenina con la que parece guardar una relación afectiva que desemboca en un embarazo que él protege. La brutalidad de su decisión final —asesinarla para apropiarse del hijo de ambos y así criarlo con su mujer, que había perdido a uno propio— no hace sino volver toda la parábola de posible redención del disidente Marcos a foja cero. Las técnicas narrativas para lograr la espectacularización de la violencia en la novela tienen que ver con la fragmentación y el tono casi aséptico de la narración en tercera persona. El cuerpo se despedaza en la lengua, a través de la sinécdoque: hay “cabezas (violentas)”, “cabezas domésticas”, “cabezas estresadas” y, en el orden de la representación, se mutila a las hembras que intentan abortar o, en el caso de las *domésticas*, se las va consumiendo por partes.

El cuerpo se controla en la lengua: se mutila las cuerdas vocales de las *cabezas* al nacer para despojarlas del habla y, por consiguiente, de las quejas. La lengua se corta para ser aprovechada en el ciclo de la carne (la res justamente se transforma en tal cuando se la desuella y se seccionan cabeza y extremidades). Esas reses que ya no son cuerpos, en su fragmentación, representan la mercantilización absoluta, una ecuación sobre el valor de cambio: “¿Cuántas cabezas tiene que matar por mes para que él pague el geriátrico del padre?” (Bazterrica, 2017, p. 88). Su pareja, Cecilia, también está “rota” (p. 96).

Bazterrica recupera la figura de la inversión que he señalado en otros textos del corpus. Por un lado, hay monstruos tradicionales y reconocibles (Urlet, el vampiro aristocrático y su corte de burgueses y nuevos oligarcas de frigoríficos que se renuevan en el negocio, por ejemplo, o la Dra. Valka, que remite a la experimentación en los campos de exterminio nazi) que realizan actividades vinculadas a la trata de personas (“cabezas”, que incluye el canibalismo). Por otro, el protagonista,

quien al principio de la Transición redactó normas y las modificó según la práctica de los frigoríficos (el control de las cabezas se logra mediante la inseminación artificial y una serie de reglas prohíben “gozarlas”) es quien ignora su propia ley y se convierte en monstruo soberano en la escena final.

Unas últimas consideraciones

En la narrativa de Mariana Enríquez (Argentina, 1973) los recursos para narrar la violencia —no solo de género ni patriarcal— son múltiples. Si bien la narradora está alineada en el género terror, me parece significativo el uso de lenguaje e imágenes explícitas en *Nuestra parte de noche* (2019), su última novela, donde pueden hallarse extensos párrafos de cerrada jerga médica.

Un lenguaje fundamentalmente técnico, las extensas y detalladas descripciones de cirugías de la cardiopatía congénita padecida por uno de los protagonistas, los diagnósticos psiquiátricos y las reflexiones sobre la epilepsia, o las consideraciones de una antropóloga sobre creencias populares y mitología sudamericana contrastan con un vasto universo mágico, onírico y no mimético que alienta otra trama, que anuda saber y poder: la de la Orden del Culto de la Sombra, sedienta de inmortalidad. No es la primera vez que Enríquez coloca en la misma escena medicina y horror (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016); sin embargo, en la novela, el giro que adopta esta conjunción —no inesperada pero sí generadora de máxima tensión— se relaciona con un uso fuera de la ética: la Orden ocultista, desplegada en todo el mundo, utiliza su influencia política para experimentar con los médiums que requieren sus ritos y, a la vez, cubrir las mutilaciones y muertes que ocurren durante su celebración, detalladamente descriptas¹¹.

Estos momentos de la novela apuntalan por lo menos dos cuestiones: marcan un anticlímax abrupto con las narraciones oníricas cargadas de descripciones poéticas —cercanas al ensueño romántico y al gótico— y contribuyen a saturar el efecto *gore* con descripciones anatómicas de lo que no debe verse, es decir, los órganos internos (Fernández Gonzalo, 2010). También operan un distanciamiento que aleja al lector de esa saturación, como un dispositivo termodinámico que enfría lo que arde y viceversa. El cuerpo de Juan, el médium de la Orden de la Oscuridad, y propiedad de la secta, está cruzado por cicatrices que son el mapa de las intervenciones políticas de los poderosos para obtener posiciones hegemónicas a lo largo de la vida del niño, que se hará hombre y padre. La operación del poder transnacional a través de los microcultos locales y el ejercicio de la política como

la regulación del saber de la ciencia para controlar los cuerpos (y en especial el cuerpo del médium) es una de las subtramas de la novela.

Nuestra parte de noche pone el acento en los oscuros lazos que establecen los representantes de esa ciencia médica con el control y apropiación de los cuerpos, con la administración de las vidas, como ocurre con el cuerpo de Juan Peterson. Rosario, su mujer, a su vez, es asesinada en tanto hace peligrar el futuro usufructo, por parte de la secta, del hijo de ambos, Gaspar. No son los únicos cuerpos que la Orden administra y convierte en vidas eliminables o protegidas en su carácter de potencia divina, sobrenatural. El túnel secreto que une la mansión en Misiones de los Bradford, familia de Rosario, con la casa de huéspedes es, en sí mismo, un centro clandestino de detención, tortura y exterminio, en tanto provee a la Orden de cuerpos abyectos de niños y adultos como supuesto alimento para satisfacer el hambre del dios oscuro encarnado en Juan, aunque el propósito oculto sea el ejercicio del exceso, del mal. La familia tiene secretos vínculos con la dictadura militar argentina (1976-1983): nuevamente política y ocultismo se retroalimentan.

En una textualidad totalmente diferente pero contemporánea a la de estas escritoras, Yeniva Fernández (Perú, 1969) plantea el tema de la desaparición de personas en periodos democráticos en “Persona desaparecida” (*Siete paseos por la niebla*, 2015). Se trata de un relato enmarcado en el que un hombre cuenta en una oficina una historia de celos en particular, aunque “la mayoría de sus narraciones giraba en torno a mujeres celosas o maridos coronados” (Fernández, 2015, p. 12). Lo que podría intuirse como la promesa de la narración de un femicidio debe leerse oculto en la trama de la problemática de la violencia en las relaciones afectivas

las traiciones dentro de las parejas son muy frecuentes, lo que a veces asombra son las consecuencias. *Sí, algunos las matan, dijo otra vez uno de los chicos*. O peor, se suicidan, agregué yo. O sencillamente los desaparecen, continuó Castiglioni, que en ese instante se levantó y nos hizo un gesto para que lo esperásemos un momento (Fernández, 2015, p. 12, cursivas nuestras).

La desaparición de Coqui, de quien Adela, la protagonista del relato-caso enmarcado, está enamorada, obedece a una causa inexplicable. Ella también desaparece sin dejar rastro. La violencia que generan los celos y la relación abusiva de Coqui con Sara —un extraño caso de licantropía felina— cubre toda la violencia del relato, en que se describen las huellas materiales de los destrozos que la extraña

mujer opera en distintas casas de quienes ella cree que la “traicionan” o forman parte de ese entorno.

En el mismo volumen, “Una noche en Las Dalias”, que transcurre en México, la violencia simbólica hacia la mujer sola, soltera, por parte de sus pares recuerda la condena en “Soroche” (Ojeda) y “Elegidas” (Ampuero) y repite la fórmula de Adela, quien no es correspondida por Coqui, en “Persona desaparecida”. La protagonista debe inventarse citas con un novio imaginario para contentar a sus amigas y a su madre, para salvar las apariencias. Pero un amante fantasma termina materializándose: ese hombre idealizado solo existe en el ámbito de lo sobrenatural. En Fernández la violencia es sutil, no hay un uso del gore, pero impregna todas las capas del relato, como en “Rutka o la historia de algunas flores extrañas”, donde se expresa a través del *bullying* hacia una adolescente, tema transversal a casi todos los cuentos de este corpus.

Conclusiones

La empatía de los lectores y lectoras puede definirse como esa relación en la que simulamos, intelectual o emocionalmente, estados mentales de los personajes a partir de las construcciones ficcionales que los delinean y de sus reacciones (Leffler, 2000). Hemos propuesto que la literatura de horror, de cuyos recursos hacen uso estas narrativas (como la focalización interna pletórica de subjetividad, la apuesta al gore y la conmoción emocional que este implica; la utilización de lenguaje soez o de jergas de grupos marginales), es el sustrato elegido por estas autoras para generar una provocación que ayude a cambiar perspectivas sobre la problemática de las violencias estructurales en el capitalismo gore. Las dos clases de monstruos presentados (soberanos: los creados por el conjunto de leyes y códigos que regulan una sociedad heteropatriarcal y desigual, y disidentes: los que se autoconstruyen monstruos para repudiar y espantar a los primeros), invitan a mirar hacia adentro y preguntarse si la incertidumbre y el vacío de lo real que el horror plantea puede aliviarse o no.

Notas

- 1 No me extenderé en pormenores teóricos sobre las diferencias entre ambos géneros en este artículo. Remito a la copiosa bibliografía sobre el tema: Mulvey-Roberts (1998), Hogle (2002), Gelder (2002), Cavarero (2009), entre otros.

- 2 Algunas escrituras emergentes han sido sin dudas captadas por los mercados editoriales para hacer de la denuncia una agenda actualizada, con el consiguiente efecto de morigerar el impacto revulsivo. Pero las autoras pueden aprovecharlo, en un gesto dialéctico, para alzar más la voz. Ver, al respecto, Scherer (2021) y el diálogo entre Mariana Enríquez, Camila Sosa Villada y Fernanda Melchor (Ayen, 2021).
- 3 Originalmente en *La Ondina del Plata* (1875-1880), 26 de junio de 1879.
- 4 La RAE incorpora *gore* al español y la define en su primera acepción como “Dicho de una película o de un género cinematográficos: De terror con recreación en las escenas sangrientas”. <https://dle.rae.es/gore?m=form>
- 5 Me refiero a las narrativas de autores como Algernon Blackwood, Robert Chambers, Montague R. James, Howard P. Lovecraft o Stephen King entre el siglo XIX y XX, entre otras.
- 6 Leffler (2000, p. 22) define así el género: “The depiction of horrific events and phenomena with the intention of evoking in the audience a specific reaction of alarm [...] I will call horror” y agrega que “the characteristic narrative technique and themes of the horror story act together to evoke a sensation of horror in the presumed audience and to transform this emotion into aesthetic pleasure”.
- 7 Federici (2010) argumenta que la caza de brujas en los siglos XVI y XVII en Europa fue, ante todo, una guerra contra las mujeres fundamental para el desarrollo del capitalismo. La confiscación de propiedades era una de las tantas penalizaciones aplicadas a las mujeres acusadas de brujería, en muchos casos viudas y empobrecidas. Muchos de los juicios producto de la caza de brujas respondieron al afán de regulación de la vida familiar y las relaciones de género y de propiedad. Melchor capitaliza esta información al armar una serie con la viudez de la Bruja, su condena por los hombres que asedian su propiedad, ya reclamada por los hijos “legítimos” de su pareja, la soledad del páramo en que está la casa (que disimula el saqueo de tierras) y la sexualidad disidente de su hija.
- 8 Paglia (2020, p. 331) arroja luz sobre la potencia simbólica de este personaje femenino: “Eurípides describe su muerte con una meticulosidad terrible y misteriosa, amenazando así nuestra simpatía hacia la protagonista y sus motivos para el asesinato. Medea, la dotada sobrina de la hechicera Circe, es un vehículo del desorden ctónico. Es una mujer capaz de metamorfosear el oro en escoria; el gozo en horror”.
- 9 Diego Arandojo (2018) define las *creepypastas* como relatos breves y escalofriantes de terror que tienen como eje un hecho vivencial. Derivan de una traducción

al español del término inglés *copy and paste* (copiar y pegar), clave utilizada en procesadores de texto hacia 2000. Circulan en Internet.

- 10 Honores (2014, p. 66) analiza distintas entidades populares del imaginario andino como las “cabezas voladoras o uma, condenados o almas en pena y qarqachas” y afirma que “son seres marginales que actúan generalmente en el espacio de la noche, espacio prototípico para la apertura del caos. Son seres excluidos de la sociedad por ser transgresores de los valores morales y sociales —como el incesto—, que impiden la reciprocidad andina. Son seres que sufren metamorfosis lo que los convierte en seres monstruosos, pertenecientes más al orden de lo natural que al de la cultura”. El uso de la mitología en *Las voladoras* hace emerger, justamente, lo dionisiaco, el caos, la transgresión de los valores tradicionales.
- 11 He trabajado sobre los usos del horror que hace Enríquez en *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama* en Gasparini (2020).

Referencias bibliográficas

- Ampuero, M. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Ampuero, M. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- Arandojo, D. (2018). *Slender Man. Realidad y ficción de los creepypasta*. Editorial Guante Blanco.
- Ayén, X. (20 de septiembre de 2021). El nuevo boom de las narradoras latinoamericanas. [Video]. <https://youtu.be/neXP3X7RrYw>
- Bazterrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Planeta.
- Bianchi, P. (2018). Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel. *Revell*, 3(20), 163-187 <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3178/pdf>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado Libros.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. [1.^a ed.]. Tinta Limón.

- Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Anagrama.
- Fernández, Y. (2015). *Siete paseos por la niebla*. Campo Letrado Editores.
- Ferro, G. (2011). Lo que te da terror. En *La aguja tras la máscara*. Costurera Carpintero.
- Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus-a.
- Gelder, K. (Comp.). (2002). *The horror reader*. Routledge.
- Gorriti, J. M. (2001). *Ficciones patrias*. Clarín.
- Hayes, I. y Zenobi, M. (11 de marzo de 2021). Una película de terror: Sayak Valencia, teórica feminista. *Revista Mu*, 157. <https://lavaca.org/ni-una-mas/una-pelicula-de-terror-sayak-valencia-teorica-feminista/>
- Hogle, J. (Comp.). (2002). *The Cambridge Companion to gothic fiction*. Cambridge University Press.
- Honores, E. (2014). *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Editorial Agalma.
- King, S. (2006). *Danza macabra*. Valdemar.
- Leffler, Y. (2000). *Horror as pleasure: The aesthetics of horror fiction*. Almqvist & Wiksell International.
- Ligotti, T. (2010). *La conspiración contra la especie humana. Un artificio de horror*. Valdemar.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Vervuert.
- Morgan, J. (2002). *The biology of horror: Gothic literature and film*. Southern Illinois University Press.
- Mulvey-Roberts, M. (Comp.). (1998). *The Handbook to Gothic Literature*. New York University Press.
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Páginas de Espuma.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Editorial Candaya.
- Paglia, C. (2020). *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. [1.ª ed. en español]. Deusto.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Editorial Sigilo.

“Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres

Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.

Scherer, F. (12 de junio de 2021). El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. *Lifestyle*.

Segato, R. (2018). Femigenocidio como crimen en el fuero internacional de los Derechos Humanos. En *La guerra contra las mujeres*. Prometeo libros.

Torres y Quiroga, R. (2019). *Obras completas. Raimunda Torres y Quiroga*. Tomo I. Ediciones Ciccus.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Vedda, M. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Editorial Las Cuarenta y El Río sin Orillas.