

Monstruosidad y *Aesthet(h)ical Encounters* en la Producción Latinoamericana  
Contemporánea. Tres posibilidades de aproximación: Perú, Brasil y México.

by

Roberto de Jesus Ortiz Manzanilla

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved August 2019 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David William Foster, Chair  
Cynthia Tompkins  
Ligia Bezerra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2019

©2019 Roberto de Jesús Ortiz Manzanilla  
All Rights Reserved

## ABSTRACT

This study addresses aspects of monstrosity from a transdisciplinary and comprehensive perspective that combines postcolonial, postmodern, queer, and overall, postfeminist studies in a realm of Latin American Cultural Production. This combination of theoretical frameworks allows for the application of the possibilities of resistance to the time and space in which the protagonists interact within the following selection of works that are analyzed in this dissertation: the films *La teta asustada* (2009) by Claudia Llosa, and the debut film of Rosario García Montero *Las malas intenciones* (2011); similarly, the collection of short stories *Falo de mulher* (2002) as well as the short story entitled "Mãe o cacete" (2004) de Ivanna Arruda Leite; and finally, a study of the X'tabay legend originating from the Southeast of Mexico alongside the discursive analysis of the coverage of femicides as depicted by the Yucatan press. Amidst other topics that will be analyzed in this study are the possibility of considering monstrosity as an *aesthet(h)ical encounter* which combines, as its name indicates, poetics, aesthetics, politics, and ethics. These aspects are considered in order to inspect the subjects/characters that find themselves resisting in regard to access to subjectivity and in contrast to, that which is called, the time and space of the monster.

## RESUMEN

El presente estudio aborda aspectos de la monstruosidad desde una perspectiva integral y transdisciplinaria que combina los estudios poscoloniales, postmodernos, queer pero sobre todo postfeministas en el campo de la producción cultural latinoamericana. Esta combinación permite poner en perspectiva la posibilidades de resistencia al tiempo y espacio en que coaccionan los personajes protagónicos de las obras a analizar: los filmes *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa y la ópera prima de Rosario García Montero, *Las malas intenciones* (2011); de igual forma se trabaja con la colección de cuentos *Falo de Mulher* (2002) y el cuento "Mãe o cacete" (2004) de Ivanna Arruda Leite; y por último, un estudio de la leyenda de la X'tabay perteneciente al sureste mexicano junto con un análisis discursivo de la cobertura de los feminicidios por parte de la prensa yucateca. La monstruosidad al interior de este trabajo será entendida como una posibilidad de *aesthet(h)ical encounter*, el cual combina, como su nombre lo indica, poéticas, estéticas, políticas y éticas al respecto de sujetos/personajes que se encuentran en resistencia en cuanto al acceso de la subjetividad y en contraposición a, lo denominado como, el tiempo y el espacio del monstruo.

## DEDICATORIA

Este trabajo es para todxs aquellxs que me han brindado un *aesthet(i)cal encounter...*

Infinitamente al Dr Daniel Torres y a la Dra Maga-ret Shrimpton, sin quienes esto jamás hubiera llegado siquiera a ser anhelo.

A lxs compañerxs de generación con los que compartí de(s)velos teóricos. Especialmente: a Jenn, por el nuevo *locus* del conocimiento; a Indira, por los terremotos; a JJ y Sergrio por descentralizar la cabeza de Medusa. A Meh-riam, por ponerle sabor al morado y a Groman por compartirlo con nosotros. A Carmen Scales, por constantemente hacerme sentir en casa.

A Carmen Solis y Magnolia de acero por crear *habitus* vivibles y compartirlos conmigo a lo largo de estos años. Al Dr Jesus Barquet, por los puentes y Las Cruces.

A Alejandra Gomez, por la ayuda al develar la tra(d)ición y por el CEDOC. A Cerón, por la amigostocidad que trasciende tiempos y espacios. A Mariela, por la mala fe. A Vanessa, por el absurdo.

A Klaw, por el *gore* del cuerpo materno y el neoperreo: ¡Aguacate con aceite! A Jimena, por el cuerpo lunar y por soportar estoicamente la maternidad monstruosa. A ambas, por la complicada existencia compartida.

A mi hermano, quien a muy corta edad ya daba muestra de entender lo que es un *aesthet(h)ical encounter*.

Con todo el corazón, to my own Mother Monster, Má.

## ACKNOWLEDGMENTS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la motivación del comité dictaminador quienes desde el inicio de este proceso apoyaron la idea desde diferentes flancos. A la Dra. Cynthia Tompkins, quien con su admirable retórica certera hizo que la estructura de este trabajo se planteara y replanteara hasta lograr una lo suficientemente sólida para hacerla cuerpo presente. A la Dra. Ligia Bezerra, por la entrañable lectura, por ser un ejemplo de *aesthet(h)ical encounter* y un *role model* académico. Asimismo, al Dr David William Foster por encaminar esta investigación con una sonrisa desde el primer momento y quien, sin lugar a duda, inspiró la posibilidad de pensar en un *aesthet(h)ical encounter* desde su generosidad y calidad humana. Ha sido un privilegio contar con todos ustedes en mi comité.

A cada uno de los profesores de este programa con quien tuve la oportunidad de compartir el salón de clase y que, de una forma u otra, apoyaron la confección de este trabajo. Al Dr Gil Osle por sus nuevas lecturas a viejos tratados. Al Dr Jesus Rosales por sus lecciones que cruzan fronteras.

De manera muy especial a Isis Barra Costa por contagiarme la pasión de ver las cosas que no son obvias a plena luz.

## TABLE OF CONTENTS

CAPÍTULO	Página
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. CAPÍTULO I. POÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES Y SU DECONSTRUCCIÓN DISCURSIVA.....	10
POÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES.....	12
Poéticas del Discurso Religioso.....	14
Poéticas del Espectáculo .....	17
Poética del Discurso Teratológico .....	20
Poéticas de la Cultura Popular .....	24
ESTÉTICAS DE LO MONSTRUOSO.....	29
Del Terror Como Marcador Discursivo del Biopoder .....	31
Del Horror Como Apelación a la Cita .....	34
Issues Góticos .....	37
ÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES.....	40
La Ética Relacional de la Abyección.....	42
La Ética Acerca del Contagio .....	44
<i>AESTH/E(H)TICAL ENCOUNTERS COMO ACTOS DE     APRECIACIÓN POLÍTICA HACIA LAS MONSTRUOSIDADES ....</i>	48
3. CAPÍTULO II. PRIMERA APROXIMACIÓN: PERÚ, DE BIOPOLÍTICAS Y MONSTRUOSIDADES EN RESISTENCIA. CRIPTONIMIA Y ESPECTRALIDAD EN <i>LA TETA ASUSTADA Y LAS MALAS INTENCIONES</i> .....	52

HACIA UNA LECTURA GÓTICA POSTFEMINISTA A MANERA DE <i>AESTH/E(H)TICAL ENCOUNTERS</i> .....	53
Del Biopoder a las Biopolíticas Como Asunciones Fantasmáticas del/al Poder .....	56
Horrografías y Horrorismo Como Pedagogías Biopolíticas .....	62
Espectralidad y Memoria Cultural .....	68
Criptonimia Como Herramienta Gótica .....	72
EMBALSAMAMIENTO DE LA NARRATIVA PATRIARCAL POR MEDIO DE LAS MALAS INTENCIONES .....	76
Planillas de Horrografías y Horrorismos .....	78
Espectralidades Nacionalistas .....	82
Criptonimia Como Estrategia de Resistencia .....	85
Cayetana Vampira: (D)efecto de la Ficción Dominante .....	89
<i>LA TETA ASUSTADA Y LA ANTÍGONA MODERNA</i> .....	94
Internalización del Discurso Espectral .....	96
Horrorismo y Cuerpo Materno.....	100
Criptonimia Como <i>A Shield of War</i> .....	102
Fausta: Moderna Antígona de Antiguos Saberes .....	105
<i>FINAL GIRLS ANDINAS</i> .....	109



4. CAPÍTULO III. SEGUNDA APROXIMACIÓN: BRASIL, DE MADRES ARCAICAS, <i>WOMBIFICATIONS</i> Y CAUTIVERIOS POST-EDÍPICOS. <i>FALO DE MULHER</i> Y “MÃE O CACETE” DE IVANA ARRUDA LEITE.....	112
COM “M” DE MÃE, DE MONSTRO E DE MATERNIDADE.....	113
<i>My Mother, My Anxieties</i> .....	117
De Madres Arcaicas y Pre-edípicas .....	120
<i>Wombification</i> Como Estrategia de Resistencia y Reterritorialización. 122	
CAUTIVERIOS POST-EDÍPICOS Y RÉGIMEN FARMACOPORNOGRÁFICO.....	125
“Receita Para Comer o Homem Amado”, “Amarilis” y las Madres Arcaicas. ....	128
Cuerpo Materno, Cuerpo Monstruoso: “Adelia” y “Mãe o cacete”. ....	133
“Leopoldo e Leocádia, Um Casal de Leopardos” y “Leão-Marinho”: los Cautiverios Post-Edípicos. ....	140
“Cibele” y “Doroti” y la <i>Wombification</i> del Sujeto Amado. ....	146
<i>AESTHET(H)ICAL AND MATERNAL ENCOUNTERS</i> CON LA MONSTRUOSIDAD .....	155
5. CAPÍTULO IV. TERCERA APROXIMACIÓN: MÉXICO, LAS HIJAS DE LA XTABAY. FEMINICIDIO Y TRA(D)ICIÓN ORAL .....	158
YUCATÁMM: TIERRA DEL FAISÁN, EL VENADO Y EL FEMINICIDIO .....	159

CAPÍTULO	Página
<i>Habitus</i> , Insularidad y Polimorfismo .....	161
Tra(d)ición Oral y Desarrollo Rural en el Mayab.....	165
LA X'TABAY PALIMPSESTO DE LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA AL INTERIOR DEL <i>LOCUS</i> YUCATECO .....	171
El Sexo D/Evil .....	173
La Xtabay y las Caras de la Luna, a Foundational Monster.....	183
MEDIA Y VIOLENCIA DE GÉNERO: ESCRITURA HECHA DE UNA HEBRA DE CABELLO .....	189
Feminicidio: <i>A Cautionary Tale</i> .....	190
Las Hijas de la Xtabay .....	193
6. CONCLUSIONES.....	198
BIBLIOGRAFÍA .....	208

## INTRODUCCIÓN

En 1964 Clarice Lispector sorprendía nuevamente al mundo literario al presentar su novela *A paixão segundo G.H.* en la cual tenía como protagonista a una mujer cuya única información que tenemos a lo largo de la trama es que las letras G.H. grabadas en una maleta correspondían a su nombre. El día después de despedir a la empleada doméstica entra al cuarto que esta habitaba por la maleta y se encuentra, horrorizada, ante una cucaracha, misma que la desplazará hacia un encuentro íntimo y profundo consigo misma. En algún punto de la historia, la protagonista mete el dedo para probar la materia que sale de la cucaracha al haber sido aplastada. El presente análisis propone justamente eso, guiarnos hacia un encuentro con la monstruosidad en un espacio y tiempo específico por medio de determinados productos culturales provenientes de diversos países de Latinoamérica que nos hagan comprender, sino es que deslizarnos, desde un adentro hacia un afuera y viceversa, como la materia destilada de la cucaracha en el dedo de la protagonista, en un cómo y porqué se configura al monstruo. De tal forma que, en cada uno de los siguientes capítulos logremos entender la figura del monstruo, tal como G.H. paladea la alteridad, por medio de encuentros guiados desde una ética relacional.

El monstruo, como sujeto de estudio, ha sido sometido a discursos de diversa índole, lo cual hace que una definición al respecto de lo qué es un monstruo, y la monstruosidad, no sea la más fácil de argumentar. Sin embargo, sí resulta factible comprender al monstruo no sólo en su propio contexto, sino en los efectos de su espacio y tiempo. Existe una fascinación por los monstruos, nos acompañan desde los primeros cuentos de la infancia y se desarrollan en nuestras primeras socializaciones para luego,

durante la fase adulta, lograr un doblez entre la ficción y la realidad. Es debido a ello que, para entender qué es un monstruo es necesario hacer un ejercicio de comprensión integral, fenomenológico, que nos permita apreciar la idea de “no-monstruo” a la que se le contrapone debido a que el monstruo nunca puede ser definido acorde a sí mismo, pues es el resultado de una subjetividad negada. Es decir, nadie elige ser llamado monstruo, pero sí elegimos qué es lo que nos parece monstruoso en el otro, haciendo de la alteridad un ejercicio de definición en ese sujeto que no es un “yo”, y que tampoco eligió no ser parte del “nosotros”.

Asimismo, el diseño de lo que se entiende por monstruo depende más del discurso al que se le sujeta que del individuo al que se nombra bajo este término hecho verbo. Este vínculo entre sujeto y verbo consiste en que la actuación del monstruo es siempre perturbadora para su entorno, y es por medio de ella que se le percibe como tal, pero que, ese entorno obedece a una serie de biopolíticas discursivas que diseñan lo vivible y lo que se considera una alteridad emergente, entendida como sinónimo de fallo, de error en el sistema.

La figura del monstruo, tropo tan ficcionalizado como temido en la historia de la humanidad, se ha transformado a lo largo del tiempo, lo que antes resultaba aterrador hoy día puede tratarse de una pieza de arte en un museo, a pesar de ello, resulta pertinente preguntarse acerca del porqué su pervivencia y reformulación constante entre nuestra realidad más próxima, así como en nuestras pesadillas. De acuerdo con la teoría revisada para este trabajo de disertación, la mayoría de ella asegura que se considera como característica principal del monstruo la de exceder la forma física “natural”, la de *monstrar-se* tal como su locución latina lo indica (*monstrum*), es decir, hibridizarse ya sea con otra

especie, género o etnia y de esa forma transgredir la idea de “normal”. El monstruo resulta ser portador de los miedos que acaecen a una sociedad, apareciendo de esta manera como un móvil involuntario del terror. Resultado de esta popularidad, el monstruo, y su corolario la monstruosidad, han sido plasmados en una cantidad infinita de formas a través de la producción cultural, sin embargo, la correspondiente a este trabajo consiste en interpretar esas formas excesivas que se manifiestan a través la literatura, el cine contemporáneo y los medios de comunicación impresos, no tanto físicamente, sino en correspondencia a su tiempo y espacio.

Como podrá verse, el monstruo se encuentra encasillado a través de ese actante que excede su forma, mitad persona, mitad bestia, mitad civilizado, mitad salvaje, por medio de estrategias instintivas que lo sitúan fuera de lo humanamente posible pero que sobre todo se le atribuye a la condición monstruosa de su forma física *per se*. No obstante, en el presente trabajo se elaborará un análisis a través de la Teoría de la Monstruosidad esbozada en un primer instante por Jeffrey Jerome Cohen en su artículo “Monster Culture (Seven Theses)” (1996) en el cual asegura que el estudio de lo monstruoso lleva consigo “a method of reading cultures from the monsters they engender” (3). Para esto, será necesario poner en perspectiva al sujeto monstruoso por medio de diversas herramientas teóricas que se aproximen a los efectos de lo monstruoso en su entorno específico y no tanto en la encarnación física de este.

Asimismo, este tipo de análisis conjura un ejercicio interdisciplinario en el que se encauzan distintos miramientos teóricos que pasan desde el postcolonial, el postmoderno, la globalización, el estudio de los cuerpos, lo gótico, lo *queer*, pero sobre todo, un análisis feminista. Esto último de acuerdo con Andrew Hock-soon Ng en *Dimensions of*

*Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism* (2004) en dónde asegura que lo femenino es, en esencia, lo portador de la calidad de monstruoso. Para el presente análisis se utilizarán dos filmes peruanos que contaron con la dirección de Rosario Garcia Montero para *Las malas intenciones* (2011) y de Claudia Llosa en *La teta asustada* (2009), mismos que nos ayudarán a ir poniendo en perspectiva como las protagonistas de estas historias interactúan por medio de la monstruosidad en los diversos espacios trazados en la trama; así como una serie de cuentos de la autoría de Ivana Arruda Leite publicados en *Falo de mulher* (2002) y, por último; se trabajará con la historia de la Xtabay, sus diferentes versiones impresas en conjunto con la producción cultural alrededor de ella para, finalmente, poder retratarla en el contexto de las mujeres yucatecas, su entorno y la cobertura de la media al respecto de los feminicidios. Intentando así, por medio de estos productos culturales, lograr una aproximación a la figura del monstruo.

Como se mencionó anteriormente, la cualidad de monstruosidad ha sido cimentada sobre la superficie del individuo, no obstante, para los términos de este trabajo se pretende analizar la forma en que esa cualidad puede ser manifiesta en otros aspectos del sujeto, y no solamente su condición exterior o física. Por ello, en el primer capítulo titulado “Po/éticas de las monstruosidades y su deconstrucción discursiva” se reseña, y a la vez se analiza, la forma en que la figura del monstruo ha quedado manifiesta a través de una variedad de discursos en los que se puede notar como la constante, más que comprender al monstruo por sí mismo, ha sido la de entender a la sociedad que le rodea. Razón por la cual, el capítulo ha sido ordenado por medio de cuatro conceptos generales que darán pie al término *aesthet(h)ical*. Estos son las poéticas, las estéticas, las éticas y las políticas. Estos

cuatro elementos nos sumergen en la idea del monstruo como ese sujeto que excede la forma de lo normal, transgrede posibilidades y perturba la línea entre realidad y ficción.

Con respecto a las poéticas, se advirtió que la mayor de las veces los textos teóricos trazan una línea cronográfica de lo monstruoso entre lo religioso, el espectáculo, la teratología y la cultura popular. Pero lo monstruoso tiene una calidad de arbitrario, por ello se le ha denominado poética a la forma en que estos discursos abordan al monstruo puesto que se trata de un elemento al que se le dota de un significado para luego compartirlo como un saber y acompañarlo de una serie de modos de percepción que indiquen, no solo lo que se entenderá por monstruo, sino incluso, una explicación ontológica de este.

Por otra parte, lo que se entiende por estéticas radica en la forma en que esa poética se envuelve, es decir, la forma en que presentamos esa idea, más como producto que como ente vivo. Por ello se retoma la relación, más que la diferencia, entre horror y terror puesto que estas han sido las formas en que el monstruo impacta en su entorno. A partir de ello, y debido a que la monstruosidad es nuestro *leit motiv*, se entretajan ambos conceptos argumentándolos por medio de las ideas de horrorismo y horrografía, para así poder tener una idea más clara del efecto del monstruo en un espacio y tiempo específicos, así como la forma en que, actualmente, terror y horror son entendidas como dos caras de la misma moneda. Debido a ello podemos apreciar como la figura del monstruo ha variado a lo largo del tiempo, ha pasado por etapas en las cuales estos eran una mezcla de humano y bestia; para luego volverse esos sujetos que moran a las afueras de las villas y que se alimentan de las vidas ajenas; después tomaron forma de licántropos o vampiros; así, hasta llegar a la edad moderna y ser ubicados por la ley como asesinos seriales. Sin embargo, en nuestra época actual no existe una figura determinada de lo que significa ser un monstruo, aunque

algunos autores aseguren que es el zombi quien ocuparía este cargo (i.e. Balaji 2010; Boluk & Lenz 2011; Fernandez Gonzalo 2011; Moreman & Rushton 2011). Esto implica que, la lectura sobre la monstruosidad que persigue este trabajo necesariamente tiene que profundizar en un espacio y tiempo concreto para poder dilucidar lo que hoy por hoy el monstruo es y las biopolíticas desde las cuales se nos narra. En otras palabras, el desborde del exterior físico ya no es la característica primigenia del monstruo, sino más bien, tendríamos que tomar en cuenta el efecto que estos sujetos, considerados monstruosos, tienen en su entorno y la manera en que se reproducen en el tejido de la producción cultural.

De esta forma lo monstruoso nos confecciona un relacionamiento entre lo artístico y el acontecimiento histórico, un eterno divagar entre el *ars* poética y uno que se da de facto. Sin lugar a duda, este borramiento de esferas potencializa la calidad de contradicción que el monstruo guarda en sí mismo al poder transitar desde un estado de terror hacia una estética del horror y viceversa. Así, mediante el monstruo se crea un vínculo entre lo artístico y lo real, distorsionando toda lógica debido a que, lo que no se entiende fundamenta en nosotros nuestro más profundo miedo, el cual siempre se trata de una aversión hacia lo desconocido y la posibilidad de la vulnerabilidad como experiencia propia. Debido a ello se dictamina una serie de éticas de acercamiento hacia lo monstruoso. En este trabajo se hace una diferencia entre el concepto general de ética, como una forma de valorar un relacionamiento con algún sujeto o situación desde una perspectiva de bueno o malo, y el de ética relacional, que determina más bien las formas de aproximación, o encuentro, para con el Otro. Como objetivo del capítulo, se busca entender y argumentar a los *aesthet(h)ical encounters* como una opción de contacto horizontal para con lo conformado como monstruoso.



Uno de los movimientos, tanto social como artístico, que ha cultivado este vínculo con la estética del horror ha sido el gótico, y llegados a este punto, resulta indispensable el explicar la importancia de una lectura gótica aplicada a Latinoamérica. Lo gótico ha encontrado diversas formas de desarrollarse alrededor del tiempo, al igual que el monstruo, y se trata de uno de los movimientos populares más sintomáticos tanto en Europa como en Norteamérica puesto que retrata la decadencia de un sistema fuertemente arraigado, hablando en términos socioeconómicos. Sin embargo, la exposición de una perspectiva gótica latinoamericana podría acompañarse de una lectura por sobre todo postcolonialista que nos permita entender el funcionamiento de los espacios como ejes de poder en espacios en tiempos específicos. Latinoamérica, debido a su condición pasada más no del todo culturalmente superada de colonia, hace posible entender como el monstruo converge al interior de una estructura que define claramente lo que puede ser humano y lo que no, determina justamente lo que no es una vida vivible.

Así, para el caso de esta disertación el capítulo II titulado “Primera aproximación: Perú, de biopolíticas y monstruosidades en resistencia. Criptonimia y espectralidad en *La teta asustada* y *Las malas intenciones*” analiza ambos filmes peruanos en los que el término gótico se entenderá sobre todo para dismantelar la pervivencia cultural de ciertas estructuras coloniales que abyectan, entre otros sujetos, al indígena y al sujeto femenino. En este segundo capítulo se puede apreciar como un espacio determinado gótico se presenta inmanentemente a sí mismo como un lugar de ruptura y polifonía. Dicho esto, se puede hacer palpable como un proceso de gotización (gothicization), tomado como segundo eje de interpretación, nos permitiría entender lo que Halberstam argumenta en *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995): “Novels in a Gothic mode

transform class and race, sexual and national relation into supernatural or monstrous features” (21). Después de haber expuesto lo correspondiente al sistema binario de horror/terror, y lo concerniente al proceso de gotización, llegamos al tercer eje a analizar en la problemática del monstruo latinoamericano, la condición del sujeto femenino como ese ser que resulta imposible humano.

En el capítulo III titulado “Segunda aproximación: Brasil, de madres arcaicas, *wombifications* y cautiverios post-edípicos. *Falo de mulher* y “Mãe o cacete” de Ivana Arruda Leite”, encontramos vidas que exceden la forma de mujer y se desbordan hacia otros lados haciendo de estos sujetos femeninos portadores de una monstruosidad, sobre todo al momento de ir abriendo las capas y problematizándolas. Como se ha podido observar, el monstruo pone en juego más de una categoría al momento de ser analizado, el monstruo vuelve al sujeto femenino aún más complejo e ininteligible, recubierto de una serie de rotulamientos o envolturas provenientes del orden social. Los textos elegidos para este trabajo guardan en sí una serie de niveles que nos van develando poco a poco a los personajes femeninos por medio de una extrañeza que desconcierta a su entorno. Para poder aproximarnos a ellos, se utilizó una perspectiva transdisciplinaria que incluye los miramientos teóricos arriba señalados, ya que resultaría insuficiente el hacer uso de sólo uno de ellos debido a que estos personajes constan de una textura inherente a su físico y a una emotividad manifiesta que desequilibra su entorno.

Por su parte, el cuarto capítulo “Tercera aproximación: México, las hijas de la Xtabay. Femicidio y tra(d)ición oral” se abocará al respecto del mito de la Xtabay, una relectura de ella desde las caras de la luna, así como la traición que las estéticas de la versión impresa de la leyenda hacen sobre posibilidades de lectura en las cuales se ponga

en cuenta el carácter de la Xtabay en relación con la cosmogonía maya. Por último, comparar las estéticas antes mencionadas con las de notas periodísticas concernientes a los feminicidios en el estado de Yucatán. Previamente puede decirse que existen una serie de artículos hechos por especialistas del área maya, los cuales pueden dividirse en dos grupos, el primero sería el de los estudios que versan en un sentido literario de la historia, desde la tradición oral, hasta las diversas versiones que de la leyenda se han impreso y el segundo grupo sería el concerniente a los aspectos culturales de la figura de la Xtabay. De igual forma, se apuesta por vincularlo en una serie de descripción del *habitus* a los estudios a nivel socioeconómico hechos al respecto de las mujeres mayas en el espacio rural y, lamentablemente, desigual.

Para dar inicio a la lectura de esta disertación es preciso enfatizar que, en un intento previo a contestar la pregunta ¿Qué es la monstruosidad? Y utilizando una cita de Patricia MacCormack, columna vertebral y teórica de esta investigación, en su artículo “Posthuman Teratology” (2016) enunciamos que “monstrosity is an encounter” (302). Y como tal, su proximidad nos crea la oportunidad de entender que lo normal es un imposible, en comparación a una horizontalidad que nos permita la posibilidad de concretar *aesthet(i)cal encounters* por medio de los cuales intentemos deconstruirnos y reconstruirnos en nuestras ficciones, carencias y afectos. Es sorber la materialidad de la cucaracha, como G.H. para, finalmente, entender que el monstruo, al igual que Sor Juana en “Las inimitables plumas de Europa” escribe: “y diversa de mí misma/ entre vuestras plumas ando,/ no como soy, sino como/ quisisteis imaginarlo”.

CAPÍTULO I  
PO/ÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES Y SU DECONSTRUCCIÓN  
DISCURSIVA

“—se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.”  
Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.* (1964)

La mayoría de nosotros hemos crecido con ellos debajo de la cama, otros aseguran que los han visto esconderse en el armario, o en la parte más profunda de la memoria, unos más hasta hemos dormido con ellos. Incluso, a cualquier persona que se le haga la pregunta—¿Qué son los monstruos? —pareciera poder contestarla de manera lógica y organizada de acuerdo al grado de afección que haya sentido por estas figuras. Tamaños, texturas, hasta olores saltan a la memoria al momento de intentar responder a la cuestión hecha con anterioridad. Sin embargo, si se le diera vuelta al paradigma y en vez de preguntar ¿Qué? uno cuestionara ¿Para qué?, la respuesta, sin lugar a dudas sería más compleja y no tan fácil de argumentar. Todo sujeto que se ha desarrollado por medio de los discursos de las instituciones sociales, tales como la educación, la religión, la familia, etc, ha estado en contacto con la idea de lo monstruoso, pero pocas veces se ha hecho esta pregunta.

La forma en que se ha rotulado a los monstruos discursivamente sirve como una especie de bálsamo social que pareciera curar una herida que aún no sucede. En otras palabras, y como primera aproximación, se puede argumentar que los monstruos son el reflejo de las ansiedades sociales colectivas que consumimos por medio de los discursos

antes mencionados que, a su vez, responden a construcciones sociales interiorizadas. Tal como Marina Levina y Diem-My T. Bui aseguran en la introducción a su libro *Monster Culture in the 21st Century. A Reader* (2013): “They offer a space where society can safely represent and address anxieties of its time” (1).

Dicho esto, y a manera de definición preliminar, se puede utilizar la idea de Del Río Parra en *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español* (2003), en donde enuncia que: “Lo monstruoso es, por definición, lo no natural, lo que está fuera de la taxonomía y es ajeno a cualquier orden.” (16) Por ende, el monstruo “debe ser objeto o sujeto de una acción principal” (20) en otras palabras, no se trata de un simple ornamento decorativo, sino más bien, de una herramienta de deconstrucción para unos y de alerta para otros. Jeffrey Jerome Cohen en su texto fundacional “Monster Culture (Seven Theses)” (1996) menciona que tal como su raíz etimológica lo indica: “The monstrum is etimologically ‘that which reveals,’ ‘that which warns,’ a glyph that seeks a hierophant.” (4) Esto último, el hierofante, en su calidad de lector ‘especialista’, nos otorga la posibilidad de entender la cualidad indómita del monstruo como aquel actante principal dentro de los diversos discursos entrelazados en las historias de la humanidad.

Así, de la necesidad de cuestionar más que un qué, un ¿para qué? surgen los lineamientos del presente capítulo. Las cuatro principales vertientes de este corresponden a las poéticas, las estéticas, las éticas y las políticas, que en este caso serán entendidas como los *aesth/et(h)ical encounters*, o la falta de estos, que se encarnan en las monstruosidades. De esta forma, y como primera intermediación, se desarrollará una revisión de las poéticas que los discursos regularizadores desde dónde se conforman de las monstruosidades, en el plano religioso, el discurso teratológico, el espectáculo así como las narrativas que se

desprenden de la cultura popular; el segundo bloque corresponde a las estéticas que giran alrededor de las monstruosidades, principalmente las herramientas y tropos góticos; en un tercer punto, se interpretarán las aproximaciones que se han tenido hacia las monstruosidades, la forma en que nos hemos relacionado con su conceptualización, así como, la valorización de las mismas por medio de construcciones tales como lo abyecto, la posibilidad de infección y ciertos procesos de exclusión; finalmente, se argumentará al respecto de las políticas que se desprenden alrededor de las monstruosidades y para con los monstruos. Esto nos permitirá poner en perspectiva el concepto de po/ética, o su vocablo en inglés *poethics*, que se definirá hacia al final del capítulo ya que es necesario definir los cuatro ejes antes mencionados.

No obstante, y antes de iniciar el primer eje del presente capítulo, resulta pertinente mantener en mente las siguiente preguntas: ¿Para qué sirven los monstruos? ¿Para qué los necesitamos? ¿Para qué los inventamos? ¿Cuál es el objetivo de las monstruosidades en el entramado de nuestras construcciones sociales? y, finalmente ¿Para qué les tememos?

## **POÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES**

Al interior del entramado postestructural del cual emerge el análisis contemporáneo de las monstruosidades, existen numerosos autores que se han dado a la tarea de deconstruir las formas en que se ha escrito sobre el monstruo en las diversas disciplinas que, para el caso de este trabajo, serían las pertinentes a lo religioso, el espectáculo, lo teratológico y la cultura popular. Es decir, las poéticas bajo las cuales se han creado a las monstruosidades y que ayudan a explicarlas desde un exterior normalizador, desde un diseño nacional

biopolítico en el cual, con el simple hecho de existir, atentan en contra del bien común o, dicho sea de otra forma, en contra de las políticas culturales de las que hablan Bell & Oakley en su libro *Cultural Policy* (2015): “in fact, we might argue that at the heart of national cultural policy is a particular form of instrumentalism: the use of culture to create, and continually reiterate, national identity.” (113) Y tal como se ha visto hasta ahora, nada mejor para diseñar un grupo hermético que el exterior, las barreras, las fronteras y todo aquello que mora fuera de ellas para lo cual, como se afirmó en párrafos anteriores, encontramos a la figura del monstruo como ese ente inentendible y ajeno, aquello que no pertenece y mora fuera de toda lógica, ley y/o espacio.

De acuerdo con Nerys Williams en su libro *Contemporary Poetry* (2011), la poética puede ser entendida como la filosofía de la poesía, es decir, la forma en que expresamos textual, cultural, o simbólicamente la conformación de un tema. Asimismo, las poéticas intentan definir “its forms, its resources of device and structure, the principles that govern it from other arts, the conditions under which it can exist, and its effects on readers or audits.” (5) Para el caso de este apartado, la poética de las monstruosidades consistirá en poner en perspectiva esas reiteraciones continuas de los diferentes binarios—dentro/fuera, masculino/femenino, normal/anormal, etc—por medio de la producción cultural que nos refleja la condición de ficción que toda nación-estado posee, pero también, el rol que al monstruo le corresponde al interior de esa narrativa mayor, es decir, como el monstruo pasa del no-ser a un ser en este entramado de narrativas culturales. Así, la producción y consumo que haya de ciertas narrativas, y sus poéticas, obedecen más que nada a la asimilación de ciertos imaginarios que trabajan en función de la búsqueda de un espacio unificado, coherente, autoidentificado y convergente a través del entramado entre poéticas, estéticas,

éticas y políticas. Entonces, además de la necesidad de crear un grupo identificado entre sí, también se trata de la conformación de un público para estas poéticas. En los siguientes apartados se esbozará la forma en que las monstruosidades son retratadas al interior de los discursos religiosos, del espectáculo, teratológicos y, de las narrativas populares, es decir, de las poéticas de estos discursos de poder.

### **Poéticas del discurso religioso**

Retomando a Del Río Parra, quien en su estudio sobre el siglo de oro español afirma que uno de los primeros enunciados al respecto de lo monstruoso se desplaza desde el de “prodigio” (ser enviado por Dios a la tierra) por medio de mecanismos de castigo y los binarios de bueno y malo, pecado y virtud cuando San Isidoro de Sevilla, especifica y clasifica que: “<el portento no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida>, y que se conocen con el nombre de <portentos>, <ostentos>, <monstruos> y <prodigios>, porque anuncian (portendere), manifiestan (ostendere), muestran (monstrare) y predicen algo a futuro.” (21) Pero ¿qué es lo que muestran los monstruos al interior de esta poética litúrgica? Principalmente, aluden a la decadencia a punto de ebullición, lo cual conllevaba a fenómenos catastróficos, ahí, el monstruo cumple la función de mostrar, de advertir, que el castigo está por llegar y que ellos son la corporeización del mismo por medio de su forma que excede lo normal, lo humano. No sólo son la carne del castigo, sino también su actuación, un performance de enunciación divina que se ejecuta sobre los feligreses.

Esto último conlleva a una de las características principales al interior de esta poética que es la de exceder, o sea: “poner en crisis los sistemas de clasificación, al llevarlos



al exceso.” (Del Rio Parra 43) Pensemos que dentro de la lógica cristiana, el creyente, a diferencia de muchas otras tradiciones, se encuentra hecho a imagen y semejanza de Dios, y el monstruo entonces, como figura de acción, es un designio en carne viva que sirve para alentar el camino hacia la fe y escarmentar por medio de su presencia. Se vuelve notorio como “El rechazo al monstruo se sostiene en una larga tradición occidental que reafirma lo semejante y condena lo diferente, sobre todo en lo que a la figura humana se refiere.” (67) Esto, aunado a la idea de castigo y sacrificio por la cual se conforma la trascendencia del ser.

Llegados a este punto, se vuelve irrefutable como el mismo poder que se ejecuta a sí mismo y crea a la humanidad por medio de la figura de dios, así como su ideal de normalidad, es el mismo del que devienen ciertos tipos de monstruosidades. Tenemos figuras más conocidas y tradicionales, por llamarles de alguna forma, como el Leviatán, creación divina que además se encuentra en diversas religiones como la judía, la cristiana o incluso la evangelista. Este, a veces serpiente gigante de muchas cabezas, en otras, demonio y, a veces, hasta dinosaurio extinto—de acuerdo a la criptozoología, nos sirve como una conexión con un pasado al que solamente puede accederse por medio de la poética del discurso religioso. Y por poética del discurso religioso, en este trabajo, se refiere a la forma en que es narrado este ente, por ejemplo, si en determinada religión se trata de un demonio, más que de una serpiente, ello es porque alude a la necesidad de hacer reaccionar a los creyentes ante una inmaterialidad y trascendencia del espíritu por medio de los actos en la vida terrenal. Es decir, una serpiente gigante de muchas cabezas puede ser muerta por medio de la consistencia de un valeroso ataque, pero ¿un demonio? ¿cómo deshacerse de él? Cabría preguntarse ¿para qué un demonio? En un intento de responder

someramente al respecto es porque, desde una perspectiva cristiana, solamente el alma con aptitudes superiores podrá llegar a entender que el desarrollo de la verdadera amistad sin caducidad es la que se tiene con Dios y mientras más cercano a él se esté, más peligroso será el enemigo, en este caso, un demonio.

Aunado al Leviatán, a los monstruos en el libro de las revelaciones o en el apocalipsis mismo, pensemos, por ejemplo, en las múltiples formas que al interior de un texto bíblico el sujeto puede exceder su forma y, por ende, volverse monstruoso. Desde el Lázaro zombie que se levanta y camina en medio de una multitud aterrorizada por su resurrección, mismo personaje a quien después no le queda más que huir pues se había vuelto un portento en carne viva de una acción milagrosa proveniente de un sujeto socialmente indeseable. Por otro lado, y por medio de una desafortunada y misógina narrativa, tenemos a la mujer de Lot vuelta piedra como escarmiento para todas aquellas que decidan dejarse llevar por los placeres de la vida y no obedecer los designios patriarcales, un solo parpadeo y *traz, you become a Monster!*. En estos últimos casos podemos ver como se entrelazan las poéticas del discurso religioso con las del espectáculo, puesto que, como se verá en el siguiente apartado, ya no sólo se trata del monstruo por sí mismo quien ejerce el acto de mostrar, sino es el entorno quien, para señalarlo, lo posa en un lugar en el cuál pueda ser escudriñado, un lugar desde el que se pueda apreciar cómo, en palabras de Del Río Parra: “El monstruo es un espejo que devuelve una imagen sin respuesta, un enigma sobre el Yo en el mundo, como una prueba de la precariedad de la vida humana.” (127)

## Poéticas del espectáculo

Todo aquello que excede su forma pierde la posibilidad de ser digno de admiración, y se sitúa en medio del señalamiento. De acuerdo con las poéticas del espectáculo, entretiene y a la vez educa, como veremos a continuación. Tal como la mujer de Lot vuelta estatua de sal, inerte, erigida en un espacio público para el escarnio social, simulando las esculturas de héroes patrios en los parques alrededor del mundo, pero en este caso, no para enaltecerlos sino para que, contradictoriamente, su exhibición permita al espectador acariciar una idea de virtud, o como se nombró anteriormente, una especie de bálsamo para la herida aún por sufrir.

Los monstruos, desde la antigüedad han sido parte de colecciones y gabinetes, su presencia pública, además de controlada, debía ser la de un espectáculo andante. Las civilizaciones prehispánicas, por ejemplo, contaban con zoológicos en los cuales eran encerrados enanos, albinos y todo aquel sujeto que en sí mismo encarnara una subversión a la normalidad. Joseph Merrick, mejor conocido como “El hombre elefante”, Saartjie Baartman, llamada “The Hottentot Venus”, la cubana Alize Espiridiona, nombrada simplemente como “Chiquita” o la mexicana Julia Pastrana mundialmente conocida como “La mujer más fea del mundo”, por nombrar algunos, fueron parte de distintos *freak shows* durante el siglo XIX en los cuales, por medio de un script, se mostraban ante el público haciendo una serie de acciones estereotipadas que le permitía a su audiencia escudriñarlos y convencerse de qué tan normales eran en comparación al sujeto-espectáculo frente a ellos.

La mayoría de los espectáculos en los que estos artistas trabajaban—y trabajan pues en Europa aún existen algunos *freak shows* y en América Latina rondan algunas “Casas del

horror” con sujetos puestos en exposición—tenían una especie de panfletos que contaban la desafortunada (meta)historia del sujeto en cuestión, exotizando y demarcando a los actantes de su audiencia. Rosemarie Garland-Thomson, en su artículo “Making Freaks. Visual Rhetorics and the Spectacle of Julia Pastrana” (2003) argumenta que, en el caso de Pastrana: “The souvenir pamphlets accompanying Pastrana’s exhibition recruited scientific figures to authenticate her and capitalized on the language of ethnology to lend authority to the often fraudulent biographies they offered to explain her unexpected embodiment.” (134) Junto a estas biografías, como se mencionó líneas arriba, se les ponía a “actuar”, o más bien performar, por medio de una serie de movimientos la historia que el maestro de ceremonias contaba poniendo especial énfasis, como por ejemplo el caso de Baartman en su cuerpo y la parte que excedía la forma de “lo normal”, negándole así no sólo esta característica, sino inclusive la de humano.

Podemos notar el cruce de poéticas entre el discurso médico y el del espectáculo ya que, aunque se trata de categorías excluyentes, se vuelven replicables y, por consiguiente, se deslizan hasta la categoría de ficticios, como afirmaría Haraway a lo largo de su *Cyborg Manifesto* (1983) al respecto del conocimiento y las fuentes de las cuales proviene. Por su parte, Garland-Thomson afirma que: “Pastrana’s presentation as semihuman legitimated the status of her onlookers as fully human and thus potential citizens in a democratic order. Yet, the sentimental discourse of self and other deployed in Pastrana’s display established precisely what kind of citizen her viewers might be. In short, the exhibition of Pastrana was an occasion on which spectators could verify their position in the class hierarchy that was solidifying in nineteenth-century America.” (140) En otras palabras, la monstruosidad de

Pastrana habla de la normalidad en quien la mira más que de la monstruosidad que, discursivamente, ella ostenta.

Esto nos indica, por una parte, la rentabilidad del sujeto monstruoso y su cualidad de descartable, como veremos a continuación. Rossi Braidotti en el capítulo llamado “Signs of Wonder and Traces of Doubt: On teratology and Embodied Differences” publicado en *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace* (2003) asegura que: “The Latin etymology of the term confirms it: monster/ monstrum is primarily an object of display. This can be understood quite literally. Historically, monsters have always been exhibited in public spaces.” (135) pero con el objetivo de que, mediante esta monstruosidad logren evocar la normalidad añorada en el espectador.

En la actualidad, las plataformas han mudado de las tablas del escenario del freak show a la media misma, como por ejemplo YouTube, o los reality shows, como puede advertirse en el caso de las gemelas norteamericanas que comparten el cuerpo, Abigail y Brittany Hensel quienes en el 2012 llegaron a tener su propio programa de televisión producido por TLC en el cual muestran los desafíos de su día a día. Sin embargo, la narrativa no ha cambiado pues se trata de una mercantilización de su condición bajo la cual los televidentes quedan complacidos al ver reflejada la bondad de dejarlas ser parte de la sociedad, como nombra Garland-Thomson: “In its broadest sense, the field of disability studies in the humanities analyzes the social practices that invest bodies with meanings—practices like the exhibition of people as freaks and monsters.” (130)

Esto, tomado como un grado evolutivo de la sociedad que ahora intenta demostrar que ha evolucionado por medio de actos de compasión, entendida esta como: “the primary

sentimental affect, is the genteel response that often characterized relations between the bourgeoisie and the poor, the disabled, and the primitive. Pity is repugnance refined: the other becomes sympathetic rather than brutish in the service of cultivating a bourgeois self.” (Garland-Thomson 141) Lo cual se vuelve tácito al leer los comentarios a los videos de Youtube, como por ejemplo en el titulado “Abby and Brittany Hensel: The Conjoined Teachers!” (Naked Stories 2017) donde se encuentran frases como: “I love how accepting children are!! That’s awesome for Abby and Britt!!” (Cassandra F 2018), en el cual la condescendencia se hace presente al aceptarlas y otorgarles el grado de humano que en otra época se les hubiera negado. Existen otros, como el que Brenda Johnson afirma: “I will never complain about my life again... God is amazing and he's doing wonderful things in their lives.” (2018), de nuevo, la figura del portento y la piedad de dios. Al buscar sobre ellas en la web, el mecanismo de autocompletar la frase en Google arroja resultados tales como “Abby & Brittany boyfriend”, “Abby & Brittany get married” lo cual podría interpretarse no tanto como una preocupación genuina al respecto de si ellas pueden llegar a ser amadas, sino más bien ¿Quién puede llegar a desearlas? Otro ejemplo puede ser el título que dice “Finally an Answer about Sex Life!” mostrando así como la media se transforma de nuevo en un escaparate para sanar la herida aún sin hacer, aquella que nos dice que no, ninguno de nosotros somos normales, ni podremos llegar a serlo, tal como se ahondará en ello en el siguiente apartado al respecto de las poéticas de la teratología.

### **Poéticas del discurso teratológico**

El discurso teratológico fue validado desde el inicio como un discurso científico y, por consiguiente, totalizante, denotándose así de los otros dos previamente abordados en

este capítulo. Sin embargo, esto no significa que no esté cargado de una poética al conceptualizar su objeto de estudio: el monstruo. Como su raíz etimológica lo indica, teras, proveniente de la raíz griega para monstruo y del latín logis, tratado o estudio, en un primer momento esta disciplina versaba sobre lo concerniente al estudio del monstruo y sus orígenes. Por otra parte, hablando de mitos fundacionales cabe mencionar lo que Jeffrey Jerome Cohen afirma, en su artículo inicial a la teoría de la monstruosidad “Monster Culture (Seven Theses)” (1996), que no era su pretensión “to argue a theory of teratology” (3), sino más bien ofrecer “a set of breakable postulates in search of specific cultural moments.” (4) Con lo cual, por medio de esta comparación, intenta mantener una distancia en el entendimiento del monstruo como algo mutable y adaptable a toda narrativa espacio-temporal, pero a la vez, inserto en una poética al decir que su propuesta gira “toward understanding cultures through the monsters they bear.” (4)

Por su parte, la teratología ha tenido una larga historia que data aproximadamente de principios del siglo XVI cuando los especialistas elucubraban al respecto de la alquimia y como el vientre materno jugaba las veces de molde, es decir, como un monstruo era dado a luz y las razones de ello. Joan Picard y John Browning en la introducción a su compilación titulada *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology* (2012). Narran como: “Medicine allocates to the term the domain of ‘studying the development of physical abnormalities during the fetal or early embryonic stage,’ while biology characterizes the term as the study of ‘abnormal formations in animals or plants.’ *The American Heritage Science Dictionary* chooses a more generalized scientific umbrella characterization: ‘the scientific study of birth defects.’ And literature defines this term as ‘a type of mythmaking or storytelling in which monsters and marvels are featured’.” (1) Como puede notarse,

todas aquellas definiciones cargan en si una poética del monstruo que se traslapan unas a otras, a pesar de, supuestamente, pertenecer a diferentes dominios productores del conocimiento.

En un inicio, la teratología elucubraba al respecto de lo que la madre había llegado a hacer para dar vida a un monstruo. Existen casos documentados de los cuales tanto Braidotti (2011, 1996), Del Río Parra (2003) o Shildrick (2002) citan como los especialistas encontraban la “razón” por la cual la malformación se había dado desde un agente externo, aún sin llamarle teratogénico, que causaba una influencia sobre la madre. Las había muchas y muy variadas, desde la mujer blanca, española que durante su embarazo había mirado por un tiempo prolongado una pintura posada sobre su cama, la cual tenía un hombre salvaje razón por la cual había dado a luz a un niño que se asemejaba más a él que a sus propios padres. Del Río Parra afirma que: “La idea de que la imaginación de la madre se imprime en el feto, [está] presente en Hipócrates, Avicena y Galeno, es de transmisión agustiniana.” (46) La imaginación de la madre, en este caso, tiene la capacidad para cambiar la figura del feto. A veces, siguiendo a esta narrativa: “la imaginación también actúa cuando se piensa en algo durante la concepción sin necesidad de contemplar una imagen.” (Del Río Parra 49) Lo cual, se vincula al discurso religioso de la época en el cual se abogaba por la reclusión y cierre de los conventos puesto que las mujeres al ser seres endebles, de acuerdo a esta idea, podían ser fácilmente víctimas de algún demonio y resultar posesas de él.

Se puede trazar el desenvolvimiento de la poética de las monstruosidades partiendo del portento divino del discurso bíblico, pasando por el ente carente de normalidad del espectáculo hasta llegar al origen “científico” de su anormalidad: el agente teratogénico



que, como se verá a continuación no es más que la nueva versión del monstruo. En la actualidad la teratología se refiere a una rama de la genética que trabaja con la malformación del feto debido a un agente teratogénico, es decir, alguna situación externa que afecta al producto. En la página web de la *Fundación 1000 sobre defectos congénitos* (<http://www.fundacion1000.es/ecemc>) quienes se dedican a hacer investigaciones por medio de la red de más de 400 médicos, el ECEMC (Estudio Colaborativo Español de Malformaciones Congénitas) y fundada en 1976, aseguran que su objetivo consiste en “la investigación sobre las causas de los defectos congénitos para poder llegar a prevenirlos propiciando que el desarrollo embrionario y fetal no se alteren” (Febrero 2019). Debido a que en España, cada año del total de nacimientos del país, entre 80.000 y 10.000 el 10 por ciento de ellos presentan defectos congénitos de todo tipo de manera que, su actividad consiste en, literalmente, favorecer “que los niños nazcan sanos.” La recomendación de la página consiste en que tanto el hombre como la mujer antes de procrear se encuentren “limpios” de cualquier tipo de consumo de drogas legales e ilícitas para que así el producto pueda desarrollarse sin problema. La poética, en este caso, se torna ya no hacia la carencia o la advertencia, sino hacia la infección, en la cual se ahondará más en el apartado perteneciente a las éticas.

Sin embargo, esta infección que el sujeto puede portar lo sitúa fuera del marco de la normalidad. En su libro sobre fotografía titulado *Beyond Biopolitics* (2018) Francois Debrix y Alexander Barder aseguran que las políticas culturales exigen siempre un marco de representatividad desde la biopolítica y que: “Such a biopolitical frame of representability consists in facilitating and privileging modes of representation and intelligibility that, for diverse reasons and according to various senses of utility, place the

affective and cognitive focus on the production, preservation, and enhancement of human lives and bodies” (6) De manera que, aún en la actualidad, y a pesar del reality show de las gemelas Abby y Brittany, sigue no habiendo lugar para lo anormal. En palabras de Braidotti: “And this is precisely what makes teratology—the science of monsters—scientifically interesting. Being figures of complexity, monsters lend themselves to a layering of discourses and also to a play of the imagination which defies rationalistic reductions.” (135)

Ahora bien, con respecto al siguiente apartado, resulta sugerente centrar la atención hacia ¿Cómo son estos resultados teratológicos expresados por medio de la cultura popular? ¿De qué forma los mitos urbanos o tradicionales forjan ideales al respecto de los sujetos y las vidas vivibles? ¿Cómo estas vidas irrepresentables se insertan en el marco de la representatividad?

### **Poéticas de la cultura popular.**

Regresando al iniciador de la Teoría de la Monstruosidad, Jeffrey Jerome Cohen en su epílogo titulado “Postscript The Promise of Monsters” para *The Ashgate Research Companion to Monster and the Monstrous* (2016) asegura que: “Every monster is communal and historical.” (450) En otras palabras, son idiosincráticos, llegan al presente cargados del pasado y hablando del futuro, “monsters are prehistoric, ahistoric, innate anachronisms. They arrive to recount a lesson in the complexity of temporality. History is a tangle, full of loops and doublings-back. Linear chronologies are lie.” (451) Siguiendo el argumento rizomático de Cohen, es posible vincular las anteriores poéticas a las de la cultura popular, esta última puede ser entendida como Ann Larabee la define en su editorial

para *The Journal of Popular Culture* (2019) titulado “The Future of Genre Studies in Popular Culture” como: “as a set of Matryoshka dolls, moving from motifs through motif complexes, subformulas, formulas and finally genres.” (7) Para el caso de este trabajo, el motivo principal son las monstruosidades vinculadas a un motivo más complejo como lo pueden ser las posibilidades de una vida como anormal, para llegar a las diferentes formulaciones poéticas de las monstruosidades tales como la religiosa, la del espectáculo, la teratológica y la cultura popular mediante las cuales logran su máxima expresión por medio de fórmulas tales como el género gótico o el del horror, como se verá en el segundo punto del presente capítulo concerniente a las estéticas.

Dicho esto, las narrativas de la cultura popular poseen la confianza de la comunidad que las hace circular, esto les otorga un lugar de privilegiado al interior de esta. En el caso de las monstruosidades se hacen manifiestas por medio de las historias orales, mitos o leyendas, y se pasan desde el interior de la célula mínima de la sociedad: la familia. La cual, puesta en perspectiva desde una lectura feminista, se trata de una microcélula heteropatriarcal. Así pues, esto apunta a que por medio de estas historias lo prohibido se haga más próximo y encarnable, pero a la vez, en estos tiempos, mercantizable.

Como ejemplo de su mercantilización y la densa textura de las poéticas sobre las monstruosidades en la cultura popular tenemos el mito de La Llorona. Actualmente se expone el filme *The Curse of La Llorona* (2019) el cual versa sobre la consabida leyenda de esta mujer, lo peculiar de este film en específico no es que sea el primero, ya que existen películas rodadas al respecto, la primera es de 1933 y dos más hechas entre 1960 y 1961, así como una película animada, *La leyenda de la Llorona* (2011) parte de una saga de filmes animados sobre diversas leyendas, sino que esta última, del 2019, se trata de una

producción estadounidense sobre la leyenda mexicana. Pero ¿para qué tantos filmes de la misma historia? ¿Por qué necesitamos tantas Lloronas? ¿se deberá acaso a una advertencia al respecto de la marea verde, así como los muchos otros cambios sociales en los cuáles las mujeres están siendo las protagonistas? Ese sería el caso de los tres primeros filmes mexicanos que datan en décadas cercanas a la lucha por el derecho al voto de las mujeres en México que se dio lugar en 1955.

Incluso, en 2005 en el episodio piloto de la serie *Supernatural* producida por Warner contó con este personaje, a lo que Domino Renee Perez en su artículo "The Politics of Taking: La Llorona in the Cultural Mainstream." (2012) afirma que: "For people of Mexican descent, however, La Llorona is a cultural touchstone, a means for us to connect as a Greater Mexican community in spite of all of our differences." (155) Además de que: "Regardless of how we interpret La Llorona, she is a figure who wields power by making often incomprehensible and at times contemptible choices. We must safeguard La Llorona against those who would seek to eliminate her power, and we must preserve her right to make choices, even poor ones, so that her stories can continue to instruct us about race, class, and gender in the twenty-first century United States." (155) Por medio del argumento de Perez se hace manifiesto que la poética de la cultura popular al respecto del monstruo es que este, al igual que nosotros, también comete errores, toma decisiones y ejerce su voluntad pero a la vez nos instruye y advierte al respecto de nuestras prácticas decisiones. Sin embargo, existen poéticas de apropiación, como en el de *Supernatural*, en el que el personaje es castigado y eliminado por sus actos, lo cual, en palabras de Perez, se trata de una apropiación cultural y un malentendimiento de los parámetros en que este personaje es construido desde la práctica cultural. En contraposición, por ejemplo, a La Llorona de

Sandra Cisneros en el cuento “El arroyo de La Llorona” (1991) en la que es fuente de empoderamiento para las mujeres de la historia como puede notarse en el momento en que el personaje de Felice, quien se encuentra rescatando de un infierno de violencia doméstica a Cleófilas, le cuenta que cada que pasa por encima del arroyo de La Llorona, grita: “but it wasn’t Felice laughing. It was gurgling out of her own throat, a long ribbon of laughter, like water.” (228)

Sumergiéndonos al interior de la textura de la cultura popular, y siguiendo con el ejemplo del mito de La Llorona, podemos hallar que la canción acerca de esta, además de tener múltiples versiones y no contar con un autor, simplemente es definida como un son mixteco de origen popular y contemporáneo al proceso de la Revolución Mexicana, tal como “La Cucaracha” y “La Adelita”. Por otra parte, esta canción se ha vuelto una carta de presentación de “lo mexicano” puesto que ha sido utilizado en filmes como *Coco* (2017) o *Frida* (2002). Al respecto de la letra hay versos que se intercambian, ya sea que se le sumen o se le resten, dependiendo del intérprete. Podríamos decir que, no sólo es parte de una creación poética de la monstruosidad, sino que es en sí una poética monstruosa, no sólo por tratarse sobre este mito, sino por la mutabilidad de la letra, la cual versa sobre un mal de amores: “ay, de mí, Llorona, Llorona. Llorona, llévame al río” cual oración suicida ya que, de acuerdo a la leyenda, esta suele ahogar a sus víctimas en el río. Un aspecto monstruoso más al respecto de la canción consiste en que esta es ampliamente conocida por la interpretación de Chavela Vargas, ícono queer por excelencia quien no solamente transgrede el género al enunciar “todos me dicen el negro, Llorona”—lo que es un aspecto pertinente de la música vernácula en la cual una cantante femenina puede enunciar sin problemas la primera persona masculina, pero no al contrario. Lo trascendente en Chavela

no es sólo la cuestión de transgredir el género sino que, cerca del final, hay un desgarramiento interpretativo en el que grita: “si ya te he dado la vida, Llorona ¿Qué más quieres? ¡¿Quieres más?!” Lo cual monstrifica su interpretación al perder toda entonación y develar una ansiedad latente hacia La Llorona, un deslizamiento, una aproximación hacia la figura monstruosa de la leyenda. Y esto es justo lo que hace el monstruo, exceder su forma, ser libre de todo efecto de normalización y ostentar esa libertad tal como Chavela se ofrece catártica, desgarrada y enérgica en su interpretación.

Cómo último ejemplo de esta poética de la monstruosidad al respecto de La Llorona está su reformulación en la manifestación por la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa el 1° de diciembre de 2014, como puede verse en el video de Carlos Benigno titulado “La Llorona de Ayotzinapa” publicado el 17 de diciembre de 2014 que capta el momento cuando el contingente de la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas) comenzó a cantar sus protestas al ritmo de este son istmeño y enunciaban:

No somos todos

señores, nos faltan cuarenta y tres

Y este gobierno corrupto

señores, nos quiere desaparecer

El pueblo camina junto

queremos, a Mexico despertar

Desde Tijuana hasta Chiapas

señores, la lucha contra el poder

Terminando su entonación a gritos de “Justicia” y lanzando este conocido son ahora en forma de protesta. Tal como los estudiantes desaparecidos que inspiraron esta

reformulación se dirigió el 26 de septiembre de 2014 a participar en la marcha anual conmemorativa de la matanza estudiantil de 1968 de Tlatelolco sin saber que compartirían el mismo destino ¿No es acaso el mismo sentimiento que se evoca desde la canción de La Llorona a esta de protesta? Un guiño con la muerte, un “tápame con tu rebozo, Llorona, porque me muero de frío” en el cual se prefiere un abrazo monstruoso y con esto se difuminan los binarios de los que se hablaba en los apartados anteriores, un abrazo en calidad de multitud, como Hard & Negri aseguran en sus diferentes textos al respecto de la multitud como “a living social flesh that is not a body can easily appear monstrous.” (2004 192)

En resumen, la poética de la monstruosidad al interior de la cultura popular resguarda su valor de advertencia, pero también hay una apreciación del monstruo y las razones que lo llevan a tomar determinadas decisiones. Existe en esta poética una aproximación mucho menos manida que en las otras poéticas, sobre todo la teratológica. La poética de la monstruosidad a través de la cultura popular se desdobra en diversos géneros y productos para ofrecerse como una herida abierta en nosotros mismos, una herida que establece, como veremos en los siguientes apartados, que ninguno de nosotros puede ser normal. Lo que a continuación será abordado son las estéticas, es decir, como esas ideologías y discursos se enmarcan en determinadas construcciones.

## **ESTÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES**

La definición de estética puede llegar a ser extensa o vaga, dependiendo de cómo y a qué se aplique. Por una parte, puede ser tomada como una actitud que se tiene hacia el

arte o hacia la belleza (Gordon 2005) como producto ya acabado o, por otro lado, desde la perspectiva de la estética empírica y desde el campo neurológico Briellman & Pelli aseguran en su artículo “Aesthetics” (2018) que: “It is linked to social and personality psychology in considering the moderating effects of emotion, personality variables, culture, and expertise on aesthetics responses. Social and even political psychology bear on long-standing questions relating aesthetics and moral goodness (862). Para el caso de este apartado se entenderá por estética a esa construcción de discursos ideológicos que se hacen públicos por medio de gestos estéticos que adornan las narrativas y que, al hacerse públicos, se politizan.

Dentro de este apartado también se tendrá en perspectiva lo que Rancière argumenta como la revolución de la estética por medio del concepto metapolítica incluido en su capítulo ““The Aesthetic Revolution and Its Outcomes” de su libro *Dissensus on Politics and Aesthetics* publicado en 2010 y traducido al inglés en el 2012, es decir, la manera en que una nueva forma de arte pertenece a una nueva forma de vida en la sociedad, así como las situaciones pertinentes que ocurren para crear un ethos mediante el cual se puede esbozar a esta nueva forma de pensamiento en diferentes manifestaciones como la poesía, la plástica, el cine, incluso, como se abordará en el último apartado, la política. En otras palabras, “a sensorium, a new partition of the perceptible.” (122) Ahí justo es dónde podemos insertar la idea sobre las monstruosidades, las múltiples reformulaciones que de estas se tienen en la producción cultural y la forma en que para ser percibidas han sido plasmadas.

El arte y la vida pueden intercambiar ciertas propiedades, asegura Rancière. De esta forma, el crítico francés establece como el arte se crea, y algunas veces se reformula a sí



mismo por medio de un autodidactismo al respecto de ciertas estéticas que dan como resultado un nuevo sensorium que, poco a poco, gana adeptos hasta crear un ethos. Es decir, una serie de sujetos afines en tiempo y espacio a ese nuevo proyecto estético. Sin embargo, este crítico afirma que en el momento en que este “arte vuelto vida” se establece, pierde su calidad de “revolución estética” para volverse una pieza más en un mausoleo que sólo nos trae remembranzas de lo que se cree, representaba en un tiempo y espacio pasados. Como ejemplo de ello podemos ver las figuras plasmadas del Leviatán en la biblia o en el caso de la medicina, los discursos teratológicos de otra época que funcionan ahora como un mal recuerdo de una práctica médica.

Siendo así, la única posibilidad que existe para liberar de nuevo esta serie de significados y representaciones, *sensorium*, es reformulándolo una y otra vez, ad infinitum. Y esta es, justamente, la apuesta de Rancière al respecto, vencer la calidad fija de un movimiento artístico. Dicho esto, la estética entonces reformulará una y otra vez la idea de monstruo, creando estéticas que nos delimitan aproximaciones —o éticas, por nombrarlo de otra forma y que son parte del apartado siguiente—que convergen en las dos vertientes principales [de las estéticas] al respecto del monstruo en la producción cultural: el terror, el horror y lo gótico. Sin embargo, para hablar del horror debemos comenzar con su referente que es el terror en nuestro siguiente apartado.

### **Del terror como marcador discursivo del biopoder**

Cuando se trata de tipificar siempre se recurre a los arquetipos que se tienen, lo raro, lo otro, la mayor de las veces son categorías que han sido asimiladas por medio de una experiencia estética, tanto por esa ficción de la mismidad, como por la aceptación de

la aparente realidad de una otredad que, necesariamente, tiene que ser rechazada. Así, el terror resulta ser un marcador discursivo operacional que es ejercido al interior de lo que anteriormente se mencionó como un margen de representatividad biopolítica de acuerdo a Debrix y Barder (2018). Al nombrar al terror como marcador discursivo nos referimos a este como producto del biopoder, término que ha mudado según autores como Kiarina Kordela (2016), Amit S. Rai (2005, 2004) o Judith Butler (2004) quienes se han aproximado al uso del terror vinculado al biopoder y su corolario, las biopolíticas. Partiendo de la idea de que “terror and the monstrous meet in the context of acts classified as ‘terrorist’.” (Kordela 194) y que legitiman el discurso del biopoder al actuar por medio de un ejercicio de violencia en contra de la vida de algunos con el objetivo de salvar la de otros. Es decir, el ejercicio del biopoder se expresa por medio de medidas de terror que llevan como objetivo dirigir a la población hacia un ethos común haciendo de determinadas vidas, cuerpos y expresiones su objetivo para preservarlos o para demarcarlos del resto de un grupo social específico.

Ahondando en la diferenciación entre los conceptos de horror y terror hay un patrón dentro de los textos que a ellos se refieren. De acuerdo a Pulido Zambrano en *El horror como motivo en el cuento latino-americano y del Caribe* (2009) parecen ser lo mismo a simple vista: “son sinónimos y pueden hacer mención al mismo objeto” (18) como en el caso del cine en Latinoamérica –asegura– le llamamos cine de terror mientras que los anglosajones lo han denominado como horror film. Por su parte Carrol (1990) asegura que hay una diferencia entre el terror, denominado por él como natural horror, y lo que sucede alrededor del entendimiento de un art horror o del horror como experiencia estética y su consecutiva evolución en la que se ahondará en el siguiente apartado.

Cabe precisar que, de acuerdo a Pulido, el terror teje sus raíces de manera más profunda, no sólo en la sociedad sino en la experiencia de vida del individuo, en su entorno, así, lo que para unos resulta terrible, para otros se trata de su paisaje cotidiano, como La Llorona, como el Leviatán. Resulta problemático el utilizar ambos términos como sinónimos. Porque, siguiendo el argumento de Pulido y el de Carroll, se le puede llamar terror a “la irrupción afectiva que atenta contra la vida” (Pulido, 20). Siendo así, el terror debe tener una explicación racional, es decir, “puede notarse como las palabras ‘terror’ y ‘terrorismo’ han entrado al discurso político” (24) para caracterizar a los actos genocidas que afectan a esta época. De esta manera, la diferenciación de estos términos nos enmarca en un fragmento o discurso de ‘lo real’ en oposición al horror que nos desplaza al plano de lo estético e imaginario.

Por ejemplo, pensemos en las cruces rosas que se encuentran dibujadas alrededor de la avenida Septiembre, la avenida principal de Ciudad Juárez, para una persona ajena a este espacio resulta por demás estremecedor pensar que cada una de ellas simboliza una mujer asesinada, mientras que para los habitantes se ha vuelto parte de un diseño urbano asimilado. De acuerdo a esta definición, el terror consistiría en la amenaza de un feminicidio latente en esta ciudad versus la experiencia estética que de ello surge. Misma que puede verse manifiesta en los performances o en estos grafitis que, como diría Rancière (2015), inscriben y subvierten a la vez este penoso acontecimiento en la psique del individuo y su noción al respecto de la volatilidad de la vida, moviéndose así de un estado de terror a una estética del horror que irrumpe en el panorama urbano. Como asegura Zizek en la colección de ensayos titulada *En defensa de la intolerancia* (2010): “la narración predetermina nuestra noción de la realidad” (18), en el caso de este ejemplo, los grafitis de

las cruces insertadas se vuelven parte de una narración que favorece la asimilación de este evento, y con ello, su olvido.

Amit S Rai en su artículo “The promise of Monsters: Terrorism, Monstrosity and Biopolitics” (2005) asegura que debido a ello tenemos imágenes bien definidas de lo que es un terrorista de manera que “the sovereign, repressive power that produces and quarantines the Monster finds its dispersal in discipline and normalization, and its further immanent-ization in biopolitics.”(84) De esta forma es el biopoder quien crea sus propias limitaciones y amenazas para poder controlarlas. Esto indica que cuando nos encontramos ante una verdadera amenaza a nuestra lógica, es cuando estamos ante el monstruo. Así, la monstruosidad se manifiesta mediante un vehículo emocional que afecta a su entorno, no sólo física o emocionalmente, sino incluso, como una experiencia estética por medio del horror.

### **Del horror como apelación a la cita**

Apelar a una cita conlleva un proceso performativo en el individuo, se trata de una repetición de la que no se tiene conciencia de que lo es, es decir, la apelación puede ser entendida como un conjunto de experiencias convertidas en prácticas culturales que nos llevan al borde de nuestros propios tropos, como asegura Haraway al hablar de ‘la naturaleza’ como construcción del discurso científico, y éste último, como un discurso literario en su artículo “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles” (1999). De igual forma que la teratología, nombrada apartados arriba, la ciencia es un campo plagado de discursos que obedecen a una biopolítica en la cual lo narrado se refiere a una “naturaleza” que existe per se, dando por sentado no solo

la reificación de esta, sino la de conceptos como el de ‘normalidad’ y alejándose de las posibilidades poéticas que conceptos como estos encierran en su origen. En otras palabras, lo monstruoso puede ser apreciado como una categoría que se logra a sí misma mediante su efecto: El horror.

Aquello que nos horroriza es necesariamente aquello inentendible, ya sea por la razón o por los sentidos. De esta forma, aludimos a que el horror crea un vínculo profundo entre el emisor y el receptor pues logra despertar emociones, entre ellas, la ansiedad ante la ineficacia de los códigos hasta ahora aprendidos. En palabras de Thomas Fahy (2010): “...the good of horror comes from its ability to challenge our commonplace assumptions about safety and security” (5). El horror entonces es una dialéctica, una estética, pero, sobre todo, una experiencia que nos arroja fuera de los márgenes de lo cotidiano. Es tan subjetivo como la fealdad o la belleza, como argumenta Vicente Verdú en su artículo “La energía del mal, el poder de lo feo” (1993): “tanto la belleza como la fealdad se comportan con las formas más severas de autoridad” (26), se imponen a sí mismas mediante diversos discursos, como lo son las estéticas del horror y la amenaza del terror.

Para adentrarnos más a los usos del horror y la actuación que los monstruos tienen dentro de ello, resulta necesario definir y ejemplificar no solamente lo entendido bajo el vocablo “horror” desde la teoría y la literatura, sino la experiencia misma que de ello se desprende, es decir, lo que Carroll ha denominado: Art-Horror. También, será necesario abordar las formas en las que el espectador se relaciona con ello. Luis Costa en su texto, *O Redemunho do Horror. As margens do Ocidente* (2003): “Em termos concretos, se o elemento que privilegamos, a experiência do horror, é tratado de modo temático, portanto de cunho conteudístico, como conciliar seu destaque com a permanência da afirmação de

ser o texto um produto da configuração da linguagem?” (18). Noël Carroll (1990) sugiere que un Art-Horror tiene más que una definición, un efecto. Es decir: “...art-horror is an emotion. It is the emotion that horror narratives and images are designed to elicit from audiences.” (24) Y eso que logra extraer de la audiencia no es más que la codificación de la experiencia del terror. De esta manera, queda por sentado que el terror y el horror no son parte de la misma moneda, sino que son la misma cara de esta al hacer uso del terror para obtener atención y veracidad. Esto, vuelto horror lleva en sí el objetivo de crear un vínculo emocional con su receptor/audiencia, con el fin de hacer que la experiencia de leer, o de ver, nos brinde un vasto campo de “flesh of life,” como Hardt & Negri (2003) le llaman a la multitud, no se trata de la gente, sino de un cumulo de sujetos que potencialmente pueden desarrollar una agresividad y agencialidad.

De una manera u otra, el terror disfrazado de horror se encuentra impregnado en los cimientos de la cultura. Judith Halberstam en *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), asegura que el horror puede ser entendido como: “exercises [of] power even as it incites pleasure and/or disgust. Horror, indeed, has a power closely related to its pleasure-producing function and the twin mechanism of pleasure-power perhaps explains how it is that Gothic may empower some readers even as it disables others” (17), vinculando de esta forma nuestro próximo apartado a desarrollar: lo gótico y sus estéticas que han brindado un amplio espectro de acción para los monstruos y la ambigüación de términos

## Issues góticos

Como se ha visto hasta ahora, el horror se diferencia del terror al entender al primero como un gesto estético y al otro mediante una calidad de 'real', aunque en ambos planos transiten las monstruosidades y estos se encuentren conexos. Es decir, podría tratarse simplemente de marcadores discursivos que nos sitúan en un aparente plano real o de apelaciones a la cita que nos arrastran hasta un supuesto plano estético, según sea la situación en la que el individuo como espectador se sitúe. Haraway asegura que: “La paranoia es la creencia en la densidad monótona de la conexión, que requiere, si se quiere sobrevivir, retirarse o defenderse de la muerte. El yo defendido vuelve a emerger en el centro de la relacionalidad. Paradójicamente, la paranoia es la condición de la imposibilidad de seguir articulado” (151). En otras palabras, asimilar el terror del entorno nos ayuda a no caer en algún desorden psicoemocional, mientras que el horror nos ayuda a sublimar a este por medio de ciertas éticas al momento de actuar.

El campo concerniente al monstruo y su efecto estético, el horror, ha sido ampliamente desarrollado en la producción estética de lo gótico. Este género ha sido comprendido como una corriente desarrollada, sobre todo, en la cultura occidental de primer mundo. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿es pertinente abarcarlo en el terreno de lo latinoamericano? ¿Qué de gótico puede haber más allá de pastiches fílmicos sobre Drácula, el hombre lobo o Frankenstein mezclados con personajes del cine nacional y producidos entre las décadas del 70 y el 80 en algunos países de Latinoamérica? ¿Utilizar el término Gothic podría llegar a tener el mismo efecto que Queer, Agency, Feminism o Empowerment han tenido en la academia latinoamericana? De ser así ¿Qué podría

ofrecernos el hacer uso de las herramientas de lo gótico para la lectura de la producción cultural latinoamericana?

El marco conceptual de lo gótico nos permite desentrañar y entender ese centro de las historias en el que se presenta el horror como experiencia en los personajes, justo lo que Rosana Díaz- Zambrano afirma en la introducción a la antología del cine de horror latinoamericano y caribeño *Horrorfílmico* (2012) que: “se anida la búsqueda de aquello que nos hace humanos y la incertidumbre en esa definición se concreta, de forma negativa, a través de la pérdida misma de la humanidad” (23). Connotando así lo que en un inicio se señalaba del argumento de Haraway, los tropos y demás construcciones discursivas de ‘lo real’. Así, podemos comenzar a esbozar lo gótico como una indefinición, un borramiento de lo real y lo ficticio caracterizado, la mayor de las veces, en un espacio capitalizado, antes el castillo ahora el hotel, pero que necesariamente nos vincula, con ese encuentro cultural de dos mundos. De esta manera podemos apreciar lo gótico como una herencia no reclamada de nuestro pasado histórico-cultural manifiesto por medio de apariciones de agentes postcoloniales, tan propias de este género, en nuestra estructura social.

Al parecer, los rasgos que más arraigo pueden tener dentro de una lectura gótica para la producción cultural de Latinoamérica residen justamente en la perspectiva feminista, lo queer, pero, sobre todo, en lo postcolonial, entendido el vínculo de este último con lo gótico como David Punter y Glennis Byron afirman en *The Gothic* (2004):

...the postcolonial world itself is distorted; not, that is, in the sense of having been twisted away from some recognizable master-trajectory or severed from an imaginary origin, but in deeper senses to do with obfuscations of desire, impossible hybridities, the haunting ineradicably of paths not taken. The cultures



and histories of colonized nations are shadowed by the fantasized possibility of alternatives histories, the sense of what might have been if the violence of colonization had not come to eradicate or pervert the traces of ‘independent development’ –even if, at the same time, we need to recognize that the notion of ‘independence’ is itself, politically as well as psychologically, a myth. (54)

Entonces, lo gótico se nos presenta como un espacio de ruptura y polifonía por medio de las figuras presentes y que, como veremos en los siguientes capítulos, algunos textos literarios y filmicos producidos en Latinoamérica los cuales hablan “in the mouths of ghosts; the effect of empire has been the dematerialization of whole cultures, and the Gothic tropes of the ghost, the phantom, the revenant, gain curious new life from the need to assert continuity” (Punter & Byron 58). Estos actantes disruptivos del género gótico, los monstruos, para el caso de este trabajo, se relacionan para amenazar con la revelación de que poco a poco, como había anunciado Zizek, se “elimina la dimensión de universalidad que aparece con la verdadera politización” (36). Es decir, ni lo considerado como ‘ser humano’ se libra de ser una categoría política y, por ende, discursiva. De la igual forma, la narrativa gótica encuentra su fuerza en los personajes que se distancian de toda definición hegemónica haciendo uso, sobre todo, de personajes femeninos, o disidentes sexuales, de clase social y raciales contra esos fantasmas instituidos por un pasado colonial, en el caso de Latinoamérica.

En los siguientes capítulos se utilizarán algunos tropos principales de este tipo de lectura con el objetivo de, a lo largo de esta tesis, encontrar sus similares al interior de la

producción cultural latinoamericana, pero sobre todo, de poder apreciar sus efectos: la distorsión y el caos.

## **ÉTICAS DE LAS MONSTRUOSIDADES**

Es momento al interior de este capítulo de complejizar un poco más la definición de las monstruosidades. En esta misma línea de ideas, Del Río Parra asegura que los monstruos y su significado de desorden se extendió a partir del siglo XVI en España, porque, en ese entonces, “lo monstruoso acoge ahora un valor moral y estético, relacionándose con lo deforme y desproporcionado” (23), con cualquier cosa que exceda su límite, logrando así diferenciarse de los portentos divinos que anuncian los designios de Dios; los ostentos que manifiestan en sí mismo las bondades del señor; y finalmente, los monstruos, que muestran lo contrario a lo esperado, son los cuerpos castigados de antemano, y lo más importante, los que predicen algo a futuro. En este sentido, cabe añadir el hecho de que, de acuerdo a esta autora: “lo monstruoso partía de la metáfora y se sumaba a lo anatómico y lo surrealista, transgresiones de la naturaleza” (25) que nos vinculan con lo poético, con la estética, como se dijo en los primeros apartados, con lo que se ha producido por medio del horror en cada época. Dicho de otro modo:

Si lo monstruoso se expresa como transgresión de la norma natural, si se define como tal en la percepción, y si se sostiene, al final, en la Poética (en las potencialidades de la analogía), quiere decir que lo monstruoso es aquel elemento no codificado que permite definir la norma, lo homogéneo, lo similar, la identidad, la mimesis. Lo monstruoso actúa por contradicción: sabemos que algo es

monstruoso porque sabemos que ha dejado la norma. Esta excepción, en efecto, pertenece a la figura barroca, a la metáfora, a la hipérbole y a la alegoría. (25)

Como puede notarse, esto nos arroja al terreno de la ética, pero no del estudio de la ética al respecto de lo bueno y lo malo por medio de juicios de valor individuales, sino de la ética relacional, campo que hoy día encuentra su desarrollo en el campo de los derechos humanos porque, como su nombre lo indica, conlleva un acto de relacionarse. Patricia MacCormack en su artículo “The Queer Ethics of Monstrosity” (2012) afirma que “Relations shift from dialectic to monstrous, so each entity’s elements and qualities metamorphose into a mobile negotiation premised on fabulation of extraordinary singularity. Each element is changed and future potentialities of relation go from knowledge to creation.” (255) Esto último, aunado a la figura del monstruo nos llevaría a colapsar al ser humano, como unidad mínima de la sociedad, al empatizar y sensibilizarnos con respecto al otro sujeto.

Andrew Hock-soon Ng en su libro *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives* (2004) asegura que lo monstruoso es más bien “the impasse of language, but is at the same time also an incarnation of language. More significantly, once the monster is articulated –that is one it is embodied in words—it can no longer be unsaid” (3). Otra de las formas que este autor usa para explicar el fenómeno paradójico de la monstruosidad es la banda de Möbius: “the monster is both being gazed at and gazing back; it is also the monster’s gaze that has more significance and power” (13). La cinta de Möbius consiste en una banda unida de tal forma que lo que aparente ser parte de una cara, también lo es de la otra, como la figura del infinito o la usada para el ADN. Y esto es una de las

características principales, el hecho de que esta banda tiene una sola cara, en términos de la Teoría de los Monstruos, esto explicaría que lo que nos ocasiona horror del monstruo es justamente una característica propia en calidad de negación. En otras palabras, es aquello que no aceptamos en nosotros mismos y por lo cual cortamos toda posibilidad de relacionamiento y que de ahí radique la necesidad de un encuentro ético relacional con el sujeto abyecto y denominado como monstruo.

Como se vio en el caso de las poéticas, cada relacionamiento se veía truncado por medio de los discursos a los que se apegaba, de manera que tanto la mujer de Lot como el Leviatán pertenecen a la misma serie conceptual al interior del discurso religioso, como esos entes carentes de algo que el “yo” parece resguardar pero que sin embargo, como asegura Julia Kristeva en su texto *Powers of Horror* (1982) “There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.” (2). Siendo así que la abyección y sus procesos han sido la principal manera de relacionarnos con lo monstruoso, como veremos en el siguiente subapartado.

### **La ética relacional de la abyección**

El concepto de abyección se encuentra íntimamente ligado al de lo monstruoso y la manera en que nos relacionamos con ello, ya que, como Patricia MackCormack asegura en su artículo “Posthuman Teratology” (2016): “Can we even ask what a monsters is? Configured as ‘subjects’ who fail to fulfill the criteria of human subjects, monstrosity points out the human as the icon of what is normal, and thus the monster as what is not human.” (293) de esta forma lo monstruoso se define como un sujeto que carece de ese algo llamado humanidad pero que a la vez, cual banda de Möbius, la excede.

Kristeva afirma que lo abyecto nos confronta con “our personal archeology, with our earliest attempts to release the hold of maternal entity even before existing outside of her” (13). Por medio de esta confrontación nos encontramos entonces con la figura de lo materno como ejemplo de una ética relacional de la abyección, la cual será recurrente para el caso de este trabajo y las aproximaciones que haremos de los textos. Dicho esto, nos encontramos con que la madre, y por consiguiente la primera figura femenina, es el primer sujeto por excluir mediante diversos mecanismos sociales, teniendo así que la abyección se conforma por medio de una ética relacional para con ella que a la vez que la nombra y la reconoce, la excluye por medio del tabú haciendo de esta “the violence of mourning for an ‘object’ that has always already been lost. The abject shatters the wall of repressions and its judgments.” (15) Por su parte, Hock-Soon, nombrado líneas arriba, asegura que lo monstruoso dentro de las producciones literarias contemporáneas sigue teniendo su eje en lo materno, ya sea debido al origen o nacimiento, o por medio de una desviación simultánea entre el deseo y el miedo hacia estos sujetos, finalmente, de acuerdo a este autor: “although contemporary monster narratives seem to posit the woman as the original site of horror, it is ultimately not woman, but what she represents (or fails) to the Symbolic order that situates her in such an etiological position” (10).

Rosi Braidotti (2011) concluye que es debido a la mutabilidad del cuerpo materno ante el ojo patriarcal que en ello se deposita cierta calidad de monstruosidad. En sus palabras: “Woman/mother is monstrous by excess: she transcends established norms and transgresses boundaries.” (228) Lo cual la sitúa en un espacio idóneo para la práctica de una ética de la abyección la cual de acuerdo a la Ley del Padre habrá de impedirse toda

identificación y mantener al sujeto al margen como puede verse con los múltiples modelos de figuras maternas que tenemos a lo largo de la historia.

### **La ética acerca del contagio**

Por otra parte, entre otras de las características que conlleva el término abyección, se encuentra el de la idea de contagio, para la cual se han creado una serie de reglamentaciones a seguir por medio de las biopolíticas de las que se habló anteriormente en el apartado al respecto del terror. Desde el exterminio de los reconocidos como haitianos por órdenes del dictador dominicano Trujillo al momento de pronunciar de una manera criola la palabra “perejil” y determinándose así como “foráneo”, pasando por la figura arquitectónica y ficcional del panóptico, hasta llegar a la epidemia del VIH y el subsiguiente prejuicio que la sociedad carga al respecto de los grupos de población clave conformados por personas VIH positivas, muchas y variadas han sido las formas de aislamiento que los sujetos “sanos” y “normales” toman con respecto del “infectado”. Estas figuras abyectas debido a su calidad de contagio para las personas, o grupos de ellas, que pudiesen entrar en contacto tenemos como ejemplo monstruoso al zombi.

La figura del zombi, o la horda invasiva de zombis que es como habitualmente se presentan en las ficciones, no es algo que se abordará en ninguno de los siguientes capítulos, sin embargo resulta importante nombrarlos debido a su alta popularidad en los diferentes productos culturales latinoamericanos y norteamericanos, así como en la producción académica tal como puede verse en los trabajos al respecto de Boluk (2011), Balaji (2010) y Memmi (2006) que versan sobre la figura del zombi en la cultura contemporánea; los hay sobre filosofía y los grados de conciencia e inconciencia del ser

como puede consultarse en Fernández (2011), Kirk (2005), Malik (2000); o incluso desde una aproximación más detallada hacia Latinoamérica y el Caribe como en Moreman (2011) y Sheller (2003). Desde filmes y series televisivas, hasta cómics y libros sobre filosofía zombi, estos han, literalmente, invadido los medios de producción cultural por medio de una presencia constante. Sin embargo, las posibilidades que ofrecen como figura retórica son aún más trascendentales que las que el sujeto de lo queer podría arrojar debido a que, en este monstruo no sólo habitan las malformaciones de las construcciones sociales, sino que además cumple con su cometido de demostrar lo insalvable que un sujeto contagiado puede llegar a ser.

El zombi podría nombrarse una versión postmoderna del monstruo ya que corporeiza justamente un *becoming*. Tornando un caos a su alrededor el zombi ha sido la figura metafórica y a la vez metonímica del inmigrante, del disidente, del extranjero, e incluso, del sujeto de los espacios marginales, de esos que no hablan la lengua franca. En el artículo “La invasión zombi en el cine de terror independiente,” Alfredo Suppia y Lúcio Reis Filho afirman que el zombi puede incluso representar a la clase trabajadora volviéndose así “el personaje más representativo de lo que se entiende vulgarmente como el proletariado” (Díaz Zambrana & Tomé 144) sobre todo por ese vínculo con la tierra y, como la mayoría de los monstruos, esa alerta de impureza que le impide ser humano.

Como se puede apreciar, su exposición ha sido masiva, mostrando junto con ello las características que exponía Del Río Parra de “mostrar” y “predecir”. Esto obedece a motivos justificables de expansión imperialista, como a una estética del horror que metaforiza al terror hacia el sujeto foráneo, el no invitado, el que porta el peligro de contagio. Sin embargo, para los fines de este trabajo, el zombi es la figura que menos

interesa debido justo a que esta sobreexposición ha hecho que se domestique a esta figura como puede verse en filmes como *Warm Bodies* (USA 2013) o la brasileña *Porto dos mortos* (2010) en la cual las personas cohabitan con los zombis quienes han llegado a desarrollar una domesticación para con su entorno sin perder su calidad de seres “infectos” que, sin embargo, al interior de ambas tramas, existe su contraparte en la cual hay zombis que resultan ser más violentos y por consiguiente, nocivos. Pareciera pues, que la ética al respecto del relacionamiento con el infecto consiste en que, si podemos poner a este al servicio de los normales, no hay necesidad de liquidarlo, simplemente de controlarlo.

Los monstruos que a este análisis interesan obedecen más a una conformación menos visual y más interiorizada, como Halberstam afirma al hablar del cuerpo del monstruo: “The Monster itself is an economic form in that it condenses various racial and sexual threats to nation, capitalism, and the bourgeoisie in one body.” (3) Esto es, que (des)obedecen más a una textualidad en los modos que el discurso opera que a la exterioridad de este.

El monstruo nos exige así, por medio de un encuentro ético relacional, como nuestra parte más profunda y nunca aceptada es con la que habremos de vincularnos y devenir monstruos para ser más libres. Erin Graff Zivin en la introducción a *The Ethics of Latin American Literary Criticism. Reading Otherwise* (2007) afirma que: “Regardless of the model, if we believe that the ethical subject could be constituted through encounters with otherness that represent an interruption of the status quo, what does this mean for the practice of literary criticism?” (2). Lo que nos trae a colación justamente nuestras primeras dos temáticas abordadas en el presente capítulo, las poéticas de las monstruosidades y su expresión por medio de las estéticas de las monstruosidades. Siguiendo la línea de Graff



Zivin, para entender al monstruo y su carencia o excesos, tenemos que tomar ambas como nuestras para que, mediante el acto de escribir podamos entender:

how does a consideration of ethics change when we direct our attention to the experience of reading? What happens when the reading subject confronts the enigmatic, the unsayable, or the secret, that is, textual 'others' that refuse our interpretation? How do we respond to that which escapes or alters an imperialistic reading tendency? (Graff Zivin 6)

En el libro titulado *Who Comes After the Subject?* (1991) compilado por Peter Connor Eduardo y Jean-Luc Nancy se encuentran una serie de entrevistas a diversos intelectuales como Derrida, Deleuze, Irigaray e incluso Rancière, quienes, de una forma u otra, forman la columna vertebral de lo discutido hasta ahora como monstruoso. Todos estos autores convergen en la idea de que el sujeto, tal cual, no existe, que ha sido una invención, un ideal imposible de seguir, y que, en palabras de Derrida: “There has never been The Subject for anyone... The subject is a fable... but to concentrate on the elements of speech and conventional fiction that such a fable presupposes is not to stop taking it seriously (it is the serious itself).” (102) Esto nos ayuda a situarnos en el terreno de lo posthumano y a seguir la idea que Patricia MacCormack en su libro *Posthuman Ethics: Embodiment and Cultural Theory* (2012) forja, la de que nadie es realmente humano, sino que todos hemos siempre sido posthumanos, y que la práctica de una ética “is a practice of activist, adaptive and creative interaction which avoids claim to overarching moral structures.” (8) lo que nos ayudaría a examinar, para el caso de este trabajo, los diversos tipos de cuerpos y vidas que, mediante nuestros relacionamientos con ellos nos ofrezcan la

posibilidad de libertad y comprensión que las prácticas del biopoder han tenido sobre nuestras voluntades.

Todo esto, asegura la autora, será posible de ser entendido mediante lo que ha denominado como Ethical Encounters y que, para el caso de esta tesis, como su título lo indica, será reformulado como *Aest/et(h)ical Encounters*.

## ***AESTH/E(H)TICAL ENCOUNTERS COMO ACTOS DE APRECIACIÓN POLÍTICA HACIA LAS MONSTRUOSIDADES***

Llegados a este último punto, es importante recalcar dos ejes coaxiales dentro de la hechura de las monstruosidades antes de definir lo que es un encuentro ético y su reformulación, los *aesth/et(h)ical encounters*. El primero de ellos se trata de la constante afirmación de que los monstruos son, primero que nada, metáforas de las ansiedades de una sociedad, en un tiempo y espacio determinados. Lo que en un momento fue considerado demandante o peligroso, en otro puede no serlo más. El segundo de estos ejes es el retomado en cada uno de los textos que intentaban formar una ontología del monstruo, siempre terminaban haciendo alusión, de una manera más o menos exhaustiva, a la idea de Julia Kristeva sobre la abyección, y de Freud con respecto al concepto *unheimlich* entendido como “the uncanny” o “lo siniestro”. Así, estos dos conceptos, la ansiedad, la abyección, adjunto a lo siniestro se vuelven los tropos de la monstruosidad y sus receptáculos por excelencia que, al parecer, resultan ser esos sujetos laxos en definición, y en la gran mayoría de los casos, sujetos femeninos con una principal resonancia en las maternidades monstruosas tal como lo aseguran autores como Braidotti, Hock Soon y

Shildrick o de nuevo, MacCormack en “The Queer Ethics of Monstrosity” (2012) al decir que: “Monstruos femininity and female monstrosity offer a threshold in reference to relation and to opening up infinite new configurations of desire, making each entity itself a threshold.” (259)

MacCormack asegura que: “Defining, signifying, classifying, and placing certain kinds of subjects into a hierarchy is an act, which is based not on the quality or essence of an entity but by the powers that constitute the capacity to define.” (256) Y, como hemos podido ver, esa ha sido la historia de las monstruosidades a través de distintos discursos. Es por ello que, tener expresiones afectivas nos abre hacia la alteridad del otro al hacernos converger por medio de nuestros puntos en común, por ejemplo, que ninguno de nosotros somos “normales”, que ninguno de nosotros somos netamente “humanos”. Dicho esto, podríamos comenzar definiendo que los “Ethical encounters are encounters of both affectivity and liberty. Alterity and openness, relinquishing reliance on preexistent signifiers to become lost in the flows of affectivity, are essential to ethical encounters. Alterity of other catalyses alterity of self.” (256) Y, siguiendo a MacCormack, la alteridad puede llegar a ser seductiva y las diferencias algo deseable siempre que no sean dadas desde una perspectiva jerárquica o vertical.

Por ello, aludir a una ética relacional nos ayudaría a tener un mejor entendimiento no de ellos, sino de nosotros mismos, pero para ello resulta necesario poner en perspectiva, y deconstruir, las estéticas que reifican esta idea de lo monstruoso. Todo consiste en un relacionamiento en el que podamos ver como los: “Ethical encounters with liminal bodies (of which our own is also always one) are good for both things. It is an act of love between things based on their difference. Thingness itself is hazy, atmospheric and fuzzy but is

connected with and belongs harmoniously to all other planes of expression.” (MacCormack 2012 10) No se trata ahora de llegar a conquistar un grado de verdad que solo sirve al lado en que me posiciono, sino de aproximarme a mi otredad y encontrarme en ella, incluso, porque no, regocijarme en ella.

Para concretar la idea de *Aesth/et(h)ical Encounters* en la cual se deposita la propuesta de este trabajo, se puede decir que consiste en poner en perspectiva las estéticas y sus metapolíticas por medio de una ética relacional que sea amorosa, emocional, viscosa, que elimine todo distanciamiento situado desde un binario y que, finalmente, nos permita abrazar nuestra vulnerabilidad como una forma de activismo, pero también como una expresión de deseo. En los siguientes capítulos abordaremos cuestiones tales como la biopolítica en tiempos de guerra civil como en los filmes peruanos *La teta asustada* (2009) y *Las malas intenciones* (2011); la ansiedad devenida de la figura de la madre por medio de las maternidades monstruosas y las madres arcaicas en la obra de la escritora brasileña Ivana Arruda Leite; y, por último, el devenir mito, el devenir monstruo, por medio de la figura de la X'tabay y la cobertura de los feminicidios por parte de los medios impresos de comunicación en Yucatán, México pero no desde una perspectiva académica, fría y analítica, sino desde una personal, íntima, que nos permita sentir la posición del monstruo en ese texto.

Los monstruos, como brevemente hemos podido notar, no necesariamente tienen que ser físicamente grotescos, como anteriormente se mencionó. La calidad de *freak* fue una característica que como sociedad nos hizo ponerlos en perspectiva como objeto de estudio y a la vez de espectáculo escindiéndonos por medio de una ficción de normal/anormal. Sin embargo, la monstruosidad, en su sentido más llano, consiste en ‘mostrar’, en

hacer patente que “the fissures, breaks, contradictions, and indeed unexpected continuities in the received meaning of the monstrous are not then problems to be resolved, but opportunities to reconfigure first impressions” (Shildrick 27). Los monstruos no son los que consumen las vidas de mujeres en la frontera, sino más bien esas mujeres asesinadas, como se mencionó en el ejemplo de las cruces en Ciudad Juárez. Es el Estado Nación que permite ciertas manifestaciones con el fin de lograr una asimilación de una estética del horror en la ciudad; el monstruo, ahora, bien puede ser ese cisne errante de sangrientos rastros del que hablaba Agustini en su “Nocturno” demandando como la pluma misógina, nuevamente caracterizó al sujeto femenino como impuro, anormal e inhumano. Pero, sin lugar a dudas, y de manera personal, considero que la principal fortaleza del monstruo es justamente sus múltiples posibilidades de resistencia a las que podríamos aproximarnos por medio de los *aesth/(e)tical encounters*, que finalmente no se trata más que de un encuentro con nosotrxs mismxs en nuestro punto más vulnerable.

## CAPÍTULO II

### PRIMERA APROXIMACIÓN: PERÚ, BIOPOLÍTICAS Y MONSTRUOSIDADES EN RESISTENCIA. CRIPTONIMIA Y ESPECTRALIDAD EN *LA TETA ASUSTADA* Y *LAS MALAS INTENCIONES*.

“¿Soy flor o estirpe de una especie oscura  
que come llagas y que bebe el llanto?”  
Delmira Agustini, “El Vampiro”, *Cantos de la mañana* (1910)

Existe hoy día una extensa producción cultural, y sobre todo fílmica, al respecto de los monstruos. La capitalización de estos se ha llevado a cabo por medio de superproducciones hollywoodenses que retratan a monstruos creados a través de los mejores maquillajes y acompañados de efectos especiales que desafían la espectacularidad que en si ya conllevan. Los monstruos se construyen de una mezcla entre alegoría e hipérbole mediante las cuales, como la mayoría de los teóricos enuncian, corporeizan las ansiedades sociales de su contexto y por ello es imprescindible que en el caso del cine sean visualizados como gigantes, pensemos en los últimos remakes de *King Kong*, *Godzilla* o *Jurassic Park*, o en hordas de zombies, porque de esa manera sirven para una alerta más que personal, nacional. Sin embargo, a través de una estética gótica, todo esto se sublima, el monstruo se vuelve una tenue espectralidad, una aparición en medio de la noche, una problemática que parece intangible y mora dentro nuestro.

En el presente capítulo se concertará un *aesth/et(h)ical encounter* con la monstruosidad de las protagonistas de los filmes peruanos *La teta asustada* (2009) dirigida por Claudia Llosa y la ópera prima de Rosario García-Montero, *Las malas intenciones* (2011) guiado a través de una lectura gótica postfeminista que se detallará a continuación.

Para los términos de este trabajo se considerarán tanto a Cayetana de los Heros, así como a Fausta, heroínas góticas que se enfrentan a la violencia social de su entorno, entendida esta desde el concepto de las biopolíticas, como primer punto a desarrollar, para después descifrar la forma en que estas cobran importancia a través de las horrografías de Díaz Zambrano (2012) y/o los horrorismos de Cavarero (2012) respectivamente; de igual forma se interpretarán las diferentes manifestaciones que surgen de estos conceptos por medio de discursos espectrales para, finalmente, poder apreciar el encuentro con estas protagonistas y la forma en que su toma de agencia las impulsa a subvertir la ficción dominante conceptualizada por Kaja Silverman en *Male Subjectivity at the Margins* (1992).

### **HACIA UNA LECTURA GÓTICA POSTFEMINISTA A MANERA DE *AESTH/ET(H)ICAL ENCOUNTER***

Como se estableció brevemente en el capítulo anterior, las narrativas góticas mayormente se tratan de una asimilación por parte del personaje protagónico de una amenaza exterior de su persona, la cual se manifiesta por medio de un terror sublimado, es decir, del horror como experiencia estética o, como veremos más adelante, de una mezcla de los dos. Asimismo, para esbozar brevemente la tradición dentro de la creación, o lectura gótica, encontramos que es justo en la exclusión de la otredad que lo gótico encuentra su nicho a manera de confrontación con los ideales de la razón establecidos desde el proyecto de la Ilustración. Tal como afirman Andrew Smith y William Hugues en la introducción de *Empire and the Gothic. The Politics of Genre* (2003): “The Gothic gives a particular added emphasis to this through its seeming celebration of the irrational, the outlawed and

the socially and culturally dispossessed” (1) creando un terreno fértil para que las otredades tomen fuerza en sus historias, brindándonos así un encuentro desde la experiencia estética de lo gótico que, como veremos a continuación, ha evolucionado desde la estructura del texto mismo.

Por otra parte, la definición de lo que se entenderá como gótico postfeminista se desprende primeramente de la idea de postfeminismo caracterizada, de acuerdo a Benjamin Brabon y Stéphanie Genz en la introducción a *Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture* (2007), como: “polyphony and multiplicity that undermine the possibility of a universally agreed agenda and definition” (2). Mientras que, lo correspondiente a lo gótico, Brabon y Genz lo trazan desde Ellen Moers y su conceptualización de “the Female Gothic” tomada en *Literary Women* (1976). Estos aseguran que:

the Female Gothic as the mode par excellence that female writers have employed to give voice to women’s deep-rooted fears about their own powerlessness and imprisonment within patriarchy. Following Moers’s lead, critics have drawn on the Female Gothic to describe a familiar set of narratives that revolve around an innocent and blameless heroine threatened by a powerful male figure and confined to a labyrinthine interior space. (5)

Estableciendo el antecedente en la que algunas narrativas góticas creadas por mujeres contienen elementos subversivos que deben ser interpretados desde una perspectiva gótica postfeminista para poner énfasis en la protesta en contra del entorno patriarcal, así como “a confrontation with mothering/femininity” (6), o lo que para este



trabajo se entenderá como: *Dominant Fiction*, Kaja Silverman (1992) argumenta que la ficción dominante se trata de una realidad ideológica que “solicits our faith above all else in the unity of the family, and the adequacy of the male subject.” (16)

Sin embargo, para poder llevar a cabo esta irrupción se necesitan espacios y pensamientos fuertemente delimitados, e interconectados, al respecto de lo que es ficticio y lo que es real para establecer un estado de sitio en la psique del sujeto, entendido este último, el estado de sitio, como una alegoría para la represión y el dominio que conlleva habitarse como un sujeto oprimido en una nación o conjunto de biopolíticas.

Lo antes dicho, nos dirige a hablar acerca de cómo lo gótico se conforma de diferentes tropos al interior del texto, mismos que han ido mudando para adaptarse a un tiempo y espacio concreto. La experiencia estética de lo gótico se advierte, por ejemplo, al hablar del espacio, el cual se sitúa en uno que posea una calidad de postcolonial, es decir, en la mayoría de los casos las historias ya no tienen lugar en un castillo, sino que han mudado a otros espacios que siguen siendo espacios de poder postcolonial y capitalistas, tales como las mansiones, los hospitales, o incluso los hoteles, lo cual nos ubica ante nuevos espacios góticos que revitalizan a sus protagonistas y a los seres que en ellos habitan, como asegura Andrew Hock-Soon en *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives : The House as Subject* (2015) hablando acerca del caso de los filmes: the palpability of architecture’s spatial presence demands careful interpretive attention that, at once, also elevates space from backdrop to an active participant in the development of the narrative” (6).

Para el análisis de ambos filmes se pondrá en perspectiva la forma en que ambas protagonistas se encuentran oprimidas por la ficción dominante en sus espacios

domésticos, y góticos, los cuales actúan como células del patriarcado. Igualmente la forma en que ellas subvierten toda alineación con el dominio al reinventarse a sí mismas, tomando en cuenta lo que Hardt y Negri (2003) aseguran en “Globalization and Democracy” (Aronowitz & Gautney 2003) cuando afirman como: “The power of invention is monstrous because it is excessive. Every true act of invention, every act, that is, that does not simply reproduce the norm, is monstrous.” (119)

Por tanto, resulta necesario comenzar a esbozar lo que para los términos de este trabajo serán los tropos por analizar en cada filme y así entender cuál es el discurso espectral que Cayetana y Fausta reciben y a la vez se resisten. De igual forma, es preciso entender la genealogía del poder que intenta dominarlas, por ello definiremos a continuación la diferencia entre biopoder y la factibilidad del concepto biopolítica para el presente análisis.

### **Del biopoder a las biopolíticas como asunciones fantasmáticas del/al poder**

Como se esbozó brevemente en el capítulo anterior, el biopoder es un concepto proveniente de Michel Foucault, aunque no acuñado por él, y ampliamente discutido por Derrida y Agamben, entre otros. Foucault compara la soberanía con el biopoder a manera de regímenes y asegura que el segundo se desarrolla a manera de práctica política a partir del siglo XVIII que es cuando las poblaciones comienzan a crecer estrepitosamente. Ese mismo desarrollo demográfico conllevó a un desarrollo económico que, por consiguiente, hizo lo suyo con respecto a los avances tecnológicos. Biopoder podría ser definido como un poder que opera a través de la disciplina y la regulación de la vida mediante saberes disciplinarios tales como la política, la psiquiatría e incluso la biología que intentan

alcanzar niveles de gubernamentalidad (Giorgi y Rodríguez 2007). Esta gubernamentalidad sobre lo *bio*—tomado como sinónimo de vida—asegura Foucault (Giorgi y Rodríguez 2007) que utiliza saberes disciplinarios para colocar en el blanco de ciertas instituciones, tales como prisiones, escuelas u hospitales psiquiátricos, lo que podría considerarse una vida “invivable”, esto con el objetivo de reducir su impacto en la población mediante políticas tales como “hacer vivir” a ciertas vidas y “dejar morir” a otras para concretar una población en torno a un modo de gobierno, a diferencia de la soberanía que tenía como práctica política el “dejar vivir y hacer morir” a sus ciudadanos debido a que en manos del monarca estaba la decisión de perdonar vidas o de quitarlas.

Dirigir a la población desde la perspectiva de la economía política del biopoder es un ejercicio profundo que radica no solamente en la ejecución de las leyes, sino en asentamientos intrapsíquicos o, mejor dicho: “administrar la población quiere decir gestionarla igualmente en profundidad, con delicadeza y en detalle” (212) desde tres ejes soberanía, disciplina y gestión gubernamental, las cuales se ocupan de la masa de la población —una sola, hecha *flesh*, como afirman Hardt & Negri (2004) inconmensurable e inidentificable, pero concreta— en un territorio. Por su parte, Chloe Taylor asegura al respecto de este concepto foucaultiano en “Biopower” (2014) que este: “...works primarily through the state, however the state is also involved in many institutions, such as the prison.” (45) Y es justo el estado el que comienza a entender los cuerpos que conforman la población como máquinas que deben ser disciplinadas y optimizadas a su máxima capacidad, esto por medio de un paralelismo entre extorsión y domesticidad que permita al ciudadano su integración a los sistemas eficientes y económicos de control de vida, mejor conocidos como biopolíticas, entre los cuales, por ejemplo, se encuentra el sexo. Este será

entendido no como un goce o regocijo de los cuerpos, sino como una práctica que conlleva a la procreación y perpetuación de las clases sociales. Por ello ciertos cuerpos no funcionan y son considerados anormales o monstruosos, por citar un ejemplo, el del onanista quien lleva como agenda principal el placer propio en contra del sujeto heteronormado que busca reproducir mano de obra en su propia carne.

Aunque este término, como se ha dicho antes, ha sido y sigue siendo utilizado por diferentes teóricos, es Derrida quien asegura que Foucault esencializa la idea de vida como si por un lado tuviera la absoluta certeza de lo que habla y la vincula, de acuerdo a este autor, a la idea de metafísica haciendo de los diferentes planos de comprensión existencial uno solo, esta discusión existente entre estos dos autores ha tenido un seguimiento en el artículo “Monster of Sex: Michael Foucault and the Problem of Life” (2018) de la autoría de Sara K. Hansen. En su lineamiento histórico de esta discusión Hansen asegura que, a diferencia de lo que Derrida opina, Foucault “does not essentialize life as much as he problematizes it” (104). Puesto que para él la vida tiene márgenes, fronteras que se presentan más no son infranqueables y que orillan a ciertos sujetos a no formar parte de ella desde el control que el biopoder intenta ejercer sobre ellos, como lo demuestra en su estudio sobre Herculine Barbine en el cual este autor atraviesa las fronteras de la monstruosidad que transgrede la ley de lo natural en la vida de un hermafrodita en el siglo XIX. En palabras de Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, se trata de esos “excesos de vida” en los cuales “Foucault descubrió el umbral en el que las tecnologías biopolíticas hacen individuos y constituyen las poblaciones, [en ellos] se anuncia también aquello que resiste, altera, muta esos regímenes normativos: la vida emerge como desafío y exceso de lo que nos constituye como ‘humanos’ socialmente legibles y políticamente reconocibles” (11).

Sin embargo, es justamente esos ‘excesos de vida’ los que ocupan este trabajo, como veremos más adelante en los filmes.

En *Beyond Politics* (2013), Debrix y Barder elaboran un estudio al respecto de las fotografías de guerra en pleno siglo XXI e intentan refrescar la idea de Susan Sontag al respecto del *punctum* al tomar en cuenta el armazón teórico al respecto del biopoder. Acerca de ello opinan:

Thus, biopower takes hold through the creation of new social problems (health, hygiene, life expectancy, social productivity, and so on) and through the need to tackle them by means of new techniques of knowledge and new modes of scientific rationality (statistics, demographics, economics, and so on) that can correct, improve, reform, or recalibrate those social issues at the level of the life of the population as a whole. (9)

Como puede notarse, la idea de población surge como el elemento y objetivo principal del biopoder —a diferencia del régimen soberano en el cual el objeto se trataba del territorio— debido a lo cual resulta necesario emplear las biopolíticas adecuadas para que esta, la población, pueda entenderse dentro de un margen de representatividad y no por fuera de ello. Hardt y Negri (2003 y 2004), Amit Rai (2004, 2005 y 2013) y Kiarina Kordela (2016), han trabajado alrededor de la aplicación disciplinaria de las biopolíticas y, en específico Kordela y Rai, desde el marco de los estudios del terrorismo y la monstruosidad. Rai (2005) asegura que el biopoder invierte, administra y dirige sus actividades en torno a la vida y de esta forma la reproduce, razón por la cual, se pregunta: “perhaps figures of monstrosity belong to an older regime of normalization and discipline?” (541). Y son estos

esfuerzos los que se expresan por medio de biopolíticas de normalización en los cuales el monstruo no tiene cabida pues representa un reto al orden, un exceso de vida, como se mencionó líneas arriba. Aunque, por otra parte, como se verá en los siguientes apartados, las biopolíticas en el ámbito gótico pueden ser presentadas de manera espectral pues se encuentran entretejidas fuertemente a la psique de la población, de igual forma, las biopolíticas pueden ser exteriorizadas por medio de las poéticas al interior de la cultura popular, como se abordará en el análisis de los filmes.

Asimismo, la forma en que los medios, la producción cultural y la tradición oral pueden preservar o transformar la valoración de ciertos actos como “humanos” o “monstruosos”, dependiendo de la manera en que estos sean accionados, y también por quién, determinan los ideales de una población. En palabras de Kordela en “Monsters of Biopower: Terror(ism) and Horror in the Era of Affect” (2016): “the monstrous fulfils a central biopolitical function in its capacity of arousing horror. For, insofar, as horror’s experience is an affective state of being that can be incited discursively, the horror of the monstrous can provide the criterion for determining the bio-racial break between what must live and what must die.” (199) Así, el monstruo, dentro del contexto de las biopolíticas emerge como ese ser de naturaleza ingobernable en un tiempo y espacio específico a través de una coreografía entre el horror y el terror.

En el ámbito de los estudios de terrorismo Amir Rai (2005) explica la forma en que puede ser leído el terrorista como una figura monstruosa para la población, debido a que se muestra amenazante ante ciertos mecanismos del biopoder hoy día, razón por la cual “the Monster has reemerged at the center of an ‘axis of evil,’ as a masculine-effeminate ‘subject’ who embodies Western civilization’s ultimate enemy: the Islamic terrorist. The figure

produced through these practices—as both instrument and target of a diffuse power—has been taken as the ontological ground stabilizing the borders of nations, races, sexes, genders, classes, and humanity” (81). Al interior de los estudios del terrorismo los medios de comunicación resultan ser el mecanismo biopolítico más efectivo al momento de declarar discursivamente la forma en que la figura del monstruo, el terrorista en este caso, resulta una amenaza derivada de una hostil historia de vida hacia las “white mythologies” tales como la maternidad, la familia nuclear, la heterosexualidad e incluso la psique de la población derivada de una historia de vida discrepante en comparación al resto de la población a la cual los medios dirigen su discurso. Lo que estos monstruos muestran, en palabras de Rai, son las rupturas en su constitución como individuos de una sociedad. La maternidad vista desde el ámbito teratológico era la causante de la monstruosidad en el individuo. Ahora esa falla es estructural con respecto a su fundación como individuo perteneciente a una población regida por biopolíticas específicas, ahora se trata de una psique fracasada en su constitución primaria, una falla al interior del proceso biopolítico que da por resultado una vida que debe dejarse morir pues no cumple cometido alguno en la estructura social. Tal como Debrix y Barder afirman: ““Biopolitics, then, is inevitably also necropolitics or thanatopolitics” (11) como parte de un diseño integral del “dejar morir” del biopoder.

Es por ello que en el siguiente apartado se desarrollarán los conceptos de horrografía y horrorismo con el objetivo de entender cuál es la relación entre la monstruosidad y la matriz de la biopolítica hoy día y cómo puede entenderse esta relación desde el terreno gótico y por medio de las espectralidades.

## **Horrografías y horrorismo como pedagogías biopolíticas**

Como se hizo mención en el capítulo anterior, el patrón utilizado en las definiciones de horror y terror es casi el mismo entre los diferentes estudiosos. El terror se mueve en el terreno de lo real, es un peligro que atenta contra nuestro derecho a vivir otorgado dentro del marco del biopoder mientras que, por otro lado, el horror no es más que la metaforización de este que lleva por objetivo el disciplinamiento estético de los efectos del biopoder. Podría decirse que el horror es una pedagogía del terror. Nos enseña qué y a quién debemos temer. Mikita Brottman en *High Theory/ Low Culture* (2005) afirma que: “horror criticism has generally situated the text in its cultural or historical context, presenting a dystopian, generally ideological vision of the consumer gradually becoming reconciled to the prevailing cultural or social policy, or the dominant ideology” (108). Apoyando con esto la idea de cómo el horror puede llegar a ser parte de un mecanismo biopolítico de disciplinamiento y que a la vez sirve como una pedagogía del terror ya que, como puede apreciarse, el horror, lo queer, lo gótico e incluso el monstruo, dependen de la conexión con su espacio para ser tales.

Los conceptos por introducir, y aplicar, en el presente análisis, horrografía de Díaz-Zambrana (2012) y horrorismo de Cavarero (2007), llevan el objetivo de demostrar que, llegados a este postmoderno punto de la historia humana, el horror y el terror se han convertido en un híbrido con objetivos disciplinarios y/o pedagógicos que cada vez se vuelve más difícil diferenciar. Es decir, son fragmentarios, se encuentran uno dentro del otro para así lograr de manera más eficaz su objetivo, penetrar e instalarse en la psique del individuo. Brottman asegura que:



Most of the popular explanations for the function and appeal of horror involve the way it is believed to articulate these ‘repressed emotions.’ Horror fictions are assumed to enact a cathartic purification of the mind from the ‘inner’ unconscious desires, urges, energies, fears (of castration), memories (of the primal scene), needs (for release and violence), and so on. (114)

En otras palabras, el horror como experiencia catártica sirve también para validar las vidas vivibles y las deleznable, las que se encuentran dentro y fuera de la población.

El monstruo, como se mencionó líneas arriba de acuerdo a Rai y vinculándolo con lo dicho por Brottman al respecto del uso del horror ficcional, se encuentra discursivamente hecho, cuando llega a ser controlado, para estabilizar nociones de raza, género, sexo, etnia, nacionalidad, pues con su sola presencia, y el señalamiento hacia esta, demanda que quien lo mire se sitúe en el lado de la normalidad, el monstruo corporeiza el horror y el terror en su persona. Tal como sucede, por ejemplo, con los villanos de las películas infantiles, en un artículo publicado en *The Atlantic* en enero de 2018 Isabel Fattal menciona que existe un estudio a cargo de Julia Dobrow y Calvin Gidney titulado “The Good, the Bad, and the Foreign. The Use of Dialect in Children’s Animated Television” (1998) en el cual se examina el uso del lenguaje así como marcadores visuales y de comportamiento como identificadores de género. En resumen, se encontró que los superhéroes o protagonistas de estos productos se ciernen a un inglés americano mientras que la mayoría de los villanos utilizan, entre otros, acentos alemanes, rusos o británicos si se trata de villanos en verdad malvados, pero si se tratan del tipo de villanos cómicos se utilizan acentos hispanos. Por otra parte, la manera de retratar a villanos y villanas en comparación con los héroes y

heroínas consiste en hacer a los primeros robustos y feos en comparación con los protagonistas, monstruosamente, exceden la forma adecuada. De igual manera, de acuerdo a los resultados de Dobrow and Gidney, TV shows más antiguos resaltaban la diferencia entre la blancura del héroe y la negritud u oscurecimiento de la piel del villano. Tomando en cuenta que en la mayoría de los *plots* son los villanos quienes pierden, la “normalidad” queda estabilizada y el monstruo fuera de la fotografía final, resulta más factible hablar de la desestabilización de esto cuando es el villano quien gana o huye, que es lo que ocurre la mayoría de las veces. Dicho esto, nos encontramos ante el umbral de la horrografía, como veremos a continuación.

Díaz Zambrana en su capítulo introductorio a *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (2012) hace un breve repaso de las temáticas, no solo las que se encuentran en la antología de ensayos sobre filmes de horror ahí reunidos sino, incluso, sobre la producción más reciente y significativa así como la forma en que cada país pareciera presentar un patrón, o no. Afirmar que “...la imagen visual y el discurso fílmico de horror nos facilitan una indefectible clave para abordar conjeturas ontológicas, políticas, raciales, culturales, éticas, socioeconómicas y/o de género en torno a aquellas experiencias insondables y apabullantes en Latinoamérica y el Caribe que otros géneros no son capaces de articular” (20). Asegura que de esta forma el cine de horror nos permite jugar con sus inscripciones de la estética y la moral, “se vuelve una provocación y una tentativa de restituir ese orden social y cognitivo, o al menos, darle un sentido al derrumbe de su andamiaje” (26).

Al interior de este contexto latinoamericano el cine de horror se vincula a la vez con lo real maravilloso puesto que sus monstruos cohabitan el espacio con “los normales”,

haciendo así que se conforme como “un continuo palimpsesto donde cohabitan historias, etnografías, tiempos, parajes, discursos y temores” (29) que se amplían al punto que no sabemos cuál parte es correspondiente a la realidad y cuál a la ficción. De manera que convergen en el monstruo del cine de horror tanto una realidad desbordada como las leyendas ancestrales haciendo de este, como nombraba Cohen (1999), un cuerpo puramente cultural. Y esa es la parte de la grafía en la horrografía, que el monstruo escribe y desinscribe en sí mismo políticas culturales y reglamentaciones mitológicas, rompe con las dicotomías y transita libremente mostrándose en espacios públicos haciendo así que el espectador conviva con él, tal como lo hizo en esos cuentos traídos de la tradición oral desde la cuna. En otras palabras, el cine de horror en Latinoamérica trae sus propias propuestas que “continuarán forjando narrativas y lenguajes autóctonos, que negociarán—bajo sus propios códigos, transacciones, capacidades y recursos—el excedente de traumas ancestrales y por venir desde una localidad que retroalimenta y diversifica a la siempre acechante pléthora de pesadillas y monstruos” (38). En resumen, por horrografía se entenderá a toda aquella inscripción cultural en el cuerpo del monstruo al interior de la trama del filme que provoque horror en su entorno y que, en este caso, serán abordados desde la perspectiva gótica.

Ahora bien, queda por definir el término horrorismo acuñado por Adriana Cavarero en *Horrorism: Naming Contemporary Violence* (2007), el cual aunque ha sido discutida su veracidad al momento de ser aplicado, para los términos de este trabajo resulta adecuado por razones que se mencionarán más adelante. Lo primero que establece es la necesidad de entender este neologismo en el que se vinculan terrorismo más horror como un híbrido y que es aplicado a una interpretación o lectura de ataques terroristas y los productos

culturales que de ello devienen, por ejemplo, fotografías de prensa, notas periodísticas, todo tipo de cobertura mediática del evento, no sólo de la persona que ejecutó este acto, sino del escenario general de ello. Las etimologías que utiliza en su trabajo constan de entender al terror como algo “characterized by the physical experience of fear as manifested in a trembling body” (4). Asimismo, asegura que el terror no sólo se refiere al temblor notorio en un cuerpo sino también al acto de huir de la situación a toda costa, es decir: “The important point, however, lies in what we might call the instinctual mobility associated with the ambit of terror” (5). El cuerpo y el movimiento al que lleva nos refiere a una esfera en la que la supervivencia de la persona se vuelve primordial pues nos hace entender a la situación “into the collective production of death itself” (5). Como una coreografía que finaliza en un cuadro estable y definitorio de la muerte.

Por otra parte, el término horror, asegura Cavarero, radica no sólo en sus raíces etimológicas que se refieren a “poner los pelos de punta”, tratando de buscar una traducción a lo que ella menciona como “bristling of the hair on one’s head” (7) o el adjetivo italiano *orripilante*, sino al hecho de que el cuerpo de quién lo presencia se mantiene congelado del temor. Por tanto, a diferencia del terror, “horror has to do with repugnance” (7). Y para ello hace referencia a la figura de Medusa quién es por antonomasia la representante del horror, no sólo por el hecho de petrificar literalmente a sus víctimas, sino por el desmembramiento entre cabeza y cuerpo que este personaje corporeiza, tal como en los registros fotográficos de ataques terroristas existe una serie de cuerpos desmembrados que han perdido total integridad como humanos. Por tanto, Medusa “points to an affinity between horror and vision or, if you like, between a scene unbearable to look at and the repugnance it arouses” (8). Y que, quien sea testigo de las víctimas de Medusa, al igual que las de un ataque

terrorista, hace que funcionen a manera de espejos, haciendo de la muerte de otros una testificación corpórea de la nuestra. En otras palabras, nos sitúa ante nuestra vulnerabilidad como posibilidad.

Así, el término Horrorismo se desplaza en una diferenciación entre vulnerabilidad e indefensión pues Cavarero asegura que todos somos vulnerables pero que son las situaciones las que nos provocan estar al interior de una indefensión y que de ahí parte el término que ella acuña. Primero, como neologismo que nos brinda la oportunidad de entender de una nueva manera el híbrido entre horror y terror que “helps us see that a certain model of horror is indispensable for understanding our present” (29) y la forma en que las masacres son perpetradas. Al interior de su análisis trabaja con las figuras femeninas como Medea mediante la cual clarifica la diferencia entre vulnerabilidad—que todos poseemos esa característica—e indefensión, como los hijos de Medea ante ella quienes se encuentran no armados ni preparados para la contingencia que se presenta pero que, a la vez Medea es un doble opuesto pues: “Seen from a compassionate female perspective, the suicide of the helpless, the self-destruction of the vulnerable, tends, in this case, to foreground the paradox of a weakened Medea who turns her violence against herself” (102). Entonces, Medea al igual que Medusa son las representantes del horrorismo, pues ya no solamente hablamos de filmes en los cuales tenemos a la *Final Girl* de Mulvey (1975) o a las *Misfit Sisters*, como les llama Sue Short (2007), sino tenemos una escena real en que una Medusa se aproxima a un escenario a desmembrar cuerpos mediante el desmembramiento propio. En sus propias palabras: “But that doesn’t change the fact that a woman, the hideous Medusa, has always been the mythical face of horror” (3). El concepto horrorismo nos ofrece la posibilidad de entender en qué términos nuestra

vulnerabilidad se vincula con una indefensión y se vuelven presente en nuestra cotidianeidad y nos permite leerla desde los parámetros de las biopolíticas, como podrá verse más adelante en los análisis a los filmes.

Siguiendo la línea de análisis ahora queda exponer de que forma la espectralidad puede ser un reflejo de la memoria cultural y, a la vez, como un dispositivo biopolítico que nos arrastra hacia el horrorismo mismo. Para ello, resulta adecuado referirnos de nuevo al ámbito de lo gótico y la forma en que esto se manifiesta al interior de este género.

### **Espectralidad y memoria cultural**

Dentro del género gótico existen espacios en los que se desarrollan la trama y los personajes pero que, como Claire Kahane asegura en “The Gothic Mirror” (1985), “the boundaries of life and death themselves seem confused.” (334) Nunca se está totalmente cierto de quién está muerto y quién continúa con vida. Esta confusión entre vida y muerte nos inscribe en un espacio liminal que podría incluso declararse horrorífico, ya no entre la esfera pública y privada, sino entre lo real y lo ficticio en el que la situación prevaleciente es una relación simbiótica entre el protagonista, el espacio y los seres que habitan este último a manera de espectralidades. Christine Bertine en *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts* (2010) afirma que: “spectrality has become a major trope of our culture and our cultural discourses. It hovers at the crossroads between literature, psychoanalysis and critical thinking as the crux of our modernity” (1).

Por espectralidad, para los términos de este trabajo, entenderemos a todo aquello que pueda ser sinónimo de apariciones fantasmáticas más no necesariamente personifican al monstruo. Jeffrey Weinsock en la introducción a *Spectral America. Phantoms and the*

*National Imagination* (2004) afirma que nuestra época es un momento marcado por los fantasmas y las apariciones ya que resultan ser la figura posmoderna por excelencia al ser entes fragmentados que contradicen los niveles de existencia. En sus propias palabras, Weinsoc asegura que: “Neither living nor dead, present nor absent, the ghost functions as the paradigmatic deconstructive gesture, the ‘shadowy third’ or trace of an absence that undermines the fixedness of such binary opposition. As an entity out of place in time, as something from the past that emerges into the present, the phantom calls into question the linearity of history” (4). En efecto, el fantasma resulta ser el personaje secundario dentro de la trama que contiene un mensaje a descryptar por parte del protagonista, incluso pone en juego su sanidad mental al hacerlo confrontar el discurso oficial. En otras palabras: “To be spectral is to be ghostlike, which in turn, is to be out of place and time. Ghosts, as noted above, violate conceptual thinking based on dichotomous oppositions. They are neither fully present nor absent, neither living nor dead. The ghost is the mark or trace of an absence” (6-7).

Ahora bien, los empeños y razones de esta espectralidad pueden variar, pero siempre tienen por objetivo la de desestabilizar lo que se da por sentado en la trama, la *dominant fiction*. La espectralidad nos dirige hacia un personaje inacabado en su tiempo y espacio que por razones metafísicas se extrapola hasta el presente sugerido en la trama. Citando de nuevo a Weinsoc:

...the idea of the ghost, of that which disrupts both oppositional thinking and the linearity of historical chronology, has substantial affinities with poststructural thought in general. The ghost is that which interrupts the presentness of the present, and its haunting indicates that, beneath the surface of received history,

there lurks another narrative, an untold story that calls into question the veracity of the authorized version of events. As such, the contemporary fascination with ghosts is reflective of an awareness of the narrativity of history. (5)

Por lo tanto, el discurso espectral: “is connected to the recognition that history is always fragmented and perspectival and to contestations for control of the meaning of history as minority voices foreground the ‘exclusions and invisibilities’” (5-6). Lo cual nos trae hacia el corazón del género gótico que es el discurso de las otredades, las historias que se cargan en la conciencia social.

En el caso de los filmes a trabajar es necesario tener pendiente el hecho de que se trata de una interpretación postfeminista gótica, lo cual nos vincula a aspectos de la experiencia de vida de las protagonistas como personajes femeninos. Es por ello necesario poner en perspectiva lo que Aldana Reyes en su artículo “Gothic Affect. An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic” (2015) asegura sobre las lecturas contemporáneas hechas a lo gótico, que se pueden organizar en dos campos, el que se refiere a los aspectos temáticos o estéticos de la trama y el segundo que reside sobre los marcos teóricos de lo gótico que pone énfasis a las formulaciones al interior del texto. Sin embargo, lo gótico contemporáneo “becomes a form that exposes the bleak side of late capitalism, the black hole of consumer culture, and the ‘darkness of the postmodern condition.’ Although the aesthetic-thematic and the traumatic-cathartic approaches are not necessarily exclusive and may even be used in conjunction” (15). Esto último abre la posibilidad de que ciertos filmes, tramas o creaciones literarias puedan ser interpretadas bajo el espectro de lo gótico sin ser totalmente pertenecientes al género, puesto que existe



un *affective approach* que consiste en la vinculación al momento de leerlo, verlo o escucharlo desde un *ethos* gótico. En sus propias palabras: “Gothic affect, as I understand it, hinges on the human self-preservation instinct and, thus, relies on notions of external threat, whether these are ominous and shapeless, or embodied” (17), como el caso de este apartado, corporeizado a manera de discurso espectral, lo cual podría ser sugerido en estos filmes debido a que ambos se sitúan en un momento paradigmático en la historia de Perú que es el correspondiente a Sendero Luminoso. Entonces, el discurso espectral podría tratarse en algunos momentos de una memoria histórica que no obedece al discurso oficial.

Para cerrar este apartado retornaremos a Caitlin Kahane quien asegura que existe una ruptura entre el gótico tradicional del siglo XVIII y XIX en comparación al contemporáneo, puesto que los espacios del primero son diferentes y se tienen que transitar hasta encontrar el mensaje, mientras que en el segundo el mensaje se encuentra al interior de la protagonista puesto que esta ha estado desde siempre asimilada al espacio. Esto podrá apreciarse líneas abajo con más detenimiento en el análisis de los filmes. Kahane asegura que: “the Gothic center the mystery of female identity, teeming with archaic fantasies of power and vulnerability, which a patriarchal society encourages by its cultural division” (350). Y el discurso espectral la mayoría de las veces la arroja hacia la conciencia de ello, de que su identidad de género, y las divisiones provenientes de ellas son límites que pueden llegar a ser explorados y transgredidos al momento en que el personaje se decida a descriptar aquello que ha asimilado al margen del biopoder, lo cual puede llegar a ser en cierta medida desafiante para la protagonista, *an affect, a gothic affect*. Llegados a este punto, no resta más que establecer la última herramienta a utilizar en el presente análisis

que es la proveniente a la criptonimia, o encriptamiento, desde una perspectiva psicológica tanto como nacionalista.

### **Criptonimia como herramienta gótica**

El concepto criptonimia proviene del psicoanálisis y fue establecido por María Torok y Nicolas Abraham, psicoanalistas del siglo XX quienes trabajaban temáticas tales como la introyección y la inclusión de los objetos perdidos mediante el duelo y sus diferentes manifestaciones tales como el poder del llanto y el trauma. La criptonimia, como su nombre lo indica, consiste en la creación de una tumba intrapsíquica en la que el sujeto guarda el objeto perdido sin sobrellevar el duelo debido a que no hay un cierre de este, se vuelve entonces una incorporación al ego de lo que no se quiere perder. Ahora bien, este objeto perdido bien puede ser la muerte de un familiar, una pérdida material o, entrando en el terreno de lo gótico, un fantasma que resulta heredado por la conciencia familiar. En el presente apartado abordaremos las formas en que la criptonimia puede ser interpretada.

Desde el terreno de la psicología la criptonimia residiría en un duelo irresoluto en el que el individuo absorbe esta pérdida y la vuelve parte suya mediante un efecto de incorporación melancólica, parecido a lo que Kristeva (1982) aseguraba al respecto de la abyección como un componente elemental de la estructura que lo rechaza. Siguiendo esta línea conceptual el ego sería el encargado de portar esta incorporación la cual daría por resultado a un individuo ciertamente deprimido y que, por consiguiente, esta depresión será llevada a manera de rebeldía, antipatía o agresividad como una forma de manifestar su incorporación pero también de nutrirla como un componente de su personalidad. Ximo Tárrega Soler en su artículo “Cuando la depresión es el único ajuste posible. Ensayo sobre

la depresión como necesidad y como derecho” (2018) compilado en la web [gestalnet.com](http://gestalnet.com) asegura que el sujeto deprimido siempre tiende a rebelarse a su entorno, a buscar diferentes formas de defender la alternancia en su vida de ese duelo irresoluto y a buscar el rechazo del entorno para amalgamar la cripta. Es decir, la depresión sería parte del efecto de luchar por mantener intacta su incorporación. Por ello el enuncia que la depresión es, en estos tiempos del *move on*, un derecho del individuo, pues sin el tiempo y las habilidades suficientes, terminaríamos encriptando nuestros duelos y siendo criptas caminantes. Resulta interesante, para cerrar este apartado sobre la criptonimia desde la perspectiva psicológica, que son justamente dos psicólogos inmigrantes de Hungría, y radicados en Francia, quienes desarrollan este concepto melancólico que después será utilizado para traumas posguerra en diferentes naciones. De acuerdo A Berthin (2010) Torok y Abraham entienden como “The crypt is the place where the foreign object is incorporated, encysted in the ego, yet outside of the ego, concealed and yet gesturing towards the ego” (5).

Una forma de trabajar la criptonimia, para el caso de estudios sobre sociedades de posguerra o posdictatoriales, es entenderla como una alegoría. Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2010) asegura que “La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia.” (18) Y que hay muchas formas de hacer funcionar la criptonimia como una alegoría de ciertos conocimientos o biopolíticas que el Estado pretende guardar en el individuo, por ejemplo, mediante el duelo. De acuerdo a este autor: “El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo.” (18-19). Nos referimos por ejemplo a documentos antiguos de la nación tales como las primeras versiones de las constituciones, objetos casi totémicos

que nos ayudan a conectar con un pasado criollo, más nunca prehispánico, por ejemplo, la romantización de la Conquista de América puede verse inscrita en espacios tales como el árbol de la noche triste en la ciudad de México que es el árbol en el que supuestamente Hernán Cortéz lloraba su derrota y que se considera casi un monumento—mismo que fue quemado en 1980 en lo que fue considerado un “acto vandálico”; el manto de Juan Diego, ahora San Juan Diego, en el que supuestamente la virgen María se le manifestó para exigir que una basílica fuera construida en ese lugar, aunque el manto se encuentre actualmente en el vaticano. Esos objetos se vuelven criptas que inscriben una identidad nacional por medio de la melancolía. En los ejemplos pasados qué mejor que dos criptas para nuestra identidad criolla y cristiana. En palabras de Avelar: “la alegoría retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (22). Pero los mantiene vivos mediante una idea de memoria histórica colectiva de los espacios públicos que enaltecen la soberanía, y, por consiguiente, la gubernamentalidad en los individuos que transitan por ellos.

Otra forma de abordar la criptonimia es desde la interpretación gótica y vinculado a términos tales como *haunting*, *phantom*, y melancolía, de acuerdo a Berthin. Para el caso de este trabajo utilizaremos el vocablo aparición como traducción de *haunting*, ya que no necesariamente se encuentra presente en todo momento a lo largo de la trama en los filmes a analizar, como lo sería el caso de su otra traducción, “fantasma” el cual, la mayor de las veces, puede ser percibido como un personaje más. En palabras de esta autora: “haunting is transgenerational. It takes the shape of a secret transmitted within a family or a community without being stated because it is associated with repressed guilt, shame or is

the result of a trauma that has not been worked through” (4). En este caso la aparición se aloja en el tema principal del texto o en el personaje protagónico con el objetivo de mantenerse innombrable pero significativamente latente de algo aún por saber lo cual distorsiona la trama lineal. Otra de las formas en que la aparición se manifiesta es por medio de la pérdida del habla o afasia así “the melancholy carriers of a crypt or of a secret do not speak” (5) pero que las protagonistas descifrarán. Podría establecerse que, para el caso del presente análisis, el fantasma conlleva a las protagonistas a presenciar y tomar en cuenta un discurso espectral que consiste en repensar su momento presente, a nivel macro y microsocioal, a desaprender o desobedecer las biopolíticas, como podrá verse a continuación.

Comenzaremos desarrollando el análisis a *Las malas intenciones* de Rosario García Montero por dos razones. La protagonista se encuentra en una edad temprana al igual que la situación de Sendero Luminoso en el país, por consiguiente, podemos ver como Cayetana crece asimilando la violencia que se acrecienta a su alrededor. Luego de ello se abordará el film *La teta asustada* de Claudia Llosa puesto que la protagonista es una joven migrante del interior del país y se sitúa en un espacio de posguerra quien, sin embargo, desarrolla un trauma que puede interpretarse por medio de la criptonimia. Emilio Bustamante asegura en “El nuevo cine peruano, un panorama” (2018) que el cine producido en Perú puede dividirse en dos grandes grupos: el cine del olvido y el cine de la memoria. El primero intenta borrar todo lo relacionado con el conflicto interno armado y el segundo, que intenta crear una memoria audiovisual a través de ese momento de incursión de Sendero Luminoso en la historia del país. Para el caso de estos filmes ambos se encuentran considerados en el grupo del cine de la memoria, lo cual resulta factible para

una lectura gótica postfeminista mediante la cual se puedan poner en perspectiva las biopolíticas, los horrorismos y horrografías así como los encriptamientos del discurso espectral. En otras palabras, de acuerdo a Bustamante, se puede apreciar la importancia de Sendero Luminoso en la conformación de los personajes de estos filmes.

### **EMBALSAMAMIENTO DE LA NARRATIVA PATRIARCAL POR MEDIO DE *LAS MALAS INTENCIONES***

El film de Rosario García-Montero, *Las malas intenciones* (2010) versa sobre una niña de 9 años llamada Cayetana de los Heros quien, ante el abandono emocional de sus padres conversa e idealiza con los héroes patrios de sus planillas escolares, su tranquila soledad se ve interrumpida con la noticia de la llegada de un hermanito a lo que ella declara al universo que el día que él nazca, ella morirá. Este filme cuenta con escasos estudios hechos al respecto. Uno de ellos es el de Sarah Thomas titulado “‘Yo no soy invisible’ Imaginative Agency in *Las malas intenciones*” (Rocha and Seminet 2014) en el cual estipula que el espacio imaginativo que comparte Cayetana con los héroes patrios es justamente el que le permite gozar de una agencialidad y sobrellevar su solitaria situación desde el uso de su imaginación infantil. El mayor aporte de este artículo consiste en poner en perspectiva el hecho de que los niños poseen una agencialidad que, aunque se diferencia de la de los adultos, les brinda oportunidades de desarrollo. En el caso de Cayetana el recurso de la imaginación logra “feeds her growing sense of agency” (54) y la valida como un sujeto ante sí misma en el mundo de los adultos.

El otro estudio es la tesis doctoral de Anne Carruthers titulada *The Uterus as a Narrative Space in Contemporary Cinema from the Americas* (2017) que se enfoca en los

espacios narrativos como formas de representación del cuerpo en cinta o la figura de la madre y las diferentes formas en que este puede entenderse y sitúa a *Las malas intenciones* en el tercer capítulo que versa sobre la transformación del feto en el cual se aproxima para entender “how the frame of the uterus, as an integral part of the threshold between life and death, can be used to read the relationship of the spectator and protagonists to objects inside and outside of the uterus” (191). Al igual que Sarah Thomas, esta autora sugiere que es la imaginación de Cayetana la que la hace forjarse una disputa interna y heroica para con su hermano por nacer, creando así un vínculo con el útero materno desde un afuera y un adentro o, como la autora le llama, desde la recolección de objetos y el recién nacido ya corporeizado hacia el final de la película. Sin embargo, para los términos para este trabajo más que entender la idea del útero, nos centraremos en la pérdida que da pie a la criptonimia en Cayetana y Fausta.

A manera de contexto, *Las malas intenciones* tiene lugar entre 1982 y 1983 que son los años en que el conflicto armado denominado Sendero Luminoso, y que al interior del filme le llaman “los terroristas”, se vuelve más sangriento y comienza a cobrar fuerza en el terreno nacional. Siendo que este grupo inicia acciones a partir de 1980 no es sino hasta dos años después que comienzan a atacar de formas más cruentas teniendo en la mira ya no solamente a políticos o líderes, sino incluso a poblaciones, tomando ciudades y evitando el ejercicio de cualquier actividad económica. De igual forma, tomaban las fuentes de energía para dejar a las ciudades en la obscuridad total. Una de las llamadas principales que Sendero Luminoso hacía desde sus inicios era el invitar a la gente a no votar al creer que no había tal representatividad dentro del incipiente aparato democrático del Perú de los 80. Por otra parte, la inexperiencia del gobierno al momento de contraatacar conllevó a

un sinnúmero de violaciones a los derechos humanos por parte de los militares, atacando a poblaciones campesinas inocentes. Estamos situados, dicho sea, ante un estado de terror al interior de estos filmes como se verá a continuación.

### **Planillas de horrografías y horrorismos**

El filme abre con una toma desde el punto de vista (pov) de Cayetana en la que lee la definición de héroe y dice: “héroe: persona que se distingue por haber realizado una hazaña extraordinaria en la que muestra una serie de virtudes como la honorabilidad y el valor”. Dicho esto, comienza a narrar la historia de las planillas que tiene en sus manos además de añadirles tinta roja a las partes sangrientas o de cortar la figura de Tupac Amaru y hacer un símil al leer: “¡Luego lo atraparon y lo torturaron, le amarraron las piernas y los brazos a cuatro caballos y espantaron a los caballos para que le arranquen las piernas y los brazos! Como a una Barbie.” Sutil analogía de su perspectiva sin diferencias de género, misma que hace al preguntar “¿te dolió cuándo te moriste? A mi me duele el pecho en la clase de gimnasia”. Corte b, aparece Cayetana cortándole la cabeza con un filo a su dibujo en la planilla y añadiéndole tinta roja, puede notarse la manera en que la estética de esta violencia se encuentra siendo asimilada por la protagonista.

Continúa narrando la poética de los demás héroes patrios y haciéndola físicamente presente por medio de recortes y dibujos. El último de ellos es el correspondiente a José Olaya, dónde narra como nadó por la noche y al ser atrapado se tragó las cartas que llevaba para entregar y, a pesar de ser torturado, ni arrancándole las uñas lograron que delatara a los insurgentes. Al final, terminó fusilado, a lo que Cayetana exclama: “Yo voy a ser un héroe, como tú.” Dos aspectos sugerentes de la narrativa de este héroe que regresan a lo



largo del filme es la idea de que físicamente Olaya es descrito como un buen nadador, algo que la protagonista anhela ya que debido a su asma la mayoría de las actividades físicas le resultan difíciles de lograr. Lo segundo, es la parte de nadar en la oscuridad que es algo que ya al final de la película un pescador le cuenta, que hay ríos que son tan turbios que los peces nacen ciegos, a lo cual Cayetana le pregunta a su mamá en medio de un apagón típico de los actos cometidos por Sendero Luminoso si ella cuando está en un cuarto oscuro prefiere tener los ojos abiertos o cerrados, a lo que la mamá le responde “Creo que hay que abrir los ojos porque siempre hay algo que mirar.” Sugerente respuesta tomando en cuenta que la mamá vive tomando ansiolíticos, sin embargo, también es parte de una *Dominant Fiction* que Cayetana va deconstruyendo como veremos en los siguientes apartados.

Dentro de esta primera sucesión de escenas en la que las hazañas de los héroes son narradas existen dos aspectos interesantes a analizar, el primero es la manera en que Cayetana les da movimiento a las figuras de las planillas como si tuvieran vida propia dejando de ser simplemente imágenes gráficas e inmóviles. Es decir, Cayetana les da vida a los héroes de la nación de una manera literal y metafórica, cual heroína gótica que da vida a lo que luego serán las apariciones pues todo habita en ella. El segundo aspecto sugerente consiste en la entonación que Cayetana tiene al leer las biografías, cosa que no sucede en el resto de la película en la cual la protagonista mantiene una modulación de voz totalmente neutra. Pero en esta lectura se encuentra haciendo exclamaciones de las violencias cometidas sobre los cuerpos de los héroes patrios, esto puede ser vinculado a una lectura de la horrografía.

Con respecto a la horrografía Díaz Zambrana asegura que existen taxonomías del terror para la cinematografía latinoamericana las cuales consisten en:

1) la ida después de la muerte (historias de fantasmas, vampiros, aparecidos, zombis, la momia, etc; 2) la tiranía del poder (el conde Drácula, científicos locos, robots, pactos diabólicos, etc.); 3) la pérdida de identidad (locura, psicopatías, perversidades, posesiones, desdoblamientos, etc.) y, 4) la anormalidad física (monstruosidad humana y animal). Se puede reiterar que en la médula de las historias de terror se anida la búsqueda de aquello que nos hace humanos y la incertidumbre en esa definición se concreta, de forma negativa, a través de la pérdida misma de la humanidad... En síntesis, el cine de horror ensaya un diagnóstico social y psicológico que enhebra sintonías y modelos de narrar propios de cada generación y cultura; y esa meditación de la realidad de cada tiempo devuelve al espectador a la fibra más recóndita y endeble de su condición humana: el miedo a la muerte, a lo incógnito y a la pérdida de identidad. (23)

Si bien, *Las malas intenciones* no es propiamente un filme de horror, sí podemos asegurar que por lo menos mantiene ese *gothic affect* del que habla Aldana Reyes por medio de, como veremos en el siguiente apartado, el discurso espectral, o lo que Diaz Zambrana nombró la primera taxonomía, la vida después de la muerte. Siguiendo con la idea de estas taxonomías tenemos esta narrativa cruenta de los héroes que ofrece la certeza de una identidad nacional en la cual la población se siente concretada, una sola, por medio de estas historias heroicas a manera de dispositivos de poder, tal como pareciera comenzar a accionarse en Cayetana. Sin embargo, notamos también que la manera de asimilar toda violencia se hace patente no solamente en las historias, sino como parte de las tiranías del poder, por ello en la cabeza de la protagonista no es posible el poder desplazar sentimientos

hacia su hermano pues ha llegado a colonizar en medio de su proceso de independencia. Lo cual la insta a sentir que está perdiendo su identidad frente a los demás, que se invisibiliza sin poder evitarlo bajo la premisa de que “dos soles no pueden brillar en el mismo cielo.” Asimismo, la idea de anormalidad también se encuentra ligada a nuestra protagonista pues Cayetana está consciente que el asma representa en ella una discapacidad frente al resto de la población normal. Pueden apreciarse las diferentes estéticas en que la figura del héroe se le presentan a Cayetana quien va asimilando como parte de su discurso nacional, estéticas plagadas de horrografías y, como veremos, horrorismos.

Para cerrar este apartado el concepto de horrorismo puede ser tomado en cuenta al recordar que la historia se desarrolla entre el 82 y el 83, años en que los ataques de Sendero Luminoso comienzan a tener más presencia. Por ejemplo, desde la perspectiva de Cayetana sería cuando ella va en el auto y desde fuera del vidrio que la separa del exterior puede ver las consignas impresas en las paredes sin entenderlas del todo, así como ver el cadáver de un perro colgado, mismo que sirve como logotipo para el filme. Estas inscripciones, más los apagones que suceden a lo largo de la trama, inscriben a la población dentro de un margen de terror, o más bien, del horrorismo entendido como una poética, pues los vincula no sólo con su vulnerabilidad, sino con la indefensión total. Es por ello que la figura del héroe desde la perspectiva de la protagonista cobra importancia, pues a diferencia de Thomas, en este análisis los héroes no se tratan de productos de la imaginación de Cayetana, sino de un discurso espectral que encierra una otra historia aún por contar, como se abordará a continuación.

## **Espectralidades nacionalistas**

*-¿Por qué siempre es feriado cuando perdemos las batallas?* –pregunta Cayetana de los Heros durante la primera interacción que tiene con un adulto dentro de la trama de este film, antes de ser interrumpida por el sonido de un simulacro de bomba. Esto nos apunta el grado de aislamiento físico y emocional que esta protagonista tiene y también nos habla de la situación político-social de su entorno, el horrorismo, como se vio anteriormente. Como puede apreciarse, el marco conceptual de lo gótico nos permite poner en perspectiva una lectura diferente de la importancia en estos planos que se yuxtaponen desde la panorámica de Cayetana quien dialoga con los próceres de su patria. Las apariciones de los héroes nacionales de acuerdo a Sarah Thomas hacen las veces de un placebo en Cayetana, pues “serve the vital function of bringing the adult spectator into the child’s world” (64-65). Sin embargo, esto indicaría que Cayetana solo cobraría importancia al pasar de un estado imaginario al de una realidad puntual y atenuante dominada por los adultos y que estas apariciones son simplemente producto de su imaginación infantil. Por ello es importante desarrollar el tropo de las apariciones, entendidas como una espectralidad, propias de lo gótico para que puedan brindarnos una lectura más profunda con respecto a la crítica social que esta película exterioriza a través de estas, más que héroes, apariciones ficcionales de la nación pero también poéticas que Cayetana absorbe hacia el interior.

Una lectura gótica nos permite poner en perspectiva la razón de los relacionamientos con estas apariciones de los héroes que Cayetana desarrolla puesto que, en comparación con la ausencia de atención por parte de los adultos a su alrededor, a excepción del chofer Isaac y su prima Jimena, su interacción parece nula. Posterior al

castigo que sufre por haberse robado un dinero y “encriptarlo” en una de sus muñecas, tenemos la primera aparición de los próceres de la patria, las cuales serán tres en total. Cayetana, al quedarse sola en casa se recuesta en la piscina en forma de cruz y comienza a llenarla de agua con ella boca arriba en lo que podría ser considerado un intento de suicidio que se ve truncado por el sonido de las trompetas y el inicio de esta primera aparición. Uno de ellos entra a cuadro gritando bajo un manto de neblina: “¡Este sería el lugar perfecto para atrincherarnos y defendernos!”. Haciendo a Cayetana ponerse en pie ante semejante asombro y gritando “¡Los héroes!”, pero también dotándose a sí misma de resiliencia ante la situación anímica que enfrenta por la indiferencia de los demás.

Los héroes de la patria se le presentan a Cayetana después de cada evento emocionalmente fuerte. Primero, como se vio anteriormente, cuando la castigan intentando dejarla sola en Noche Buena. Puede notarse como en la primera visión los próceres le contestan su pregunta al respecto del dolor que se siente al morir a la par que le ayudan a preservar su melancólica existencia cuando uno de ellos le responde: “Sólo duele al principio”. Respuesta que puede compararse a la que Isaac, el chofer, le responde después de atropellar a un perro: “¡Claro que sí, niña!”. José Olaya, su *poiesis* favorita es el primero en interactuar con Cayetana pues es también el primero que la ve directamente a los ojos y se agacha para estar a la altura de la protagonista, mostrando una apertura y empatía con su lenguaje corporal al abrazarla para protegerla cuando escucha el sonido de una bomba/claxon. Mientras Olaya grita que son los realistas, como originalmente se le conocía a las fuerzas armadas del virreinato durante la independencia, Cayetana le responde “no, son los terroristas”. Con lo cual, Cayetana vuelve al plano de lo real sin recibir la respuesta a su pregunta: “¿Qué es lo que se necesita para ser un héroe?” pero también

contraponiéndonos las diferentes estéticas violentas del exterior, la de la independencia y la de Sendero Luminoso

Cuando Jimena, su prima y la persona más cercana a ella, cae enferma se da la segunda aparición de los héroes, Cayetana asegura que al llegar a la punta del cerro podría salvar a su prima así que ofrece esta acción heroica, esta *poiesis* a manera sacrificio físico, teniendo en cuenta que es asmática esto resulta ser un verdadero esfuerzo. Es a mitad del camino cuando aparecen de nuevo y es de nuevo Olaya quien le tiende la mano y la acompaña hasta la punta que es ahí dónde también aparece Jimena, de manera que los héroes y las personas de estima de Cayetana comienzan a confluir por medio de estas apariciones góticas. Ahí en el cerro, la aparición de Jimena y Cayetana comienzan a jugar a las espadas lo que da motivo a que Cayetana sin querer lastime a la aparición de Jimena y al verla sangrar exclama sorprendida: “¿Sangras?! ¡Entonces no eres un vampiro! ¡Eres un héroe!” Jimena le sonrío diciéndole: “Yo siempre te voy a cuidar, yo siempre me voy a preocupar por ti”, para luego desaparecer sangrando en la niebla. La cuestión de la sangre se abordará en el último apartado, pero puede hacerse hincapié a lo que Berthin mencionó de las apariciones que son una herencia encerrada en una cripta, una poética del inconsciente determinado por la herencia.

Y finalmente, previo a conocer a su hermano y después de ver postrada a su prima en una cama del mismo hospital, viene la demolición del concepto de héroe en Cayetana pues los encuentra deambulando por el hospital –otro espacio gótico- sangrantes, heridos y asustados, con las batallas a punto de ser perdidas. Ahí, la protagonista encuentra a Olaya dirigiendo una camilla con un herido y lo sigue, al llegar a un cuarto cerrado encuentra a todos afligidos al contemplar el cuerpo descuartizado de Tupac Amaru. A lo que Cayetana

les pregunta “¿no saben lo que pasó? ¿no?” y les entrega las planillas escolares en dónde gráficamente cuentan la historia de cada uno de ellos. A lo cual uno de ellos exclama “tenemos experiencia en batallas, en perderlas todas”. Cuando deciden salir del cuarto para seguir perdiendo sus batallas, Cayetana encara a José Olaya al respecto del contenido de las cartas, a lo que él dubitativo le revela la verdad, que nunca se enteró que decían puesto que no sabe leer. Así, la ficción dominante argumentada por Kaja Silverman (1992) en su texto del mismo nombre, como veremos a continuación, le falla a la lógica idílica/edípica desarrollada por Cayetana, a quién no le queda más que desaprenderla, hacer un proceso de des-inscripción del lenguaje y de símbolos culturalmente disponibles, deshacerse de estas poéticas de los héroes que se le habían presentado a manera de apariciones. Mismas que, para el caso de este filme, sirven como alegorías de la nación que Cayetana utilizaba para llenar el abandono que sufría. Sin embargo, lo que el discurso espectral le está sugiriendo es que los héroes patrios no son más que ficciones y que las desigualdades y conflictos bélicos en el plano real siguen existiendo al pasar de los años. Ahora pasaremos al tercer punto correspondiente a la criptonimia como estrategia de resistencia, o como una ética de relacionamiento con su exterior.

### **Criptonimia como estrategia de resistencia**

Si bien la criptonimia es entendida como un duelo incompleto, una incorporación melancólica del sujeto, y el sujeto mismo vuelto cripta, cabe preguntarse ¿Qué es lo que encripta Cayetana? ¿Qué es eso que guarda de ser captado por el exterior? Para el caso de *Las malas intenciones* no solamente hablamos de un encriptamiento emocional sino también gráficamente existen varias escenas en que puede apreciarse un encriptamiento de

Cayetana por medio de los espacios o pertenencias que su nivel socioeconómico le permite. De manera preliminar se podría asegurar que lo que Cayetana encripta se trata de una desolación debida al abandono que sufre de sus padres, su madre recién embarazada y estudiando en el extranjero y un padre que sus “negocios” no le permiten sentirse apreciada, más aparte su posición de infante en un mundo de adultos en el que todo mundo pasa de ella, eso mismo hace que Cayetana se vuelva a sí misma una cripta y que a lo largo del filme enuncia más frases para sí misma que para dialogar con los demás. Su lenguaje corporal, siempre con las manos cerradas al frente, sus cabellos rodeándola como un velo que la protege del exterior, un exterior cargado culturalmente de violencia, de una ficción dominante.

Al respecto de ese exterior, y de acuerdo a Kaja Silverman, la ficción dominante “presents the social formation with its most fundamental image of unity, the family. The collectivities of community, town, and nation have all traditionally defined themselves through reference to that image” (42). En este aspecto la ópera prima de RGM nos presenta a la familia de Cayetana como tradicional, sin embargo, dentro de este aspecto tradicional, los adultos de esta familia no consideran que los niños sean personas o sujetos a los cuales prestarles atención, de ahí se desprende el hecho de que ella se vincule fuertemente con las figuras de los héroes pues son los únicos que le brindan cobijo y que le ayudan a concebir el exterior de una manera que no sea victimista, lo cual, en pleno momento de la guerrilla resulta por demás heroico. Su prima Jimena, desde la perspectiva de Cayetana, resulta demasiado endeble como para forjarse como un *role model* para la protagonista, esto puede verse manifiesto cuando Jimena le cuenta en la escuela a Cayetana que iba a la enfermería porque casi se desmaya a lo que la protagonista le responde que ella también finge para



que la carguen “como princesa” y Jimena le afirma de nuevo, que ella se desmaya de verdad a lo que Cayetana, nuevamente elicit su respuesta diciendo: “¿A veces de verdad pero casi siempre de mentira no?... ¿casi siempre de mentira?” A lo que Jimena termina asintiendo.

Entonces, por un lado, retomando lo dicho por Sarah Thomas al respecto del uso de la imaginación como un recurso de agencialidad, si adoptáramos esta postura estaríamos igualmente reificando que la realidad no es un discurso sino un hecho innegable, seamos capaces de entenderla o no. En contraposición a una perspectiva gótica que nos llevaría a entender la realidad como idea y discurso predominantemente patriarcal que se entrelaza con la psique del individuo y su percepción del entorno, en este caso, el de nuestra heroína gótica Cayetana quien desarrolla la criptonimia como una especie de ética relacional con el exterior. Este vínculo tan fuerte de la protagonista hacia los héroes obedece también a un nacionalismo estridente que intenta oponerse a su entorno y las visibles irrupciones de Sendero Luminoso. Como ejemplo de ello tenemos el de la primera aparición en la cual Cayetana se encuentra en la piscina vacía, una gran cripta en la cual los héroes llegan para resguardarse del exterior, tal como ella lo estaba haciendo en ese momento. Así, las apariciones resultan ser una herencia familiar, y en este caso, nacional como una forma de rebelarse a su entorno violento.

Parte del entorno violento de Cayetana reside en lo que Victor Peralta afirma en *Sendero Luminoso y la prensa 1980-1994* (2000), que este grupo, mejor conocido en el film como los terroristas: “se habían proveído de un auténtico código, escrito y visual, que le permitió patrocinar sus propios canales de emisión, así como obtener un universo potencial de receptores en las áreas rurales y urbanas” (19) por medio del uso de grafitis. El discurso textual senderista, de acuerdo a Peralta, pretendía irrumpir, como es el objetivo

del grafiti mismo, en “ese amplio contingente de personas que forman el mundo de lo iletrado, el analfabetismo” (18) pues consideraban que ellos al no haber asistido a la escuela estarían huérfanos de toda esa ficción nacionalista que se reproducía en la mente de los estudiantes. Entonces, Cayetana desde esta perspectiva sería el efecto perfecto de la ficción dominante, pero acompañada con toda esta revuelta social impregnada en las calles de Perú de ideales socialistas que, al igual que el ambiente de los héroes, no tienen nada de pacifista.

Dicho esto, se puede observar como Cayetana, nuestra protagonista, se encuentra mediatizada por su entorno, es un producto de la violencia de su época. Por ejemplo, recordemos la escena donde su abuela la está llevando al hospital a conocer a su hermano, mientras ella habla de lo lindo que es el bebé, aunque “un poco morado”, signo de una probable piel oscura. Cayetana, por su parte, llena sus ojos con imágenes de perros colgando en las calles acompañados de mensajes tales como “así mueren los revisionistas”. Imagen misma que, cabe resaltar, se reproduce como el slogan de la película. Estos mensajes son siempre a través de la ventana bajo la perspectiva que compartimos como espectadores desde el asiento de atrás con Cayetana, siendo este un arte de horrografía pero a la vez uno más de los encriptamientos de Cayetana quien experimenta el exterior de su casa y su escuela a través del vidrio siempre arriba del automóvil en el que la transportan.

Existen muchas otras escenas en las que puede notarse el encriptamiento de Cayetana y, por consiguiente sus éticas relacionales, como cuando su madre aparece por primera vez, ella la observa a través del vidrio de una puerta, y minutos antes se encontraba escondiéndose en un estante para no saludarla. En otro momento, cuando decide tomar el dinero del cuarto de la mamá porque creyó que era para el hermanito y lo esconde al interior de su muñeca. Todas estas acciones hablan de las diversas capas que pone entre su cripta

emocional y el exterior para defender su derecho a la desolación, su vulnerabilidad. Una más es cuando se encuentra en la playa conversando con su prima y las dos se encuentran bajo una toalla secreteando.

Una última gran cripta puede ser el armario en el que Cayetana tiene pegadas todas las figuras de los héroes y en el que Olaya, su *poiesis* favorita, tiene una posición predominante al centro, justo arriba de un árbol genealógico. Cayetana llega a este armario en una escena justo después de intentar huir de casa y tiene que regresar debido a un ataque de asma. Es justo ahí donde ella declara que el 2 de mayo se va a morir pues es el día en que su hermanito deberá nacer. Así podemos ver como en Cayetana el recurso del encriptamiento es más un escudo para proteger su desolación y a la vez un acto de resistencia hacia las diversas capas del exterior que se le presenta violento y desolador. En palabras de Berthin: “Cryptonymy does not aim at giving answers but a problematizing the meaning of signs.” (6) Que es justo lo que la protagonista hace al revelarse—y rebelarse también—como un efecto fallido de la ficción dominante al no ocupar el lugar que, por ejemplo, su hermano ocuparía, el del heredero de la ley del padre.

### **Cayetana Vampira: (D)efecto de la ficción dominante**

Bárbara Creed en *Media Matrix: Sexing the New Reality* (2003) sugiere que los medios, actualmente, también se encuentran acompañados a la ficción al intentar esbozar un discurso de terror. Si bien recordamos, Cayetana al jugar con su prima Jimena en la escuela comienzan a entonar una canción donde lo único que dicen al chocar las manos es “terro-terro-terrorista”, esto indicaría la forma en que, como antes se mencionó, Cayetana se encuentra mediatizada por el discurso del horrorismo proveniente de su entorno y de la

ficcionalización de los héroes. Mientras que, por otro lado, Cayetana se encuentra también preocupada por la condena de su madre al infierno al estar divorciada y casada en segundas nupcias. Así, podemos observar como en la psique de ella poco a poco se van asimilando los diversos discursos institucionales, como el de la iglesia, o las noticias en la televisión, las (bio)políticas.

Sin embargo, Cayetana resulta algo disonante a su entorno, siempre envuelta en un manto de misterio y con un hermetismo que construye una distancia para con los demás. De esta forma, podemos entenderla como abyecta, y vincularla con lo monstruoso. Para entender a Cayetana de esta forma, debemos observar que excede su sustancia de sujeto femenino, en contraste con los arquetipos femeninos a su alrededor, se monstrifica, cual heroína gótica. Al denominarla como monstruosa, podríamos entenderla justo como eso, como un efecto de la ficción dominante y, a la par, como un defecto para el concepto mismo, pero también como una oportunidad para posarnos críticamente sobre las construcciones de su entorno. Es decir, Cayetana expone características que son ajenas a una niña, como su disposición y encantamiento hacia los héroes, las batallas y la competencia, recordemos el tramo en el que le hace una observación a su padrastro diciéndole “¿Por qué siempre llegas de tercero?”, a lo que él reacciona enviándola a otro cuarto con su madre al sentir magullada su masculinidad, esto conforma a la protagonista como un defecto de la *dominant fiction*, un sujeto que hay que psiquiatrizar y medicar.

Otro de los aspectos culturalmente “defectuosos” de nuestra protagonista, que a este punto del ensayo ya podríamos comenzar a llamarle heroína gótica, consiste en su padecimiento asmático del que tratan todo el tiempo de protegerla y el mismo que le hace caer en un evento traumático al enterarse de su hermano por nacer lo que la hace exclamar:

“2 de mayo, 2 de mayo. Quieren un bebé nuevo ¿Para qué? ¿Qué pasa con el viejo? ¿Ya no sirve porque tiene asma? ¿Uno nuevo nace y al otro lo botan? 2 de mayo, ese día yo... me voy a morir”. Así, los héroes se instauran al interior de Cayetana al proyectar características propias en ellos, por ejemplo, Tupac Amaru, quien salvaba a los indígenas de los trabajos forzados que los hacían morir de asma, a lo que ella afirma ‘como yo’. No se trata de la heroicidad per se lo que le interesa a Cayetana, sino esos *flaws* que poseen las narrativas de los héroes.

Recordemos una de las escenas finales en torno al nacimiento de su hermano en la que ella se corta con una de las planillas de los héroes, específicamente la que versa sobre la reunión en Guayaquil en la que San Martín discute con Bolívar de manera informal el tipo de gobierno que le convendría más a la nación peruana. San Martín aseguraba de acuerdo a datos históricos que una Monarquía Constitucional representaría una *smooth transition* a lo que Bolívar le responde que no, que la República Federal es la razón por la que se ha luchado y que no permitirá que ningún español o extranjero tome a su cargo un puesto gubernamental. El resultado de esta reunión consiste en San Martín retirándose de Perú bajo la frase “Dos soles no pueden brillar en el mismo cielo”. Tal como Cayetana se siente en ese momento, herida y tomando la decisión de desplazarse a un espacio relegado debido al nacimiento de su hermano que se erige como el heredero de todo bien, al ser varón y sano. Podemos admirar cómo nuestra heroína gótica emerge en mitad de la noche, manchando la ropa del hermanito por nacer, paredes e incluso pinturas de su padrastro con sangre de la herida que se hizo al jugar con las planillas y construyendo un vínculo con la abyección. En algún momento de la noche, después de repasar toda la casa manchándola con su sangre, como una forma instintiva y bestial de marcar su territorio, Cayetana cae

vencida por el sueño y exclama: “Me morí”. Corte B, en la siguiente escena, se encuentra soñando que nada al interior de agua sucia y llena de globos de colores en los que aparece la mucama ciega de la abuela paterna, a quién ella vinculaba con la cara de la muerte en una lancha que lleva por nombre “El último cartucho”, porque es justamente lo que está a punto de suceder, Cayetana está a punto de lanzar su último cartucho ficcional, su última capa de resistencia y, probablemente, tal vez también a punto de romper su cripta intrapsíquica, entendida esta última de acuerdo a Avelar como “ese objeto perdido y que a la vez es enterrado vivo” (25) Pero ¿Qué podría ser este objeto sugerido? Es justamente en la renuncia de Cayetana a la ficción dominante que crea un vínculo con su condición de vampiro postcolonial y su fortificación como heroína gótica. Cayetana ha decidido abrir los ojos a toda una estructura dominante y dejar atrás su tristeza encriptada.

Cayetana despierta en una pose de amortajada y es vista por la cámara con una toma directa de sus ojos, tiene una mancha pequeña de sangre sobre su blusa blanca a la altura de su corazón. Así, asistimos a un renacimiento de nuestra protagonista gótica, ha pasado su rito de paso en mitad de sus sueños, en esa agua turbia, ha dejado de ser una niña que constantemente se siente sola a entender y aceptar un poco más su exterior y la manera en que esos adultos se escinden a su propia manera de la realidad. Este señalamiento de la sangre nos lleva a considerar a los personajes femeninos, parientes de sangre, alrededor de Cayetana. Por un lado, Jimena, siempre pálida, tan empática como enfermiza y por otro, su madre, endémica, un mar de nervios, la cual representa a la madre castrada, en contraposición a Cayetana, una heroína que se está forjando a sí misma. Shohini Chaudhuri en *Feminist Film Theory* (2010) resume que las múltiples opciones que el sujeto femenino tiene de convertirse en ese *Monstrous- feminine* es aludiendo a algunas de las categorías

de la abyección que, como ya vimos en el caso de Cayetana, ha pasado por el primero de estos que consiste en su vínculo con la sangre, lo cual la sitúa en el *locus* de la abyección y en el *ethos* de lo gótico. Las dos subsiguientes categorías consisten en que en los filmes de horror, “lies in the collapsing of boundaries... the monster is what crosses or threatens to cross the ‘border’” (93). Cayetana a lo largo de la trama ha intentado vincularse con el discurso patriarcal dominante, sin embargo, ahora cae en cuenta que no es ni lo femenino, ni lo masculino la frontera en la que le interesa estar, sino en la de lo abyecto, al diluirse con el paisaje de horror a su alrededor, es decir, con los grafitis de Sendero Luminoso que llevan por mensaje: “Llegó la hora”. Puede observarse por ejemplo que en una llamada telefónica hacia su padre ya no le llama papá, sino por su nombre propio, Daniel, ni se molesta al saber que no fue a Disney como él le había prometido, Cayetana poco a poco se desinscribe de la ficción dominante.

El momento esperado llega, Cayetana, después de haberse despedido simbólicamente de las apariciones de los próceres, y de llevarse una de las más grandes desilusiones al saber que Olaya nunca supo el contenido de la carta, se posa ante su hermano no sólo como vampiro, sino gritando: “¡Yo no soy invisible! ¡No soy invisible!”. Esta enunciación inicia una catarsis en el personaje de Cayetana, significa que ha pasado de un estado a otro, ha mudado. Si bien Kristeva asegura que es el infante quien abyecta a la madre al rechazarla para estructurarse a sí mismo como un sujeto al interior de la estructura patriarcal, este se trata de un caso opuesto, es la madre, quien perdida en sí misma, ha rechazado a Cayetana todo este tiempo, mientras ella sólo quería seguir formando parte de ella, es decir, una operación totalmente contraria a la de la abyección, puesto que, de acuerdo a al discurso de Kristeva al respecto de la abyección, la madre es el

primer sujeto a expulsar. Así, nuestra protagonista ha asimilado su condición de abyecta incluso hasta delante del hermano al nombrar el lema “dos soles no pueden brillar en el mismo cielo” y cediéndole el terreno al retirarse ya conformada como toda una monstruosa e independiente vampira. El encriptamiento de Cayetana en todo este tiempo no significó más que un capullo mediante el cual ella se preservó y pudo crecer resiliente de un entorno caótico, le dio sentido a su tristeza.

### ***LA TETA ASUSTADA Y LA ANTÍGONA MODERNA***

El film *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa retrata la historia de Fausta Isidora y su consiguiente desarrollo después de la muerte de su madre, Perpetua. Fausta padece una enfermedad cultural denominada “la teta asustada”, como el título del filme. Esta enfermedad consiste en que la madre la contagia del miedo por medio de la leche materna, le da de beber sus lágrimas y sufrimiento por medio de la leche lo que provoca que Fausta sea un ser temeroso de cualquier persona que no sea su familiar. Es una especie de neurosis derivada del trauma puesto que, por medio de canciones en quechua, es que la mamá vive narrándole la violación de la que fue víctima cuando ella estaba en su vientre así como el asesinato de su padre en manos del ejército enviado a contrarrestar los efectos de Sendero Luminoso. Esta protagonista se siente a la deriva con una fecha límite para sacar el cuerpo de su madre de casa del tío pues su prima se encuentra próxima a casarse y él le asegura que no quiere ver “muertos ni recuerdos tristes” durante la boda a ocurrir. Sin una entrada de dinero lo suficientemente fuerte para llevar a enterrar a su madre en el lugar en que



nació, da lugar a que preste servicio en la llamada Casa de Arriba en la que habita una pianista que precisa de ayuda doméstica por las noches.

El film de Llosa ha provocado más atención en el ámbito académico en comparación a *Las malas intenciones*. Este ha sido abordado desde diversas perspectivas como por ejemplo, el uso del idioma quechua para demostrar la situación subordinada e incluso de abuso sexual por parte de la protagonista, como asegura Vitelia Cisneros en su artículo “Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*” (2013); otro análisis hecho a este filme es el de Gastón Lillo titulado “*La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido?” (2011) en el que pone de manifiesto a Fausta, la protagonista de esta historia como un individuo víctima de la violencia que la lleva a padecer un trauma y, posteriormente, a su sanación sin entrar en menor detalle debido a que, según su crítica, la historia nunca esclarece como Fausta llega a la euforia y junto con ello, al olvido. Por último, se encuentra la tesis a cargo de Rommy Balabarca-Fataccioli de la Universidad Católica de Perú titulada *La representación de los migrantes internos en la narrativa y el cine peruanos (1980-2009): Montacerdos, de Cronwell Jara; Adiós, Ayacucho, de Julio Ortega y La teta asustada, de Claudia Llosa* (2013) en la cual examina el rol de Fausta como migrante indígena a la ciudad, su inserción en esta y su posición con respecto a la violencia hacia la mujer en el Perú. Y, de nuevo, la tesis de Carruthers que sitúa la historia de Fausta en el capítulo dos concerniente a una *biotourist narrative*, en el que trabaja la película como una forma de explicar el interior del útero desde el exterior, cual sonograma, la autora asegura que Fausta, por medio del quechua y las canciones que cantan ella y su mamá recrea la violencia

y el trauma vivido desde el útero lo cual hace, por extensión, de este personaje una no nacida.

De nuevo, se apuesta por un análisis post feminista gótico al Fausta que nos permita entender ¿Cuál es la forma y qué es lo que se encuentra incorporando a su cripta? ¿cuáles son las políticas plagadas de horrorismo y horrografía que aquejan a este personaje? y finalmente, ¿Cuál es la forma en que Fausta se vincula con el monstruo? ¿Es ella, al igual que Cayetana, una heroína gótica?

### **Internalización del discurso espectral**

La película abre con una toma de la cara de Perpetua en el centro, con los ojos cerrados cantando en quechua mientras Fausta la asea, dando la impresión de un espacio totalmente íntimo. Si se asiste a la película sin los subtítulos, que así fue la primera vez a la que asistí al filme, se pierde completamente el meollo del asunto que es toda una narración de la violencia sufrida por parte de la madre quien le canta a Fausta los horrores acontecidos en ella y en el pueblo. Fausta, al parecer abatida por esta dinámica aparece por un costado susurrándole al oído que por favor descanse. De esta manera es como abordamos la vida de Fausta, en un espacio reducido de comunicación unilateral con su madre.

Fausta le pide que por favor coma a lo que la madre responde que, por favor le cante para que no se le olviden sus recuerdos, que sólo así ella comerá. En la siguiente toma de la escena tenemos a la protagonista parada de espaldas a la ventana que refleja los cerros de la colonia periférica en la que habitan, una inmensidad de concreto, casas a medio construir y tierra que le es totalmente ajena, en ese momento advierte que su madre ha dado

el último suspiro. Así, Fausta se nos presenta desde la primera escena como un ser completamente ajeno al exterior, con una vida entera cautiva en las narraciones maternas internalizando la violencia y el miedo.

Berthin asegura que “haunting is what is transmitted from generation to generation and condemns the younger generations to be the mere vessel for narratives and dramas outside of their control and their time frame.” (18) A pesar de que Fausta no tiene el privilegio de contar con figuras ficcionales como los héroes que la salven de la amenaza del exterior, a ella le sobrevive el miedo como defensa y sólo internalizándolo podrá sobrevivirse. La incorporación del miedo en Fausta ha sido por medio de una alegoría entre la lactancia y las canciones, puesto que, como veremos a lo largo del filme, cada vez que se le encuentra una situación difícil sólo la sobrelleva si llega a cantar, lo cual también, había sido el último deseo de su madre. Y así es justo como llega a La Casa de Arriba, se trata de una casa a la que sólo se puede acceder atravesando el mercado y que, a la vez, es un portento de las estéticas góticas postcoloniales puesto que esta casona antigua y cerrada sirve como un enclave de la burguesía, a la par de recordatorio de un pasado imperial que aún sigue latente al interior de la estructura social recordándole a Fausta, subliminalmente, su lugar en el mundo, su falsa conciencia de clase social que la hace ubicarse como subalterna.

El personaje de Aída, dueña de la casa y artista en crisis encuentra en Fausta el motor principal para poder llevar a cabo su propia expansión imperialista y extraer de ella la materia prima para su trabajo: las melodías que esta entona todo el tiempo. Fausta, al formar parte del servicio doméstico de la casa se convierte así en parte del capital de Aída. Se puede notar como la casa funciona como Punter y Byron definen al Castillo: “It is a sign

of antiquity, of a life that has preceded our own but appears never to have gone away, and as such it refers as much to a condition of the unconscious as to a historical moment of feudalism” (262). Tan llena de cosas como vacía de vida, La Casa de Arriba se conforma como un personaje más al interior de la trama, y a la vez, como una extensión de Aída y su pasado colonial, nos situamos, desde una perspectiva óptica, en una distorsión del tiempo y el espacio lo que resulta en una internalización más en Fausta. Resulta pertinente tomar en cuenta que la actriz que interpreta a Aída se trata de una actriz española, Susi Sánchez, aunque esto no sea del todo plausible en la pronunciación del personaje. Sin embargo, Aída, se encuentra escenificando esa figura vampiresca propia del devenir colonial, jugando las suertes de un parasitismo en el acto de apropiarse de las melodías de Fausta y con una fisonomía claramente diferente entre las dos.

Dentro de las narraciones góticas existen oposiciones binarias que potencializan los espacios a destacar, dentro/fuera, sueño/realidad, femenino/masculino. De manera general, se puede apreciar que la protagonista sale siempre de paseo o visita, pero en realidad pertenece al espacio principal dentro de la trama. Punter en su libro *Gothic Pathologies* (1998) apunta hacia esta acción como una forma de reificar el vínculo de la heroína con el espacio del castillo. Siguiendo con la trama de *La teta asustada*, Fausta pertenece a la casa como cualquier otro objeto que la habita, aunque su origen sea el de un espacio conformado en oposición a la majestuosidad de La Casa de Arriba, es decir, a una zona periférica y árida en la cual la paleta de colores es justamente opuesta a los que se presentan en ese espacio.

En el primer contacto que Fausta tiene en este espacio con Aída, nuestra protagonista se encuentra de frente con la foto de un militar quien mantiene un fusil en la

mano, presumiblemente pariente de la dueña, Aída—quien a su vez, se encuentra de espaldas a Fausta y le extiende la mano para que sostenga el taladro. Cuando Fausta ve su reflejo en la fotografía ambos se encuentran en la misma posición, la única diferencia es que mientras la persona de la foto tiene un arma, ella tiene un taladro. La imagen provoca en Fausta una especie de ansiedad que la hace salir corriendo horrorizada del cuarto con la nariz sangrante para llegar a un lavabo a cantar e intentar olvidarse de lo ocurrido. Notamos en primer lugar como el terror no tiene necesariamente que ser un evento o situación cruenta, sino se trata de una subjetividad capaz despertar en el individuo la ansiedad y hacerlo movilizarse, como ya citamos en Cavarero, es decir, hacerlo entrar en una especie de paranoia.

En el caso de Fausta, la imagen de este individuo se vincula con los sujetos que en los cantos de su madre participaron de las violaciones sexuales en su poblado de origen. Así, estos eventos hacen que las fotografías funcionen a manera de apariciones en el imaginario de la protagonista al igual que como reflejos, ambos elementos de las tramas góticas, e internalizados en la psique de Fausta, como veremos a continuación, por medio de un discurso horrorista. Asimismo, puede notarse la diferencia entre una fotografía y la remembranza en una canción, puesto que la fotografía es un bien material y un privilegio que se contrapone a la memoria de Fausta quien solo tiene las descripciones densas de su madre en la cabeza. En este caso, las canciones que la madre le cantaba funcionan como una aparición detonante del horrorismo en Fausta ampliando así el concepto mismo que Cavarero nos brinda y aplicándolo a un ámbito indígena latinoamericano.

## **Horrorismo y cuerpo materno**

En relación con el concepto de horrorismo, la escena pasada sirve para apuntarnos como este se encuentra inmerso en Fausta, una sola imagen basta para accionar en ella la sensación de vulnerabilidad e indefensión con la que vive. Como en el caso del diagnóstico que el doctor le da al tío al decirle que su sobrina tiene un tubérculo incrustado en la vagina, a lo cual el tío intenta explicarle que no, que ella lo que tiene es “la teta asustada”, que la papa se le habrá metido solita porque hay mucha comida en la casa, para finalizar enunciando: “cuando el terrorismo nació Fausta”. Así, Fausta se convierte más que en un símil del conflicto civil, en una encarnación de este y una extensión del trauma de su madre. “Ella sangra desde chiquitita, sólo cuando tiene miedo” haciendo del acto de sangrar por la nariz un discurso en el que ella hace tangible la memoria histórica de una nación. Como Cavarero afirma, el horrorismo trae consigo la posibilidad de ver reflejada en la indefensión de los otros la propia, es por ello que el tío se sobresalta ante el doctor pues este último no entiende que Fausta está “sin alma, porque del susto se escondió en la tierra”. Poética que, hasta cierto punto, monstrifica a nuestra protagonista, como se podrá apreciar líneas abajo.

De acuerdo a Cavarero: "only modern terrorism has succeeded in perfecting the model of an indiscriminate and global violence in which the everyone to be exterminated is synthesized into the anyone at all of the random victim. This, apart from anything else, is a good reason to sidestep the well-known problems arising from the use of the word ‘terrorism’ and call it ‘horrorism’ instead” (86). Y eso es justo lo que es Fausta, una corporeización de la víctima del terrorismo peruano, haciendo que ella misma sea un sujeto monstrificado para los demás al exceder la idea de lugar y tiempo.

Otro de los elementos del horrorismo son los cadáveres, si bien el cuerpo de Perpetua, la madre de Fausta, no se encuentra desmembrado, si irá poco a poco desintegrándose físicamente, como cuando la protagonista la acaricia y su cabello comienza a soltarse. De igual forma, aun siendo un cadáver, no pierde su característica de testimonio, o de madre monstruosa, pues al embalsamarla, su cuñada le pide a Fausta que sea ella quien frote sus senos porque: “no vaya a ser que a mí me contagie con su pezón”. El personaje de Fausta puede ser apreciado desde una lectura gótica postfeminista pues en ella reside una monstruosidad heredada por vía materna, como se nombró en el capítulo anterior. El trauma, como le han llamado en otros estudios citados arriba, aseguran que la madre cargaba y que ha infectado a Fausta hace que esta última sea un recordatorio constante de nuestra indefensión cumpliendo así con la característica del monstruo, como Margrit Shildrick (2002) enuncia: “Those monsters that are at least in an ambivalent relationship to humanity, however, are always too close for comfort. They invoke vulnerability” (20). Nuestra propia vulnerabilidad. Es notorio que durante el filme es el tío, la esposa de este y las personas mayores, como el jardinero, quienes entienden lo que pasa con Fausta, pues ellos también experimentaron en cierto grado los ataques de los que Perpetua fue víctima lo cual, les hace compartir la misma sensación de indefensión.

Para finalizar este apartado, dirijamos la atención a la escena en la que Fausta, después de que su madre es amortajada con aceites, afirma que ella logró ver todo a través de su vientre, haciendo del cuerpo materno el sitio del horrorismo pero una extensión en el de ella. Lo que podría hacernos reflexionar si no es Perpetua una encarnación de Medea matando a Fausta en vida, al hacer latente la indefensión por medio de la infección de la teta asustada. Cavarero asegura que Medea es otra de las figuras griegas que, al igual que

Medusa, enarbola la idea de horrorismo no sólo por la forma en que se deshace de sus hijos, sino la razón por la cual lo hace, cuando advierte todo el cúmulo de violencia que se descargará sobre ella y sus hijos y así, de una manera poética, logra borrarse del sistema patriarcal. En este caso Perpetua y sus canciones viven dentro de Fausta advirtiéndole constantemente del peligro que puede correr, su cuerpo materno es una extensión del horrorismo.

Ahora bien, resulta obvio decir que Fausta está encriptando el trauma de la madre en sí misma. Sin embargo, si vamos más allá de la subsistencia del trauma en ella podríamos apreciar los esfuerzos que hace por utilizar este miedo que la habita haciendo de su cuerpo un híbrido con el horrorismo pero a la vez usándolo como una manera de combatir su entorno.

### **Criptonimia como *A shield of war***

La paranoia, como puede notarse en el caso de Fausta, consiste en el temor a ser violada, razón por la cual se introduce un tubérculo a manera de escudo, así, de esta forma poder evitar cualquier tipo de contacto con una Otra figura masculina. Fausta, erige así su propio castillo gótico en su cuerpo incorporando el horrorismo en sus entrañas y alimentando fantasmas, como el de su madre y los miedos que esta le heredó. Es importante, para la argumentación de este trabajo, tomar en cuenta como los fantasmas son uno de los principales elementos y habitantes del espacio gótico, mismos que se manifiestan por medio de apariciones y reflejos en los espejos o cristales del castillo. Las fotografías que pueblan las paredes de La Casa de Arriba se vuelven una razón más por las que Fausta no es capaz de levantar la mirada haciéndonos evocar justamente eso,



apariciones de un presente post-colonial. Si bien el acto de cantar en Fausta es un hilo conductor hacia el recuerdo de su madre que, al igual que los cabellos que se desprenden de su cuerpo embalsamado, poco a poco la van alejando de ella.

La papa, comenta Fausta, le pareció la mejor de las ideas pues la utiliza, como le canta al cadáver de su madre, como un escudo de guerra. Ella argumenta con su tío que esa era la mejor idea de todas, que la escuchó de su madre, que una señora lo hizo y a ella se le hizo la más inteligente de todas porque no tenía que convivir con ningún violador, aunque las demás mujeres del poblado opinaban diferente. La incrustación de la papa en Fausta significa, entre otras cosas, su independencia y tranquilidad. Resulta también sugerente que en esta conversación que tiene con su tío ella le afirma de manera tajante “y usted tiene que respetarme” lo cual da pie a pensar en que en algún momento hubo una insinuación por parte de él o de que, contrario a lo que él le dice “ahora es otro tiempo, acá en Lima es diferente, nadie te va a hacer nada”, todo sujeto masculino puede significar una amenaza para ella.

Otro momento en que se hace presente la papa en el filme es cuando, primeramente, previo a las celebraciones matrimoniales, la prima de Fausta, Máxima, se encuentra pelando una papa sin que la cáscara se rasgue, a lo que el tío la levanta del piso y la presenta a los demás presentes diciendo: “está enterita, muy fina, será una vida larga, llena de amor y de esperanza”. Hablando de la cáscara de la papa como un reflejo de la vida del matrimonio a realizarse debido a que Máxima es una mujer “digna de matrimonio” de acuerdo a este acto, esto en palabras del primo del marido. Igualmente, Máxima se encuentra rotulada dentro de todo un discurso femenino binario pues en algún momento

del filme ella segura que para el día de su boda quiere un velo largo y su cabello suelto “como la Thalía”.

Fausta, por su parte, un par de escenas después, cuando está en su cuarto se pone a cortar las ramificaciones de la papa que ya sobresalen de su cuerpo. De acuerdo con la directora del filme, la papa en Fausta es un tumor, como el trauma del cual fue infecta, el cual crece a desmedida como su miedo al exterior. Sin embargo, también puede ser destacable el hecho de que la papa en Fausta es un acto estético y político de *embodying the nation*, al que Lauren Berlant y Elizabeth Freeman se refieren en “Queer Nationality” (1993) cuando narran los performances que activistas queer hacían para manifestarse durante los 80, en los cuales corporeizaban sus vestimentas por medio de elementos que se consideran típicos de Norteamérica, como shorts con la bandera, la postura de la estatua de la libertad, etc. Lo importante de estos eventos radica en que eran personas que se encontraban al margen de los derechos al interior de la nación, como Fausta, una historia de tantas olvidada. Las autoras afirman que se hacía explícito “how thoroughly the local experience of the body is framed by laws, policies, and social customs regulating sexuality” (195). Haciendo de lo personal un acto político y trayendo la atención a una compleja relación entre lo local y las prácticas nacionales. Esto viene a colación debido a que en la retórica de la papa en *La teta asustada* se encuentra reflejado toda una serie de prácticas locales indígenas.

De acuerdo al *Centro Internacional de la Papa*, con sede en Lima, Perú, afirma que de las 5,000 especies existentes, Perú goza de 4,000 de ellas y que esto ha sido posible debido a su uso tradicional al interior de las comunidades indígenas y a su docilidad al momento de ser plantada en diferentes espacios. La papa, también significó el gran aporte

de la cultura andina para el mundo pues fue exportada a Europa y con ello dio como resultado el abastecer a comunidades enteras debido a la posibilidad de ser reproducida en un pequeño espacio y dar el doble de producción que cualquier otra cosecha de granos. Este breviario cultural tiene sentido si pensamos en Fausta y su relación con la papa es la misma que la de muchas personas víctimas de las violencias no sólo de los senderistas, sino también de la milicia y el hecho de portarla para bloquear cualquier amenaza sería encriptar, a manera de testimonio, toda una memoria cultural del pueblo andino. Así, erigimos la criptonimia de Fausta por medio de este análisis como la estrategia de una heroína gótica que actúa por medio de una reapropiación de espacios y de toma de decisiones.

### **Fausta: Moderna Antígona de antiguos saberes**

Así como Antígona tiene un discurso que subvierte las reglamentaciones del Estado al buscar darle entierro a su hermano a pesar de que Creonte había dictado lo contrario, Fausta también presenta una complejidad similar en su argumento. De acuerdo con Judith Butler en *El grito de Antígona* (2001), “Lo femenino, por decirlo de alguna manera, se convierte en esta subsistencia, y la ‘sangre’ se transforma en la figura gráfica para esta línea recurrente de parentesco, una reconfiguración de la línea de sangre que alivia el violento olvido de las primarias relaciones de parentesco en la instauración de la autoridad simbólica masculina” (19-20). Esto puede notarse en la forma en que Fausta se enfrenta al discurso del doctor cuando le dice a su tío “ese doctor no sabe nada”. Porque en realidad así es, el doctor no tiene un conocimiento etnográfico que le permita poner en perspectiva cuáles son los sujetos con los que trabaja y Fausta prefiere adherirse al discurso materno, aunque

sea monstruoso. Al igual que la lectura de Antígona hecha por Butler, nuestra protagonista se encuentra fuera de la *polis* y esta estructura biopolítica le resulta ajena, por ello sin tapujos exclama: “Tío ese doctor no sabe nada, no es método de natalidad ¡Yo ya sé que es! Ni que fuera ignorante. Prefiero eso que otra cosa”. Resulta por demás sugerente que esta discusión se da en un encapsulamiento público, al interior de un autobús en el que la protagonista se encuentra rodeada de hombres connotando así el espacio público como un espacio masculino, razón por la cual ella tiene que encriptar ante la amenaza externa y la falta de apoyo del discurso del Estado que la diagnostica sin entender la necesidad que la llevó a este acto.

Antígona posee unos saberes diferentes, como Fausta, y por medio de ellos y la defensa de sus creencias le es imprescindible “encriptar” a su hermano, tal como Fausta a su madre. Ambos entierros resultarán en una desincorporación del dolor pues, mientras Antígona busca darle entierro a su hermano y con esta sepultura sellar su duelo de acuerdo con sus creencias, Fausta también busca enterrar a su mamá en la tierra que la vio nacer, pero esto también conllevará el liberarse del horrorismo del que ha estado cautiva. En palabras de Butler: “[Antígona] adopta el propio lenguaje del estado contra el cual se rebela, y la suya se convierte en una política no de pureza opositora sino de lo escandalosamente impuro” (20). Como Fausta cuando le cuenta al tío que las señoras del pueblo señalaban a la mujer que la inspiró a integrar el tubérculo en su cuerpo: “daba asco, dicen”. Demarcándose por medio de una ética de la abyección, como se habló en el capítulo pasado, de esa sujeta portadora de ello.

Al igual que Antígona, Fausta no pretende negar su acto. Al contrario, con la cabeza en alto, como pocas veces se le vio en la película, acepta haberlo hecho y se siente orgullosa

de ello. Llegados a este punto podemos apreciar la autoencriptación de Fausta y la retórica de la papa como un acto valiente de protección sobre su vulnerabilidad. Fausta se encuentra así, por medio de una treta del débil, desafiando su entorno y abrazando otros conocimientos. Soberanamente Fausta se hace de ella no para mantenerse virgen, sino para evitar cualquier acto no deseado sobre su cuerpo, su única posesión. De esta manera se demarca de su prima, por ejemplo, al no anhelar ser objeto de intercambio y sabiéndose parte de esas vidas que las biopolíticas “dejan morir.” Asimismo, Fausta rechaza la ley del padre y toda creación teórica al respecto del rechazo de la madre como significante de la abyección, pues la integra a su ser, en la lengua propia de la madre, el quechua.

Al interior del filme hay solo dos personas con las que Fausta habla en ese idioma, su madre muerta y Noé, el jardinero. En el caso de Noé su comunicación también conlleva otro conocimiento, sobre todo cuando hablan de las plantas y él le enseña cada una de las bondades de estas para finalizar diciendo que ellas siempre dicen la verdad, no como las personas. La mayor parte el tiempo la interacción de Noé y Fausta es platónica, la aproximación que él tiene hacia ella siempre es respetuosa al respecto de la distancia, pero también de los comentarios que Fausta hace, como cuando le cuenta como murió su hermano, porque un alma muerta se le metió y le comió el estómago y que lo único que les quedó es una fotografía de ello —“¿Una radiografía?”—asevera Noé sin burlarse ni corregirla. En otro momento, cuando recogen los pedazos de cristal de la ventana por la cual Aída echó el piano, Fausta dice que esos pedacitos parecen dulces de colores, mismos que tiempo después, Noé le entrega en la mano. Sin embargo, la aproximación de su mano sobre la de ella es tal que Fausta sale corriendo, pero esta vez dejando al descubierto el pantalón que viste por debajo de la falda. En esa misma escena, al principio, Fausta lo

espera con una flor roja en la boca, misma que representaría el florecimiento de su discurso al estrechar vínculos con él. Para finalizar, en una de sus últimas interacciones ella le reclama que no haya flor de papa plantadas en el jardín y él le responde preguntándole porqué tiene miedo de andar en las calles: “porque sí”—responde Fausta, a lo que él entonces responde igual, que no las planta porque sí, y que ella elige tener miedo o no. Acto seguido, Fausta le declara su miedo a la violación y él le responde que no las planta porque son baratas y casi no florecen, “por eso nadie las quiere”. Se puede apreciar un espacio en el que Fausta puede comunicarse en sus propios términos sin ser menospreciada o tomada como ignorante, la aproximación de Noé hacia Fausta es justamente la de un *aesthetical encounter* puesto que, cual jardinero, tiene otro saber sobre el tacto, a diferencia de los demás personajes masculinos en la película, él la escucha y puede leer las necesidades que ella expresa en su hermetismo, cual Hemón con Antígona.

Por medio de esta idea podemos apreciar como Fausta tiene un discurso contrario al de las biopolíticas, pues al igual que Antígona, posee saberes ancestrales y un entendimiento diferente de la vida y lo que puede o no ser un conocimiento, esto la amalgama con la figura del monstruo como aquello que se planta al margen de la población y la biopolítica. Ese sujeto que, a pesar de parecer una vida que debe “dejarse morir”, sigue existiendo. Convirtiendo a Fausta en una corporeización del gran fragmento de la población indígena del Perú, que no propiamente forman parte de las políticas activas del Estado y que reclama el no querer ceder su espacio. Finalmente, después de que le es extirpado el tubérculo podemos apreciar un foco redondo en el cuarto de hospital, mismo que al inicio del filme estaba intermitentemente apagando y encendiendo, ahora está completamente encendido, quedando a luz más cierta, el mundo iluminado y Fausta despierta.

## ***FINAL GIRLS ANDINAS***

La figura de la *Final Girl* trabajada por Laura Mulvey en su artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) considera una serie de características que las heroínas de los films *slasher* tienen, como primera característica el ser carne de cañón para el asesino en serie, después el ser virginales en comparación con otros personajes femeninos en la trama; la androginia, la cual puede ser al tener un nombre que es tanto masculino como femenino; el outfit, la mayor de las veces no son precisamente *girly*. Esta serie de características pueden verse impresas en nuestras heroínas góticas Fausta y Cayetana, a pesar de sus diferencias de edad, clase social y tiempo en la que las historias las sitúan.

La formulación, o el viaje interno que esta protagonista tuvo que hacer para aceptarse como tal vino de la mano del rechazo de una ficción dominante que la situaba como la otra hija, en comparación con el hermano que va a ser heredero. Aunque de igual forma, necesitó de una identificación con la figura del vampiro, considerado en este trabajo como una alegoría de su clase social. De acuerdo a la tradición fílmica, Cayetana está diseñada para ser una *Final Girl*, pero al final deviene monstruosa. La *Final Girl*, asegura Carol Clover, contiene ciertas características como "an androgynous name, and a refusal to behave like the 'typical' female victim in order to provide male audiences with an acceptable figure to root for. Clover thus argues that the Final Girl (and her conflation of both 'masculine' and 'feminine' characteristics) demonstrates the permeability of gender in terms of audience affiliations" (Short 48). Sin embargo, aunque Cayetana se va

moviendo en un espacio moralmente superior en comparación a la gente a su alrededor, pues su persistencia en volverse héroe la hacen tratar de ganar adeptos a lo largo de la trama, casi llegando al final, la historia y su personaje tiene un giro inesperado. Asimismo, el último golpe a sus encriptamientos emocionales lo recibe justamente cuando el nuevo chofer llega por ella y le dice que Isaac ha muerto. Cayetana entra en catarsis, trata de controlarse exigiéndose a sí misma no llorar pero no lo logra, así que lo único que puede hacer es romper con esa extensión del castillo que es el auto en el que siempre la llevan, baja los cristales polarizados para fundirse con su entorno en un grito de rebelión exclamando de nuevo: “¡No soy invisible!, ¡No soy invisible!”

Por otra parte, Fausta también contiene trazos de *Final Girl* y de monstruosa. De acuerdo con Judith Butler en *Precarious Life* (2001) asegura que: “The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine” (26). Y es justo el gran desafío de Fausta, reterritorializarse, de su madre, del horrorismo, de su entorno y los biopoderes. En comparación con Cayetana quien se encripta en sus bienes, como su casa y los muebles en ella, Fausta se encripta en su propio cuerpo metafóricamente, ya que no posee la misma clase social y bienestar económico que la primera. Entonces, es en el cuerpo de Fausta en dónde se experimenta mayormente. Un segundo aspecto importante para este análisis, y en general para una lectura gótica post-feminista, es la figura de la heroína gótica. A diferencia del héroe gótico que desea penetrar el espacio gótico para poder extraer el secreto, la heroína se encuentra inmersa al interior de él y es el espacio el que comienza a intervenir en su psique y cuerpo. La mayor de las veces el espacio gótico refleja una figura materna que intenta absorber a la heroína. Como podemos notar en lo dicho anteriormente, Cayetana emerge de este. Por



su parte, Fausta, aún más subversiva, ingresa y sale de este pues en su calidad de autocastrada se permite jugar ambas parte de la heroicidad gótica. En una de las últimas escenas Fausta ingresa a la casa para obtener las perlas que le fueron prometidas y que Aída se negó a darle, esta valentía de transgredir un espacio, vestida de azul, y la única vez que se le ve con vestido sin ningún pantalón por debajo, resulta ser la transgresión total del género dentro de la figura de un héroe gótico. Por otra parte, al referirnos a una última escena, donde Fausta sale cargando a su madre para ir a la orilla del mar, ella se encuentra en una posición totalmente diferente a la de la primer escena en la que Perpetua muere y ella le da la espalda a la ventana, ahora es Fausta, con el cadáver de su madre a sus pies y a punto de ser enterrado contemplando la inmensidad ante ella.

Barbara Creed (1993) asegura que la necesidad de una *Final Girl* no consiste precisamente en darle placer al ojo masculino que desea homosocializar su perspectiva admirando a una chica transgredir las normas de género, pues esto apelaría a un esencialismo de género, y estaríamos esperando simplemente una protagonista no violenta, pacífica y sin agresividad a cuando estas son habilidades que en los sujetos se manifiestan de maneras diferentes, como en nuestras protagonistas. No necesariamente tenemos que esperar un personaje femenino fálico para romper los esquemas, podemos ver como nuestras heroínas góticas lo hacen desde sus etiquetas de mujer, niña, indígena, abyecta y bajo una serie de estrategias que una estructura patriarcal no advierte, es decir, Fausta y Cayetana, ambas, irrumpen la ficción dominante desde su propia y latente alteridad.

### CAPÍTULO III

SEGUNDA APROXIMACIÓN: BRASIL, DE MADRES ARCAICAS,

*WOMBIFICATIONS* Y CAUTIVERIOS POST-EDÍPICOS.

*FALO DE MULHER* Y “MÃE O CACETE” DE IVANA ARRUDA LEITE

“Querida mamá  
¿Cuándo te morirás  
para que yo pueda suicidarme  
sin sentimiento de culpa?”

Cristina Peri Rossi, “Querida mamá”, *Estrategias del deseo* (2004)

“But she wondered:  
How can I protect something so perfect without evil?”  
Lady Gaga, “The Manifest of the Mother Monster” (2011)

Desde el primer capítulo la figura de la madre ha estado presente en la hechura de este trabajo, esperando implosionar como ese origen de todo mal para la estructura patriarcal, como el ello que emerge de antes de los tiempos, previo a que la ley del padre se instaure. En el capítulo anterior se discutían las resistencias por medio de las identificaciones monstruosas, en el caso de Cayetana su vinculación con el vampiro y de Fausta con Antígona, ambas resultan una falla para la estructura patriarcal aterrizando nociones tales como familia, mujer, femenino, e incluso, ficción dominante. Ahora bien ¿Qué sucede en el caso de la figura de la madre que resulta ser, la mayor de las veces, el cimiento del falogocentrismo? ¿En realidad es tal cosa? ¿Es posible entender la figura de la madre fuera de este sistema fálico? En caso de que esto fuera posible ¿Qué resultaría de sus esfuerzos por demarcarse de la estructura fálica? Spoiler alert: probablemente algo monstruoso.

En el presente capítulo se analizan algunos cuentos de la autoría de Ivana Arruda Leite reunidos en su colección *Falo de Mulher* (2002) y el cuento “Mãe o cacete” compilado en su blog [doidivana.wordpress.com](http://doidivana.wordpress.com). Los estudios realizados sobre Arruda Leite arrojan escasos resultados, apenas el artículo a cargo de Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, “Mãe e monstro: A desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina” (2010) en el cual enuncia la forma en que, tanto el personaje de la madre como la protagonista misma desmitifican sin miramientos la figura materna, así como las construcciones alrededor de ellas. Otro artículo, también versado sobre el mismo cuento de la autoría de Patrícia Martins Cozer y Regina Coeli Machado e Silva titulado “‘O mundo seria outro sem mães’: tensões na relação mãe e filha” (2010) que versa sobre la comparación entre la madre idealizada y la presentada en ese cuento para, finalmente, abordar una historia breve de la conformación moderna y tradicional de la madre. Como podrá notarse, la narrativa de Arruda Leite se presenta irreverente ante las construcciones sociales y genera ambigüedades que no buscan dar una respuesta o solución, más sí, buscan problematizarlas, lo cual resulta aún más importante.

### **COM “M” DE MÃE, DE MONSTRO E DE MATERNIDADE**

Es importante subrayar en este punto que, si bien, la figura de la madre es parte del vodevil del patriarcado puede cobrar forma, o más bien perderla, al desidentificarse de esta estructura que ha intentado por medio de diversos discursos controlarla. Por otra parte, también resulta significativo declarar que al momento de trabajar con la figura de la madre o las maternidades monstruosas, en este trabajo, se intenta un desapego de las

romantizaciones hechas sobre ellas puesto que, en ocasiones, podría caerse en una determinación biológica a la TERF (trans-exclusionary radical feminist) haciendo así de la biología, el destino manifiesto en los cuerpos femeninos. Julia Kristeva en su artículo “Stabat Mater” (1985) asegura al respecto de estas aproximaciones y conceptualizaciones que vivimos en una civilización “in which the *consecrated* (religious or secular) representation of femininity is subsumed under maternity” (133), lo que ha hecho que para algunos grupos feministas la maternidad sea el meollo de su acción -caso de las TERF- o, por el contrario, “because it rejects this image and its abuses, sidesteps the real experience that this fantasy obscures. As a result, maternity is repudiated or denied by some avant-garde feminist, while its traditional representations are wittingly or unwittingly accepted by the ‘broad mass’ of women and men” (133).

La figura de la madre es vista como una necesidad para la sociedad—casi tanto o igual que la del monstruo, como ha podido destacarse en los capítulos previos. En ella recae el preservar las buenas costumbres, la familia y el orden doméstico al interior de la estructura patriarcal. Conllevando en ella misma reglamentaciones al respecto del cuerpo, del espacio, la acción y, sobre todo, de las posibilidades. Sin embargo, la maternidad, desde la óptica de este análisis puede llegar a verse como una forma de cautiverio, sobre todo cuando no es practicada de forma voluntaria. En su artículo “Desarmar el modelo mujer = madre” (2004) Yanina Ávila nos recuerda la diferenciación que Marta Lamas hace de las definiciones de maternidad y maternazgo (mothering, como su vocablo en inglés lo indica) cuando esta última afirma que “el término ‘maternidad’ se refiere a la gestación y al parto estrictamente; y utiliza ‘maternazgo’, como equivalencia de mothering, en el sentido de la responsabilidad emocional, la crianza y el cuidado de los hijos... Maternazgo es el ejercicio

de las responsabilidades no biológicas en la crianza y el cuidado de la prole que, a pesar de no descansar en habilidades naturales, ha sido asociado con el género femenino” (38).

Dicho esto, cabe preguntarnos ¿Cuál es el vínculo entre maternidad y monstruosidad? ¿Qué es lo que hace al cuerpo femenino ejercer como objeto de la ciencia, pero nunca sujeto enunciativo de significado? ¿Qué es lo que la figura de la madre, fuera de un mecanismo de control, puede hacer en contra de la estructura social? Así pues, podemos comenzar el planteamiento de esto desarrollando la naturaleza monstruosa de la madre cuando esta huye del control de la estructura patriarcal. Margrit Shildrick (2002) nos comenta al respecto del papel que las mujeres han tenido en la cultura popular: “In popular culture women were widely represented as vampires or as predatory animals, whose monstrous appetites could drain the life from their victims” (30). Asimismo, la figura de la madre puede funcionar, como fue mencionado líneas arriba, a manera de predadora con un apetito monstruoso que sólo puede saciar al satisfacer sus instintos. Al respecto de ello Del Río Parra (2003) habla del antojo durante el proceso de gestación como “la fuerza irracional del cuerpo femenino como connatural a la definición de la mujer; así, obliga a los hombres a aceptar una conducta femenina incontrolable, tan oscura y enigmática como los mismos monstruos que puede engendrar. Puede concluirse de ellos que las causas son homólogas a los ‘productos’ y se explican mutuamente, como formas equivalentes” (53). Así, todo antojo o deseo durante el proceso de gestación puede apreciarse como parte de la naturaleza monstruosa de lo femenino. Es decir, el sujeto femenino, que en sí ya resulta ser un sujeto que domesticar, por medio de la maternidad puede recobrar su naturaleza indómita y exceder los límites, no sólo de su cuerpo, sino del patriarcado desafiando las poéticas bajo las cuales se le ha rotulado.

Podemos notar como madre, monstruosidad y maternidad tienen en común no sólo la m al inicio de la palabra, sino un proceso que a veces huye de la mano patriarcal para desenvolverse como un sujeto indómito y en contacto con sus instintos. Braidotti asegura en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (2011) que: “The female pregnant body is posited both as a protective filter and as a conductor or highly sensitive conveyor of impressions, shocks, and emotions: it is both a ‘neutral’ and a somewhat ‘electrical’ body. There is an insidious assimilation of the pregnant woman with an unstable, potentially sick subject, vulnerable to uncontrollable emotions” (242). Un sujeto sobre el cual hacer ejercer una serie de biopolíticas con tal de mantenerlo bajo control. De acuerdo con Sheena J. Vachhani en su artículo “Always Different?: Exploring the Monstrous-Feminine and Maternal Embodiment in Organisation” (2014) establece una comparación entre las apreciaciones de lo que se considera monstruoso en la producción cultural y las consideraciones de lo materno en los corporativos llegando a la conclusión de que: “Whether it is public breast feeding, bringing children into work or symbolically erasing any trace of maternal embodiment from the office, identifying as a maternal subject may still enable a monstrous politics that questions the ontological stability of monsters and makes such categories strange (Halberstam, 1995), and where the position between the idealized and denigrated, sacred and mutant is a positive rearticulation of the monstrous-feminine”. De esta manera nos vamos aproximando a la idea de la madre y el monstruo como metáforas de la ansiedad de una sociedad, como veremos a continuación

### *My Mother, My Anxieties*

Desde sus inicios teratológicos el monstruo fue creado por medio de explicaciones poéticas comprendidas en el discurso médico para intentar dar una explicación a esas ansiedades de la época que los monstruos encarnan. En el artículo “Joseph Merrick and the Concept of Monstrosity in Nineteenth Century Medical Thought” (2008) de la autoría de Katherine Angell, esta autora hace una revisión al respecto de cómo este discurso “científico” se basaba simplemente en tres tipos de relaciones causa-efecto para los casos de monstruosidad entre ellos la herencia, “hybridism” y “maternal impression”. Angell afirma que, el hibridismo consistiría en que algunas especies de animales podían fertilizar a otras, logrando así un producto monstruoso. La tercera, “maternal impression” asegura que era la madre quien recibía una fuerte impresión emocional por medio de una imagen durante el embarazo la cuál resultaba en una deformidad fetal. Como puede apreciarse, la situación no era nada, ni lo es ahora, favorable para quienes, además de cargar con la culpa, se encuentran sitiadas en medio de un proceso de gestación controlado desde una biopolítica externa.

A lo largo de la historia de la humanidad hemos tenido múltiples modelos de figuras maternas que, en constante contraste, han construido un ideal de maternidad. Desde Demeter hasta la virgen María. Sin embargo, tenemos muchas otras que pueden ser el ejemplo perfecto de la poética de ese sujeto femenino a evitar, de esa madre potencialmente castradora, como Clitemnestra, Coatlicue, la mujer de Lot, la Malinche, la Llorona, o la filicida Medea. Figuras materno-monstruosas diseñadas desde los ideales de una lógica patriarcal, aunque suene paradójico. Esta maternidad monstruosa establece la necesidad de control sobre el sujeto femenino y la capacidad de gestar como una forma de domesticación

sobre el cuerpo de las mujeres, pero, resulta urgente dar una vuelta de tuerca al engranaje y comenzar a evaluar el rol que las madres han jugado, y juegan, en la formación de las identidades y las expectativas “in order to break free from repeating negative models” (73) tal como argumenta Sue Short en *Misfit Sisters. Screen Horror as Female Rites of Passage* (2006). No obstante que la maternidad se trate de una experiencia individual, el cuerpo de las gestantes es tomado como un terreno de experimentación y control, un espacio para ejercer las políticas jurídicas y psiquiátricas del Estado Nación. Paul Preciado en *Testo Yonqui* (2008) afirma: “Mi cuerpo, el cuerpo de la multitud” (60) cuando se refiere a la forma en que algunos cuerpos son pertenecientes al Estado, como los cuerpos de las mujeres que por medio de la romantización de la maternidad se inscriben en la norma esperando de ellas una serie de cuidados y formación amorosa como parte de los trabajos denominados “de cuidado” que, contradictoriamente, no por ello resultan remunerados.

Ahora bien, el vínculo entre maternidad y monstruosidad inicia desde el momento en que el cuerpo femenino se vuelve un objeto cultural por medio de estas poéticas que la romantizan más, aparentemente, nunca llega a ser productora de cultura, es decir, no se vuelve un sujeto que enuncie su identidad propia o que se estructure de una forma que no sea dependiente de la organización paterna. La estructura social trabaja sobre este cuerpo desde la producción cultural rotulándola en estéticas provenientes de los cuentos de hadas y los filmes de horror, como Sue Short menciona:

It is because mothers tend to be presented as excessive, destructive, or distorted individuals, often providing a convenient hate figure for audiences to focus on, that we need to look closer at what these stories say about female identity and



power –and specifically the daughter’s story in these scenarios—particularly in terms of finding an appropriate role model to follow” (71).

O, como se podrá notar en el caso de algunos cuentos de Arruda Leite, un sujeto que rompe el molde, lo problematiza y crea un conflicto al interior del entramado heteropatriarcal.

En el caso del discurso cinematográfico Shohini Chaudhuri (2006), resume lo femenino monstruoso desde la perspectiva de Barbara Creed al esbozar que “because the maternal body plays a key role in the construction of the abject, it has become the underlying image of all that is monstrous in the horror film, signifying that which threatens the stability of the Symbolic Order” (94). Siguiendo el hilo de lo descrito por Creed, asegura que “the central figure of female monstrosity in the horror genre is not the castrated woman, but her ‘alter ego’, the castrating woman” (95). Siendo así, la madre castradora representa activamente al monstruo al ser una amenaza latente al modelo funcional de la madre en la sociedad al rechazar su calidad de “castrada”. Volviendo a Shildrick, esta asegura que históricamente los cuerpos de las mujeres fueron causa y objeto de “exemplify and indifference to limits evidenced by such everyday occurrences as menstruation, pregnancy, lactation and such supposedly characteristic disorders as hysteria, and more commonly today, anorexia and bulimia. In particular, the pregnant body is not one vulnerable to external threat, but actively and visibly deformed from within. Women are out of control, uncontained, unpredictable, leaky: they are, in short, monstrous” (31). Encarnan así las ansiedades que residen en la necesidad de un control masculino, mismas que han intentado aproximarse por medio de diversas instrumentalizaciones biopolíticas tales como la medicina, la alquimia e incluso, la magia.

Y para ejemplificar este último punto se desarrollarán los conceptos de Madres Arcaicas y *Wombinization* que serán los instrumentos conceptuales para desarrollar un análisis de los textos de Arruda Leite. Luego de ello, esbozaremos brevemente lo que puede entenderse como cautiverio post-edípico y las consecuencias de este en los personajes de *Falo de mulher* e “Mãe o cacete”.

### **De Madres Arcaicas y Pre-edípicas**

En este apartado se define el concepto de madre arcaica desde la perspectiva de Barbara Creed en su artículo “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection” (1986) y en *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis* (1993) basadas en el texto *Powers of Horror an Essay on Abjection* (1982) y el artículo “Stabat Mater” (1985) de la autoría de Julia Kristeva para poder interpretar algunos de los personajes de *Falo de mulher*. Los textos de Creed versan específicamente sobre el cine y no la literatura. Sin embargo ¿no es acaso el cine una narrativa a la vez que un producto cultural y que, en este caso, la literatura puede verse leída desde algunas de estas instrumentaciones?

Para comenzar con una definición preliminar podría decirse que la madre arcaica es una madre previa a los tiempos, es decir, que existe desde antes de la ley del padre y que Creed la utiliza al asemejarla al monstruo del filme *Alien* (1979) al decir que “She is there in the text’s scenarios of the primal scene, of birth and death; she is there in her many guises as the treacherous mother, the oral sadistic mother, the mother as primordial abyss; and she is there in the film’s images of blood, of the all-devouring vagina, the toothed vagina, the vagina as Pandora’s box; and finally she is there in the chameleon figure of the

alien, the monster as fetish-object of and for the mother” (54) ¿Pero no acaso toda madre está en ese momento *gore* del nacimiento en el que todos los fluidos del cuerpo emergen y se mezclan para dar paso a la nueva vida a punto de borrarla a ella, el origen de? ¿Cómo se diferencian las madres pre-edípicas de las madres arcaicas? De acuerdo a Creed la madre arcaica “adds another dimension to the maternal figure and presents us with a new way of understanding how patriarchal ideology works to deny the ‘difference’ of woman” (55), por otra parte, la madre pre-edípica existe a través de la estructura patriarcal. Sin embargo, la madre arcaica, al tomar el lugar para el que no fue hecha borra el elemento principal de la estructura patriarcal que es el de la mujer obrera gestante en la narrativa para tomar su lugar como “the subject, not the object, of narrativity” (60). Esto es, como un sujeto actante y no sólo gestante, que se presenta la mayor de las veces como una fuerza negativa ante las biopolíticas emergentes.

Dicho esto, una segunda forma de representar a la madre arcaica en el lenguaje cinematográfico ha sido el de “the blackness of extinction—death” (63), es decir, la madre arcaica nos atrae hacia la muerte como “a desire to return to the state of original oneness with the mother” (64). No significa que la madre en si nos inste al suicidio, sino que, al interior de la trama, el sujeto nace y se separa simbólicamente de la madre para poder adaptarse a una estructura falocentrista, sin embargo, al recobrar una relación y volver a ella, esto puede ser experimentado como una muerte psíquica, asegura Creed, ya que “the monster, like the abject, is ambiguous; it both repels and attracts” (65). En palabras de Kristeva en *Power of Horrors*: “The mother is my first object—both desiring and signifiable” (32) y con la presencia de una madre arcaica, volvemos al origen, y el sujeto se retira de la estructura hacia una zona de salvación bajo el cobijo materno arcaico. De

igual forma que el monstruo, la madre arcaica carga en sí una deformidad metafórica que es la causa de una especie de horrorismo que hace al espectador o lector fascinarse por esa nueva forma de vida ante la que se encuentra.

Para concluir con este concepto de la madre arcaica se le puede interpretar como la diferencia más que como la oposición. Es decir, desde la mitología clásica, como se mencionó líneas arriba, hemos tenido a estos sujetos que se diferencian de la estructura patriarcal, se borran de los lineamientos de la familia y del estado nación, como cuando hablábamos de Antígona en el capítulo anterior, pero igual podríamos traer a colación a Medea y su acto filicida como una forma de eliminarse de la estructura patriarcal y los sujetos masculinos en su entorno. Caso parecido el de Clitemnestra quien corta de tajo a la figura falocéntrica de su tragedia, o la misma Medusa y la Esfinge, quienes han servido como figuras femeninas que se borran, o autoeliminan del sistema por medio de actos horroríficos. Tal como Kristeva enuncia “Fear of the archaic mother turns out to be essentially fear of her generative power” (77), como en el caso de las anteriormente mencionadas, personajes femeninos con las manos sucias, ya sea del lodo de un entierro clandestino o de la sangre de los propios hijos o del marido, o de sonrisas tan viscosas como misteriosas. Ahora bien, resta ver lo que los personajes de Arruda Leite apuestan al respecto de ello, no sin antes ahondar en una estrategia ideada para este análisis como *Wombification*.

### ***Wombification* como estrategia de resistencia y reterritorialización**

Anne Carruthers en su tesis titulada *The Uterus as a Narrative Space in Contemporary Cinema from the Americas* (2017) elabora una discusión al respecto del

porque utilizar el vocablo *uterus* en vez de *womb* al interior de su análisis ya que “The uterus is primarily a medical description; womb, on the other hand, is used to describe both the medical and the metaphorical. This semantic differentiation influences the way the uterus is viewed” (26). De esta manera, el vocablo *womb* ha sido usado de diversas formas, no siempre positivas, en la producción cultural y guarda más presencia que el de *uterus*, aunque en el campo médico resulten intercambiables. De igual forma, desarrolla una serie de razones por las cuales el término *uterus* resulta mucho más adecuado, como por ejemplo toda la historiografía de este al interior de la medicina, su movilidad orgánica y la posibilidad de entender que “The uterus is not only an embodied space, but it is also a contested space, which suggests a corporeal integrity that must be acknowledged” (33). Sin embargo, para el caso de este trabajo se acentúa la importancia de las poéticas tanto del discurso médico como las concernientes a la cultura popular y es por ello que se ha estimado que el término *womb*, debido a su excesivo uso, sea el adecuado para sugerir una estrategia de madre arcaica al momento de salvaguardar al sujeto amado.

La matriz, como espacio metaforizado, de acuerdo con Kristeva solo puede tener dos estados: un lleno total o un vacío absoluto. En el caso de algunos personajes, y a diferencia de la discusión hecha por Carruthers en la que asegura que “the constant conflation of the terminology ‘womb’ and ‘uterus’ has resulted in a continuous disconnection of the uterus from the body, which has had an effect on how it is understood in spectatorship of the body, and enabled the notion of abjection in relation to the female reproductive body to become a crucial element” (36). En este trabajo se apuesta por el término *womb* para elaborar una herramienta de análisis que nos permita apreciar los mecanismos bajo los cuáles las madres extienden su presencia para crear un espacio en el

que, al igual que una matriz, salvaguardan metafóricamente a sus sujetos amados. Haciendo de esta actividad un desplazamiento más que físico, emocional en la cual la afectividad y el exceso se hacen presentes. Pero ¿Cómo es este espacio metafórico? ¿De qué está elaborado? ¿Qué es lo que ofrece al sujeto amado en comparación a un exterior patriarcal? Y, finalmente ¿cuáles podrían llegar a ser sus alcances?

Vachhani asegura que “The ambivalence of the monstrous-maternal is seen in the archaic mother and monstrous womb where the mother is the producer of monsters and also represents the fear of incorporation expressed in archetypes from the mother-goddess to the seductress or man-hater” (656) creando con esta visión la posibilidad de apreciar el impacto que el potencial femenino monstruoso tiene para con las políticas. De igual forma, asegura que “embracing woman-as-monster has implications for our understanding of a monstrous politics of organization” (656). Esto conllevaría a utilizar lo monstruoso femenino como un signo positivo, pues si bien, cabe aclarar que lo femenino no es monstruoso por sí mismo, sino funciona así al intentar normarlo al interior de un discurso patriarcal. Sin embargo, apostar por rescatar estas construcciones y hacernos de ellas podría llevarnos a reconstruir desde un espacio y entendimiento más poderoso a los sujetos femeninos, y en este caso, a entender un proceso de *wombification* como una manera de resistir al exterior heteronormado.

Una de las características que un proceso de *wombification* puede tener es el de vulnerar la figura del padre siendo la madre quien se sitúa como autoridad magnánima y omnipresente. Es decir, la matriz, llena de sí misma, procura y satisface toda necesidad que el sujeto amado tenga, en palabras de Kristeva dónde “the maternal is the real support” (71) y las relaciones entre esta y el sujeto que la habite se encuentran en constante reiteración.

Otra de las características consistiría en que la creación de este espacio sería más sensorial que racional, logrando una especie de relajación y satisfacción inmediata en el individuo fuera del orden simbólico paterno. En este espacio la existencia del individuo es plena, a pesar de sus carencias y excesos, pues estos no se perciben como tales ya que se encuentran desinsertados del exterior. De esta forma estamos ante sujetos que, al ser *wombificados*, son para el exterior sujetos polutos, monstruosos, que amenazan con disolver las biopolíticas con su sola presencia que, sin embargo, algunas de las veces no advierten de este status al encontrarse constantemente al interior de este. La última característica podría ser la de pensar este espacio como uno impregnado de abyección, es decir, un espacio en el cual los fluidos del cuerpo, o la metaforización de ellos, rodean al individuo y lo cubren del exterior. Un efecto de “sublimation and perversion” (89), asegura Kristeva. Pero ¿sublimación y perversión de qué? Perversión del orden del padre, como algo transitorio; sublimación de la categoría de monstruo por el de un ser querible y finalmente, la de un *aesthet(h)ical encounter* entre el hijo, o sujeto amado, y la madre arcaica “at the place where meaning collapses” (2).

## **CAUTIVERIOS POST-EDÍPICOS Y RÉGIMEN FARMACOPORNOGRÁFICO**

Los cautiverios post-edípicos, o dictaduras de los cuerpos, serán entendidos en este trabajo como imposiciones culturales hechas sobre la población de ciertos espacios. En este caso, abordamos los textos de una autora brasileña originaria de Araçatuba, São Paulo pero que vive desde los siete años en la ciudad de São Paulo y que, entre otras actividades, llegó a ser profesora de sociología en la USP. Le toca vivir la dictadura militar en lo que es

considerada la ciudad más poblada de Brasil. Así, podemos hacer un salto para entender y conectar como esto es manifiesto en su creación literaria y las formas en que las dictaduras del cuerpo se inscriben, y las desinscriben, en sus personajes. Costa Bezerra en su artículo “Inventario de Medo: Uma viagem de retorno às celas da ditadura militar brasileira” (2005) asegura que la censura fue uno de los instrumentos más utilizados durante la dictadura, no solamente regía lo que los habitantes podían hacer, sino también lo que no era posible, aún más importante, llegar a ser. En sus palabras: “De fato, a censura surgiu como um instrumento de proteção e divulgação dos paradigmas privilegiados pelo governo autoritário e que legitimavam sua permanência no poder” (214).

En este caso el cautiverio post-edípico tiene una extensión entre el cuerpo y la mente que corresponde necesariamente a la nación, la cual fue y es un proyecto de expropiación y exfoliación cultural de sus habitantes; expropiación pues los priva de la titularidad de sus cuerpos y el uso de ellos y exfoliación debido a que, por medio de las biopolíticas, se erigen reglamentaciones bajo las cuales ciertas vidas no son vivibles, resultan un exceso que la nación no necesita y se les deja morir, para después retirarlas como células muertas, de ahí la importancia de una *wombification*. Desde un régimen biopolítico consistente en las regulaciones al respecto de qué vidas hacer vivir y cuáles dejar morir se crean dinámicas en medio de una dialéctica de las subalternidades no solamente del gobierno hacia los individuos, o entre los habitantes, sino incluso, entre la persona y su ser. Entonces, la nación se presenta como una política ficción más que como una realidad ya que podemos ver cómo, a manera de ficción, se desenvuelve en la cotidianidad, pasando de una dictadura hacia un régimen farmacopornográfico.



Esta conceptualización de la nación conlleva, por supuesto, el del ciudadano ideal, que sea capaz de ser gobernable, y que ejerza su ciudadanía de una manera no caótica, con un cuerpo capaz de producir más ciudadanos y funcionar al interior del régimen y con poca demanda de su parte. Para ello, la figura de la madre se presenta como cautiva al interior de esas interconexiones como la obrera de la vida bajo un régimen, como le ha llamado Paul Preciado, farmacopornográfico, término que utiliza como una adecuación de biopolítica. Este régimen se puede dividir en dos partes, un semiótico técnico al cual corresponde lo que puede ser deseable, bello y pornificable y, por otro, uno molecular, o fármaco, en el cual, como se dijo, se conservan algunas vidas y se dejan morir otras. En palabras de Preciado: “La materialización de la farmacopornográfica, la psicología, la sexología, la endocrinología, realidades tangibles, en sustancias químicas, en moléculas comercializables, en cuerpos, en biotipos humanos, en bienes de intercambio gestionables por las multinacionales farmacéuticas” (32). Lo cual inserta al individuo dentro de un intercambio de bienes bajo el cual la salud es algo que deberá procurar su costo y, como veremos en algunos cuentos, no siempre es posible.

Al respecto, resta pensar en ¿Cuáles son las formas en que estos cautiverios post-edípicos funcionan como biopolíticas al interior de los textos de Arruda Leite? ¿De qué forma la figura de la madre arcaica puede vulnerar este régimen por medio de sus *aesthet(h)ical encounters*? ¿cuáles son las posibilidades del sujeto al interior de un proceso de *wombification*? Si bien, la nación produce habitantes de forma emocional, física y psicológica imponiéndoles una subjetividad ¿Cómo llegan los personajes de estos cuentos a liberarse de esta industrialización de los cuerpos? Comencemos haciendo una lectura paratextual a la portada del libro *Falo de mulher* en la cual se nos presenta el tallo espinoso

por encima de un fondo blanco. Si bien el título puede darnos un juego de palabras en el cual, traduciéndolo al español podríamos tener dos opciones: 1) Hablo de mujer o, la que utilizaremos para esta lectura de madres arcaicas, 2) Falo de mujer, como esa figura materna que no precisa del padre para existir y crear vida pues contiene en sí su propio falo, su propia significancia. Así, podemos notar que la portada del texto nos presenta justo eso, el falo espinoso de una mujer, siendo este delgado, largo, y haciendo de las espinas su posibilidad de supervivencia en medio del caos que prometen al narrar sus historias en primera persona.

### **“Receita para comer o homem amado”, “Amarilis” y las madres arcaicas.**

Es por medio de esta portada que nos adentramos al mundo ficcional de Ivana Arruda Leite en el cual podemos encontrar posibilidades de resistencia por medio de las metapolíticas de ficción, eso sin perder de vista que la política acorde a Preciado, es entendida justamente como una ficción. Entonces, si la política es una ficción, los cuerpos necesariamente serán un cúmulo de estas que se sobreponen la una a la otra de manera casi barroca creando justamente eso, las metapolíticas. Como en el primer cuento del libro titulado “Receita para comer o homem amado” en el cual nos da instrucciones sobre como marinar y cocinar al sujeto en cuestión.

Especial atención reciben los verbos usados para este cuento tales como “pegar”, “estender”, “sovar”, “picar”, “acrescentar”, “mexer”, “exalar”, “amolecer”, “empanar”, “devorar” y, el más importante como veremos al final del análisis, “arrotrar”. Después de haber revisado una serie de páginas de recetas y algunos canales de youtube al respecto, se puede concluir que no todos ellos son precisamente los predilectos al momento de usarlos

en las instrucciones de cocina, sin embargo, para la lectura que se intenta hacer sobre ella resulta significativo el que sean transitivos porque estos verbos requieren necesariamente al objeto directo del que se habla: o homem amado.

Comenzamos con los verbos “pegar”, “estender”, “sovar” y “picar” que son las primeras cuatro acciones que se hacen sobre el sujeto en cuestión, esto nos configura la actuación de una madre arcaica al ser un agente activo sobre el cuerpo del Otro, y claro, justamente al convertir al hombre en el Otro en este caso. Los tres primeros verbos se ejecutan sobre la materialidad y uniformidad del cuerpo-objeto del hombre. Estas acciones de tomar con las manos y moldear al antojo para finalizar picándolo cuál si esta vez, él fuera la masilla y ella la diosa creadora de vida que da forma y diseña el destino para finalizar picándolo en pedazos y remojándolo en aceite. Barbara Creed asegura que la madre arcaica “is outside morality and the law” (1989 62) y que, no se trata de una acción de penetrar, sino de destrozar, como aborda en el capítulo titulado “Medusa’s Head: The *Vagina Dentata* and Freudian Theory” (1993) al decir que: “The myth about woman as castrator clearly points to male fears and phantasies about the female genitals as a trap, a black hole which threatens to swallow them up and cut them into pieces” (106) y que es justamente lo que hace, como veremos a continuación.

Las consiguientes acciones sobre el cuerpo del amado son las correspondientes a añadir los ojos junto a la cebolla, la lengua finamente picada para después poner manos y pies. Este orden sugerido nos hace pensar en que el cuerpo del amado está siendo destrozado de arriba hacia abajo. El hombre, como se dijo anteriormente, está siendo cosificado, sin embargo, cual Clitemnestra, se trata de la figura patriarcal siendo mutilada hasta: “quando o refogado exalar o odor dos que ardem no inferno, jogue àgua fervente até

amolecer o coração” (13). Este cercenamiento culmina cuando, finalmente, el “pinto” es reducido a un simple aperitivo, pues no da para más.

Las últimas instrucciones consisten en “devorar”, no comer, lo cual nos arroja hasta un terreno de la animalidad, una mujer que excede su forma de humano actuando de forma arrojada sobre el banquete. Para que después, “arrote com vontade”, como el gran acto final de expiación, pero no del amado que nos maltrató, sino como una liberación del cautiverio pre-edípico. Cixous aseguraba que Medusa sonríe, las personajes de Ivana eructan, y con ello se liberan del patriarcado.

El segundo texto por analizar se trata de otra microficción titulada “Amarilis”, en ella la voz narrativa se refiere a las quejas de Saul al respecto de la reforma agraria y al hecho de ahora tener que repartir o renunciar a su propiedad privada: Amarilis. Cabe destacar que la Amarilis es una flor africana, conocida también bajo el nombre de “flor de Imperatriz”, la variedad más conocida es la que corresponde a la familia de Amarilis Belladonna. Las características físicas de esta planta consisten en un tallo largo y vacío, y un bulbo -o bulto- que se localiza en la parte baja del tallo, a ras del suelo, o a veces escondido en el subsuelo, haciendo de la forma de esta flor una semejanza con una figura fálica. Esta planta florece una vez al año dando por resultado de tres a seis flores. Para hacerla florecer será necesario cortar los tallos y esperar a que el bulbo florezca de nuevo. Regresando a la narración de Arruda Leite, es notoria la relación entre la figura de la flor Amarilis y la madre arcaica. Sin embargo, este texto comienza enunciando que Saul la compró y la privatizó por medio de diferentes mecanismos de vigilancia como “muro alto. Como se não bastasse, passou arame farpado. Era pouco: eletrificou os fios” (43) y solo entonces “dormiu sossegado” (43). Si bien Amarilis puede tratarse de un cuerpo femenino

que está siendo privatizado por medio de un cautiverio pre-edípico, el más utilizado de todos, el matrimonio, también podría ser que, para este caso, la voz que nos habla no es una mujer, sino la tierra misma lo que podría significar la naturaleza como la primera y gran madre arcaica.

Saul “Hoje quando me vê invadida, brada aos céus, furioso” (43) al respecto de la reforma agraria que lo ha hecho repartir lo suyo para con quienes no tienen derecho. En el caso de Brasil la reforma agraria comienza desde el momento de la colonia cuando los portugueses en avanzada llegan y colonizan, a la vez que asesinan y privatizan al repartirse la tierra. Asimismo, otras fases de la reforma agraria, de acuerdo con Montenegro Gómez en su artículo “Reforma agraria: ¡Por un Brasil sin latifundio (y sin desplazados)!” (2001) consisten en disputas entre campesinos y latifundistas que datan de más de 500 años. Esto ha hecho que, en algunas ocasiones, a lo largo de la historia de Brasil, los movimientos migratorios hacia las zonas urbanas se acrecienten. Existen varias etapas, desde las que tienen que ver con el período de la modernización conservadora—también conocida como “modernización dolorosa”—durante los años de dictadura que conllevaban una mano de obra militarizada y una expulsión masiva de campesinos hacia las zonas urbanas debido al implemento de la maquinaria hasta llegar al Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra mejor conocido como MST. Mediante este movimiento se busca detener el movimiento migratorio de los trabajadores del campo a las ciudades debido a que tampoco en ella encuentran un trabajo digno. Este movimiento se funda alrededor de la *questão agrária* que consiste básicamente en “repartir la tierra ociosa, retenida en manos de los latifundistas, para que esos campesinos no continúen desplazados en función de las

necesidades del capital” (Montenegro) y que, a final de cuentas, se logre una sociedad más justa.

El procedimiento de “desapropiación de la tierra” que el MST sigue consiste en, primero, fundar *acampamentos* en los cuales familias de campesinos desplazados socialicen e identifiquen sus necesidades, por otro lado el gobierno comienza las negociaciones con el dueño de esta, en el caso de “Amarilis” sería Saul. Si bien el trato llega a darse el *acampamento* se transforma así en un *assentamento*. Sin embargo, esto puede tomar meses, hasta años, antes que el dueño de la propiedad decida cederla a las familias. Como puede apreciarse, este proyecto posibilita el usar la tierra por un bien común en el cual tanto los menos favorecidos, como los dueños, obtengan algo. Claro está, que al interior de un régimen farmacopornográfico regido por la privatización de bienes la posibilidad de consentir este intercambio resulta utópica.

En una nota del 28 de marzo de 2017 tomada de *La Via Campesina. Movimiento Campesino Internacional* titulada “Brasil: Democracia ya cuenta con cerca de 2 mil asesinatos políticos en el campo” aseguran que desde 1985 que este movimiento se fundó más de 1883 campesinos y líderes han sido asesinados. De nuevo recordemos esa frase que se ha repetido a lo largo del trabajo de vidas que se preservan y vidas que se dejan morir. Es por lo que resulta sugerente enunciar la forma en que Amarilis cierra su narración diciendo: “A depender dele [Saul] e eu seria um lodo de água salobra cheia de escorpiões e pregos enferrujados. Improdutiva sempre” (43). Es decir, si se hubiera quedado solamente perteneciendo a Saul como una posesión, como esas tierras privatizadas sin trabajar que el programa MST pretende repartir a los campesinos. Pero al no ser así, Amarilis, reverdece, se extiende y, cual madre arcaica desploma al patriarca y se reproduce *ad infinitum*, sin

necesidad de él dando vida a través de la vida y en pleno proceso de *wombification*. Concerniente a este cuerpo que se reproduce y que para hacerlo pierde su forma, es una temática que se abordará en el siguiente apartado.

### **Cuerpo materno, cuerpo monstruoso: “Adelia” y “Mãe o cacete”.**

En este apartado trabajaremos con un cuento de *Falo de mulher* titulado “Adelia” y con otro, publicado dos años después, de nombre “Mãe o cacete”, esto debido a que ambos trabajos guardan una trama similar. Se trata de una aparente continuidad entre una madre monstruosa y la hija de esta al interior de un cautiverio post-edípico. De igual forma, ambos textos trabajan con símiles religiosos al inicio de estos, a la vez que, como le llamaría Bal (1999), son presentados mediante un tiempo en forma de crisis puesto que hay un retorno a la madre al inicio de ambos lo cual provoca una catarsis en la voz narrativa y, claro está, los dos cuentos se encuentran narrados en primera persona desde la voz de la hija, una Elektra atrapada en un bucle infinito.

En el cuento “Adelia” la voz narrativa comienza la historia diciendo que “Está escrito no evagelho: mal é o que sai da boca do homem e não o que entra, mas foi pela boca que o capeta entrou no meu corpo e passou a viver agarrado às minhas tripas” (51) refiriéndose a su debacle física y anímica mediante la cual cuenta su idónea vida pasada con su ex marido Alcides y la hija que tuvieron, la cual era “linda e loira como todo mundo” (51). La descripción dada por la voz narrativa va insertándose por medio de esta última frase en el estereotipo de una familia feliz y lo que de ella se espera. La familia, desde la perspectiva de Preciado, es uno de los dispositivos moleculares del régimen farmacopornográfico pues desde ella comienzan a rotularse a los individuos y, como

podemos ver, en el caso de la voz narrativa, ella se encontraba logrando cumplir con el rol esperado hasta que un día comenzó a devenir su propia madre, a devenir monstruosa.

Tanto en “Adélia” como en “Mãe o cacete” las madres tienen una debacle física. En el primero, la madre comienza a comer de manera compulsiva y a “perder la forma”. Adélia narra cómo su madre “começou a comer e não parou mais” (51). Mientras que ella misma se sentó una noche “na mesa que ainda estava posta e comi o resto de todos os pratos. No café da manhã, devorei dez pãezinhos com leite condensado” (52). De nuevo el verbo “devorar” es presentado en la escritura de Arruda Leite como una forma de monstrificar a su personaje femenino. El marido de esta le sugirió ir al doctor a lo que ella respondió la misma frase que su madre unos años antes: “não me tire o único prazer que me resta na vida” (51). La sugerencia del marido, como veremos más adelante en el cuento “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos” resulta una sugerente intromisión a los saberes normalizadores del estado mediante el cual se dictan los presupuestos al respecto de la “normalidad” de los cuerpos en la población, así como del mantenimiento de la *potentia gaudendi*, o sea, la fuerza orgásmica que algunos sujetos tienen y que los vuelve material de intercambio. Saberes mismos que, al ser parte del Estado no se encuentran al servicio de la población, sino de los sujetos que están en el poder.

Mientras Adelia asevera “Hoje pareço uma baleia comendo dia e noite sem parar em frente à televisão, exatamente como minha mãe” (51), Mirian Goldenberg afirma en su estudio *De perto ninguém é normal. Estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira* (2004) en el que trabaja con los estereotipos usados en la media y unos datos recabados por ella que manifiestan que: “o culto ao corpo, com todos os rituais de embelezamento, rejuvenescimento e modelagem das formas a ele associados, deve grande



parte de sua propagação a uma imitação, baseada no prestígio conferido àquelas (e àqueles) que ostentam um físico dentro de determinado padrão estético” (37). Dentro de los datos que arroja su pesquisa se encuentran que, de 1279 cuestionarios levantados, respondidos por 835 mujeres y 444 hombres entre 17 y 50 años, encontró que “77% das respostas masculinas e 74% das femininas destacan características físicas como sendo aquelas que mais os atraem no sexo oposto” (38) por medio de lo cual podemos concluir la importancia de un cuerpo deseable al ojo exterior. En lo que respecta a las respuestas de los hombres “27% destacam características físicas diretas e indiretas, citadas na mesma proporção (37%), enquanto os homens dão um peso maior às características físicas diretas (50%) do que às indiretas (27%)” (38). Las características directas se refieren a lo conferido como zonas eróticas estereotípicas em el cuerpo como senos, trasero o piernas. Este estudio resulta destacable debido a su proximidad con la publicación de los textos de Arruda en los cuales el cuerpo deformado de la madre resulta ser una abominación, sobre todo porque esta vez no se trata de un cuerpo gestante, sino el de una mujer que pierde posibilidad de ser pornificable y por consiguiente, renuncia a su rol de cuerpo gestante al interior de la familia. Tal como enuncia Adélia cuando habla de su padre y luego de su marido que abandonaron el hogar e iniciaron una nueva vida con otra compañera, en el caso de Alcides “fez as malas e foi embora. Casou-se com mulher magrinha e bonita” (53), pornificable, en otras palabras.

Sin embargo, Adélia cree romper con el ciclo al hacer que su hija vaya a vivir con su padre para que no le suceda lo que a ella cuando su madre no le permitió irse a vivir con el suyo. Al respecto de esta decisión Sue Short asegura que tanto en los cuentos de hadas como en los textos psicoanalistas se busca la separación entre la hija y la madre: “If fairy

tales work to underline the need for separation from our mothers as we mature, such writers insist upon the same project, yet how we define a positive model of femininity remains pressing, particularly given the fact that virtuous womanhood is usually defined through sacrifice, both in the fairy tale and beyond” (73). La ansiedad expresa en la voracidad de la madre radica no en la madre misma, sino en el cautiverio que la unión conyugal significa para estos personajes, una situación en la cual devorar es el único placer que les resta y que estratégicamente, las aparta de la vista y manos del padre, en otras palabras, renuncian a su posibilidad de sujeto pornificable por medio del acto de comer, engordar y monstrificarse.

El cuento de Ivana contiene una intertextualidad con el cuento de “Bárbara” (1983) de Murilo Rubião en el cual la esposa del cuento es retratada como una mujer egoísta desde la primera línea del cuento cuando enuncia: “Barbara gostava somente de pedir, pedia e engordava” y el marido se encontraba totalmente inmerso en sacrificios por satisfacer todo lo que ella pidiera, ya se tratase de un barco o de una estrella. La diferencia entre estos dos cuentos es que Bárbara tiene un hijo, débil y enclence, del cual se ocupa el marido, y la madre de Adélia la tiene a ella, y esta a su vez, a una hija, lo cual crea un contraste en la interacción con “el otro hijo” como asegura Marianne Hirsch en *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) en el cual surge un efecto casi de boomerang bajo el cual la hija se distancia de la madre, intentando ingresar a la ley del padre pero acaba regresando a ella por su estatus al interior de la jerarquía social. Efecto que la protagonista del cuento de Arruda Leite logra al hacer que su hija se mude con su padre con la esperanza de que su historia no sea igual a la de su madre.

Como se dijo al inicio del capítulo, uno de los textos más trabajados de Arruda Leite ha sido el de “Mãe o cacete” publicado originalmente en la antología *25 mulheres*

*que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004). Dentro de esta narración la figura de la protagonista tiene problemas con el ideal materno, puesto que su madre dista totalmente de ello. Arruda, diseña una figura materna de una mujer que no tiene la mínima intención de ejercer su maternidad, todo esto desde la perspectiva de la hija, sirviendo la discusión al respecto de la distribución y normativización de los cuerpos y las vidas desde una agenda patriarcal al enunciar en los primeros párrafos: “Mãe é sinônimo de atraso, degradação. Mãe deforma a cabeça da gente. O mundo seria outro sem mães.” (205). De igual forma, las instituciones sociales a su alrededor, la escuela de monjas, la corrigen diciéndole que no puede apreciar tan poco a su madre, que mejor se pusiera a rezar a lo que ella narra: “Rezei porra nenhuma. Não gosto da mãe de ninguém, nem da mãe de Jesus”.

La madre en este texto es objeto del reclamo de su hija por no cumplir con el rol tradicional que se espera de ella. Esto se refleja en el fragmento en el que explica como la protagonista y voz narrativa del cuento tenía que regresar a casa sólo porque no tenía más nadie con quien jugar porque: “Se eu sumisse ou morresse, acho que ela nem ia perceber” (207). Al igual que en “Adélia”, en esta historia la madre ingresa a una espiral decadente al terminar con su jefe y enamorado, entonces ella “Desleixou, descuidou, ficou pior ainda”. Short asegura que este tipo de madre “egoísta” ha sido ampliamente retratada en los filmes de terror, “From *Psycho*’s Mrs Bates to various other maternal figures the genre has given us over the years, if the mother is not abusing alcohol or drugs, or otherwise absorbed in herself, she inflicts damage on her children through over-involvement in their lives. Significantly, many such characters are single mothers who are shown to be unfit in some way” (71). ¿Será acaso esta una estrategia para demostrar el hecho de que es la familia “natural” la que puede resolver este tipo de conflictos?

Asimismo, existen otras aristas para comparar el texto de Arruda Leite, una de ellas puede ser el regresar al estudio al respecto de la media hecho por Goldenberg, en el capítulo titulado “*Laços de família. Novas conjugalidades na novela das oito*” hace un análisis al respecto de la telenovela del mismo título—y que nada tiene que ver con la de Clarice Lispector del mismo nombre—en la cual se cuenta la historia de Helena, una mujer que se enamora junto con un hombre veinte años menor que ella pero al que renuncia al darse cuenta que su hija estaba igualmente enamorada de él y que, además, tiempo después de casarse con su ex enamorado, esta misma hija cae enferma de leucemia, razón por la cual, Helena se embaraza de nuevo para con este nuevo producto lograr hacer un trasplante de médula ósea. Toda una serie de sacrificios que se conjugan para limpiar la imagen de la protagonista y la independencia económica que muestra al interior del plot. Cabe destacar que esta telenovela se transmitió en el año 2000, solo un par de años antes que las monstruosas mujeres de *Falo de mulher* vean la luz, por ello resulta importante remarcar el potencial monstruoso de estas dos madres venidas de la pluma de Arruda Leite y los vértices desde los cuales pueden ser entendidas en comparación a las madres sacrificadas de su entorno. Como se dijo anteriormente, las mujeres de Arruda Leite problematizan el paradigma haciéndolo colapsar.

Al final de “*Mãe o cacete*”, la protagonista se encuentra hospedando a Rui, un estudiante de provincia en su casa, mientras que lo seduce y ejerce todo un acto de *wombification* sobre su espacio personal tratando satisfacer hasta sus más mínimas necesidades, “Eu fazia comidinhas que ele gostava, jantava com ele, aparecia de camisola na sala, tomava banho de porta aberta, dormia de perna aberta com a porta aberta. Ele passava pelo corredor e me espiava com o rabo do olho. No frio, eu ia ver se ele estava

coberto, dava beijo na testa, na boca, abraçava, deitava junto. Eu sei agradar um homem, sem nunca ter aprendido”. Siendo esta última frase un reclamo directo a su madre pues es de ella de quién se espera este tipo de enseñanza. En algún momento Rui invita a un amigo a comer y este le pregunta a la protagonista si ella es su madre a lo que ella asevera: “Mãe, o cacete – respondi atordoada. Sou a mulher que dorme com ele, que faz a comida dele, que cuida da roupa dele, da casa dele.” A lo que el joven contesta: “Praticamente uma mãe”. Similar a la lectura de la *Stabat Mater* que ofrece Kristeva, la protagonista de este último cuento se encuentra en “A sublimated celebration of incest” (145). Esto refuerza la idea de que al interior de la estructura patriarcal las mujeres no son mas que simples obreras en pos de las necesidades masculinas, anteponiendo deberes en vez de la ejecución de una agenda personal.

Estas madres de Arruda Leite nos exigen re-evaluar los mitos de maternidad monstruosa, madre castradora, pero sobre todo, el de rivalidad femenina, abordado por Short en su capítulo 4 titulado “Misfit Sisters: Female Kinship and Rivalry in The Craft and Ginger Snaps” (2006). El texto de Arruda, en este ensayo, es un pretexto perfecto para esto. Maternidad, *Mothering* y monstruosidad, tienen en común algo más que la letra con la que inician, pues inscriben a la mujer como una necesidad de la sociedad por medio de la cual se vuelve una procreadora, una obrera de vida que, desde una óptica feminista, se encuentra alienada del producto de su trabajo, es decir, de sus hijos. De ahí, se desprenden esas monstruosas maternidades como en el caso de Arruda que inicia el texto lanzando directamente una crítica sobre estas políticas: “Mãe é uma cruz na minha vida. Nunca gostei da minha e duvido que as pessoas gostem tanto da sua quanto dizem” (205). En una

sola y letal frase pone de manifiesto la institucionalización religiosa de esta obligación sobre las mujeres al referirse a la “cruz”.

En conclusión, habremos de tomar en cuenta la crítica que Kristeva pone de manifiesto en el artículo nombrado líneas arriba:

Those interested in what maternity is for a woman will no doubt to be able to shed new light on this obscure topic by listening, with greater attentiveness than in the past, to what today’s mothers have to say not only about their economic difficulties but also, and despite the legacy of guilt left by overly existentialist approaches to feminism, about malaise, insomnia, joy, rage, desire, suffering, and happiness (147).

Para lograr una diferencia de perspectiva al valorar la maternidad y el maternazgo, así como paternidad, puesto que, nos ayudaría a diversificar las obligaciones al respecto haciendo que la perspectiva de la madre sea una más humana e imperfecta y que la idea de sacrificio no sea el *leit motiv* de su existencia.

### **“Leopoldo e Leocádia, um casal de Leopardos” y “Leão-marinho”: los cautiverios post-edípicos.**

En el siguiente apartado se analizarán los cautiverios post-edípicos que se encuentran reflejados en los cuentos “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos” y “Leão-marinho” debido a las semejanzas entre ambos al tratarse, en primer lugar, de un matrimonio que se vive como martirio y, en segundo lugar, unos personajes animalizados,

o tal vez uno animales antropomorfizados pero que, cual sea el caso, se sienten asfixiados al interior de su relación sin encontrar una salida a ella.

Como se explicó anteriormente, los cautiverios post-edípicos son aquellos relacionamientos que se refieren a lo familiar, la mayor de las veces al matrimonio, o la maternidad misma como se vio en el apartado anterior, y que se le ha denominado para este trabajo como cautiverio puesto que se percibe como tal por el personaje. Se ha mencionado que la familia puede verse como esa molécula del biopoder al interior del régimen farmacopornográfico también la psiquiatría, la psicología y otros saberes pueden ser considerados de esa forma haciendo así una camisa de fuerza en la que los individuos encajen en la sociedad y las expectativas que de ellos se tienen. Es decir, bajo un régimen biopolítico que nos orienta hacia la reproducción no sólo de la especie, sino del entendimiento de nosotros mismos. Esta economía del cuerpo nos segmenta en seres sexuados, con un destino biologizado y ya de antemano predisuestos socialmente a argumentarnos como heteronormados. A resumidas cuentas: a trabajar en función de la reproducción heterosexual de la especie. A ser hombre o mujer en correspondencia a una teatralización, en otras palabras, el cuerpo como metáfora política de la producción performativa del poder.

Sin embargo, estos cuerpos precisan de escenarios que les permitan desenvolver los diversos performativos de género, raza, sexo y clase social y es justo lo que Arruda Leite nos arroja en la escritura de estos cuentos. Comencemos con el matrimonio de leopardos que se encuentra representado como una de las especies que ocupan un lugar más alto en importancia en comparación con otras. Esto de acuerdo con lo que la voz narrativa enuncia en la preocupación de Leopoldo al notar a Leocádia enferma y sin apetito. A lo que le

sugiere visitar al doctor y ella responde que “Não, é uma coisa esquisita, parece um espinho fincado no pé” (34). Sin embargo, los días pasan y tanto Leocádia como su entorno se transforman, todo “ficava em suspenso” (33).

Finalmente, al aceptar ir al doctor “especialista em doenças não diagnosticáveis” (35) el resultado le preocupó en demasía a Leopoldo, no tanto por lo que su contraparte pueda estar sufriendo, sino por el hecho de que ellos son animales grandes y “Era o pior que podia acontecer a animais de grande porte” (35): depresión. Pues, aunque esta dolencia, de acuerdo con Leopoldo, es una enfermedad que afecta “Sempre as mulheres” (35), era inimaginable, “Nunca um bicho grande e feroz fora acometido tão mal” (35). Al interior de la descripción que Leopoldo da de la situación y diagnóstico de su pareja puede notarse una demarcación que configura a Leocádia como esa otredad monstruosa que habrá que medicar y normar para que pueda ser parte de una población activa. Braidoti en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (2011) asegura que: “the association of femininity with monstrosity points to a system of pejoration that is implicit in the binary logic of oppositions that characterize the phallogocentric discursive order. The monstrous as the negative pole, the pole of pejoration, is structurally analogous to the feminine as that which is other-than the established norm, whatever the norm may be” (225). Tal como puede ser apreciado en la narrativa de Leopoldo al referirse a la dolencia de Leocádia como algo propio de las mujeres haciendo de la biología un destino.

Leocádia, por su parte, tiene una aproximación a su dolencia de una manera diferente, para ella “a dor lhe dava uma espécie de prazer, de dignidade. A dor é um chamamento, só os covardes querem se livrar dela a qualquer preço” (35). Así, podemos



entender el padecimiento de la depresión en Leocádia y la forma en que esta es descrita en el cuento en partes como “uma emboscada que lhe afrouxava os nervos e fazia o sangue escorrer devagar” (35) o “Os días se arrastavam” (35). Sintomatología que nos refleja la de un animal en cautiverio que simplemente se encuentra tirado en alguna parte de su jaula, o se mueve en círculos para hacer circular su sangre, aunque sea de manera lenta. Leopoldo se apropia de esta situación, junto con el discurso médico, al igual que diría Irigaray en *This Sex Which is Not One* (1985) al respecto de los recursos que Freud toma al entender lo masculino a través del borramiento de lo femenino: “the feminine is defined as the necessary complement to the operation of male sexuality, and, more often, as a negative image that provides male sexuality with an unfailingly phallic self-representation” (70). Que es lo que hace Leopoldo al conflictuarse con la depresión de Leocádia. Pero, no es sino hasta que un día Leocádia se levantó “Rugindo, berrando, disposta a tudo... Não havia cansaço que a abatesse” (36) que en ella había despertado una furia, una agencia que ahora, hacía que en Leopoldo “O medo assombra-lhe todas as noites desde então” (36). En palabras de Braidoti: “Woman as a sign of difference is monstrous. If we define monster as a bodily entity, anomalous and deviant vis-à-vis the norm, then we can argue that the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of fascination and horror” (226). Sugiriéndonos como, en el caso de Leocádia, el sujeto femenino siempre es monstruoso, sea cual fuera la forma en que se nos presente, como leopardo, deprimida, o con ímpetu, siempre estará situado al otro lado de la normalidad.

Por otra parte, en el siguiente cuento, “Leão-marinho” Arruda Leite nos presenta un desdoblamiento narrativo en el personaje principal. En una primera instancia se trata de una esposa haciendo un simil entre su marido, Celso, y un león marino. Mostrando como

ambos tienen las mismas características negativas: “mas o pobre carrega a sina de ser essa sereia gorda e rastejante sem majestade alguma, condenado a arrastar sua vergonha e gordura no cimento até o fim dos días. Exatamente como Celso” (41). Piensa en los sueños que el león marino puede tener de ser fiero, ir por la jungla cazando, pero no es más que ese pez gordo y, hasta cierto punto, conformista que, además, detesta todo lo que tenga que ver con la playa. Y también nota el parecido con su hijo, cuando se encuentra en una visita al acuario y Celso le explica al niño los diferentes tipos de peces, ella reflexiona: “Filho de Celso, Celsinho é” (42), notando la continuidad de los protagonistas de la Ley del padre.

Como una manera de reflejo la voz narrativa, nos presenta la descripción de su departamento en la playa y al final, la de un acuario. Con esto, hace un doblez en el cual la separación entre ambos lugares, así como entre ambas especies, se vuelve indefinida. Enuncia que tienen un departamento en la playa al cual van dos veces al año en el que “No minúsculo apartamento, a umidade sobe pelas paredes e o cheiro de mofo e insuportável” (41). Puede verse el vínculo entre el mojo que crece y afecta el ambiente a quienes habitan este espacio y la idea de cautiverio en la protagonista. Andrew Hock-soon Ng en *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism* (2004) afirma que: “Monsters then are always, in different degrees, the product of cultural, social and historical anxieties. They are projections of some ideological crisis, and become ‘embodied’ (such as in literature and/or through scientific classification) so that such anxieties can be ‘controlled’, examined understood, and subsequently, ‘resolved’” (5). Para el caso de “Leão-marinho” quien produce la ansiedad en la protagonista más que Celso, su marido, es el cautiverio en el que ella se encuentra.

La monstruosa voz narrativa, al final de la historia cuenta que en São Paulo “moramos num aquário confortável onde não falta nada: plantas aquáticas, pedrinhas coloridas, miniatura de navio, escafandrista, piano de cauda, geladeira, empregada, carrozero na garagem” (42). Igualando su departamento a un acuario lujoso, pero que no por ello deja de ser un cautiverio, post-edípico para este caso y ella la figura del monstruo al rechazar la forma esperada. Al final de la historia, después de hablar de su idílico acuario-departamento, en el que asegura: “Vivemos todos submersos e tudo correrá em paz até o dia em que subirei pelas paredes miando desesperada com as garras à mostra. Ao me ver assim tão louca, o peixe se encolherá num canto com os olhos esbugalhados e se perguntará na língua morta dos peixes: o que será de mim?” (42). Develándose como la inconforme, lo que Jennifer Jones en *Medea’s Daughters: Forming and Performing the Woman Who Kills* (2003) enuncia en su introducción como esa “Idealized ‘woman’ [that] has traditionally been constructed as self-sacrificing, passive, and nurturing; therefore, when actual women become violent, some sense must be made of their actions if the myth of feminine passivity is to be maintained” (x).

En el caso de este personaje, se encuentra escapando a su cautiverio, cumpliendo con más de una de las 7 tesis de Jeffrey Jerome Cohen (1996) que dieron pie a la Teoría de la Monstruosidad. Para ser exactos, con la número II: The Monster always scapes; III: The Monster is the Harbinger of Category Crisis y; VII: The Monster Stands at the Threshold... of Becoming. Mediante estas tesis Cohen asegura que el monstruo es un ser que siempre escapará a la situación que se le presente, así como a las valoraciones que se le quieran dar; el monstruo, como nuestra protagonista, pone en jaque la estructura molecular farmacopornográfica de la familia al escurrirse por lo alto y huir y, finalmente; el monstruo,

en este caso nuestra protagonista, se encuentra al límite del devenir, es decir del sujeto que pasa por alto la santidad del matrimonio al experimentarlo como un cautiverio, motivo por el cual se vuelve un devenir anunciado de la emancipación femenina. Así, podemos ver cómo una vez más Arruda Leite nos entrega unas protagonistas que crean una catársis al interior de sus espacios domésticos, como se podrá apreciar en el siguiente y último apartado en el que las madres son quienes desarrollan toda una estrategia para salvaguardar a su sujeto amado por medio de lo entendido como *wombification*.

### **“Cibeles”, “Doroti” y la *Wombification* del sujeto amado.**

En el presente apartado abordaremos la *wombification* que, como se nombró líneas arriba, se trata de un término bajo el cual entender los cuidados extremos que la figura de la madre puede tener sobre el sujeto amado, para el caso de los cuentos elegidos se trataría de las hijas. Los cuentos “Cibeles” y “Doroti, a mulher sereia” han sido elegidos por esa razón, ya que en ambos tenemos el testimonio de dos hijas que han crecido bajo los cuidados maternos los cuales les ha permitido tener un desarrollo, o estilo de vida, similar al del exterior, hasta que llegadas a un punto en el que tuvieron que chocar con el exterior; otra característica en común consiste en que estos personajes portan una monstruosidad de manera física, no metafórica, como en el caso del capítulo anterior, o los cuentos previamente trabajados, lo cual conllevará un amor monstruoso por parte de sus madres.

El primer texto por trabajar es el de “Cibeles”, en el que se cuenta la historia de unas mellizas unidas por la cadera, compartiendo la mitad inferior del cuerpo, pero teniendo cada una semidesarrollada su parte superior. Todo esto bajo la voz de la misma Cibeles quien describe como “Cinara e eu somos quase uma só, embora tenhamos cada qual sua

cabeça e o seu próprio coração. Os braços são quatro, mas nenhum inteiro. Eu tenho o direito quase perfeito (falta-me o dedo mindinho) e um cotó do lado esquerdo” (19) constando Cinara del complemento, el brazo izquierdo casi completo y un pedazo sin desarrollar del derecho lo cual, en palabras de Cibele, les permite hacer casi todo: “Fazemos tricô, ajudamos mamãe na cozinha, cuidamos do jardim, varremos a casa, aplaudimos o que gostamos, fazemos gestos obscenos ao que não gostamos, tudo em dupla” (19), que si bien habla de una independencia de movimiento, también sugieren tareas domésticas. Resulta sugerente esta primera división que Cibele hace de su experiencia corpórea, destacando como la cabeza, o pensamientos, son diferentes, como lo explica líneas abajo al narrar que Cibele tiene una facilidad para las matemáticas y ella para las artes y la literatura, tal como la división del cerebro que se encuentra destinada de la misma forma. El señalamiento que hace al respecto del corazón también resulta sugerente pues a lo largo de la historia Cibele diseña en su narración a una Cinara más caprichosa y arrojada que ella misma al contar: “Quando contrariada se punha a berrar no meu ouvido. Sempre preferi ceder aos seus caprichos a ouvir a gritaria” (20). Señaladas estas semejanzas y diferencias entre las mellizas pasaremos a definir el proceso de *wombification* y sus efectos en la vida de Cinara y Cibele.

La *wombification* es entendida como un espacio dominado por la madre, extensión metafórica del vientre materno en la cual salvaguarda al objeto amado, Cibele y Cinara en este caso. La monstruosidad que estas mellizas guardan no consiste en una metafórica como se trabajó en el capítulo anterior, o en los cuentos previos a este apartado, esta vez se trata de una monstruosidad física que ha resaltado desde el momento de su nacimiento cuando tanto el médico quien vaticinaba que morirían pronto, o el padre que enunció “Um

monstro” (19). Razón por la cual la madre se aferra y, como Cibele cuenta: “Mamãe reagiu diferente. Sabia que os cuidados seriam muitos, mas acreditava no poder do seu amor e sabia que, a depender dela, teríamos as mesmas chances que as meninas todas têm” (19). Procurándoles por medio de sus cuidados un estilo de vida en el que se sintieran amadas y les permitiera un desarrollo emocional y una autoestima como el de cualquier ser humano. Esto se hace notorio cuando la madre les diseñaba conjuntos de ropa y las arreglaba para que se sintieran bonitas y estuvieran listas para los bailes.

Trabajos de cuidado que les permitieron a estas mellizas desarrollar una dinámica mediante la cual pudieron, hasta este punto, tener un desarrollo cordial entre ellas, como se narra al hablar de las interacciones en los bailes que estas tenían con los chicos, “Eu finjo que não vejo os beijinhos na ponta da orelha, as confidências, as juras de amor que fazem a Cinara. Ela faz o mesmo quando chega minha vez. Se uma tem sono, encosta no ombro da outra e dorme. Cada uma cede um pouco, de outra forma nossa vida seria insuportável” (20). Y que esta misma dinámica hasta el momento había sido mantenida de igual forma con el exterior.

Hasta este punto, todo había tenido un desarrollo cortés entre ellas a excepción de dos momentos. El primero de ellos cuando Cinara logra enamorar a Benevides a pesar de Cibele encontrarse en la misma situación. Esta desavenencia, se desarrolla de manera pasivo-agresiva y nos vincula a la segunda problemática que habían llegado a tener en su convivencia la cual es cuando Cinara decide asistir—y por consiguiente Cibele—a un terreiro para ver a un pai-de-santo que leía el futuro a través de caracoles marinos. Al llegar al terreiro Cinara comienza a girar, se levanta la falda de manera inesperada participando así, activamente, de la ceremonia, a lo que Cibele se pregunta si “Cinara foi tomada de

repente?” (21). Por su parte el pai-de-santo le dice a Cinara tiene futuro dentro de Umbanda, “tem mediunidade para isso, só falta desenvolver” (21). Sin embargo, Cibebe se niega rotundamente haciendo que esta desavenencia les haga a ambas bloquearse su vínculo de cuerpo presente con las manifestaciones de la fe pues, Cibebe al negarse a volver al terreiro provoca que Cinara se cierre a volver a misa.

Al llegar al punto de disputa por Benevides, Cibebe le escribe una carta en la que le confesará todo su amor pues, de acuerdo a un consejo que el pai-de-santo les dio: “pra enfrentar a Pombagira e cuidar do que é meu” (22). De acuerdo con Magorzata Oleszkiewicz-Peralba en *Fierce Feminine Divinities of Eurasia and Latin America Baba Yaga, Kialii, Pombagira, and Santa Muerte* (2015) afirma que Pombagira al igual que la Santa Muerte son figuras que aparecen como consecuencia de una crisis: “They are polyvalent and mobile, and they excel in liminal activities while dwelling in peripheral areas of society and the world. Their worshippers are equally marginalized in their respective milieus in Brazil and Mexico, often being outsiders and holding an inferior status” (69). Dicho esto, tenemos un segundo vínculo con la monstruosidad el cual es Cibebe conformando a Cinara, su otra mitad, como una Pombagira, la cual es una mensajera, diosa bruja, pareja de Exú y espíritu supremo—no entra en la categoría de Orixá. Dentro de la Umbanda es una figura respetada y temida a la vez, de carácter fuerte y sexualmente voraz, razón por la cual es venerada por personas que son parte de las disidencias sexuales y, su culto, al igual que la apertura y avanzada de las multitudes queer, ha aumentado en los últimos tiempos, “Pombagira only incorporates in women, homosexuals, and transgender individuals—usually the inferior and marginalized elements of society” (73). Pombagira bebe, ríe, *rebola* y *rodopia* en los márgenes físicos y humanos

de la sociedad, razón por la cual resulta sugerente que Cibele le llame así a Cinala ya que, de la cintura para abajo, son una misma, pues cuando Benevides está cerca y toca las piernas de Cinala “são também minhas pernas onde ele põe a mão” (22), haciendo de ellas dos, una misma en Pombagira.

Con este simil hacemos patente la idea que se ha manejado desde el inicio del texto por medio de los *aesthet(i)cal encounters*, que el monstruo somos nosotros mismos también, y que no existe tal diferencia entre normal y anormal más que la idea de querer aferrarnos a estas categorías. Así como el vínculo del Umbanda, para el caso de estas mellizas, puede ser otro tipo de *wombification* cultural debido a la forma en que esta religión ha resistido años enteros de cristianización y por el papel preponderante que la mujer tiene al interior de ella. Siguiendo a Oleszkiewicz-Peralba, asegura que:

Umbanda does not deal with death or with salvation of the soul, but, rather, is a religion of life, concerned with the manipulation of daily reality. It is a practice geared toward everyday survival in difficult life circumstances, used to alleviate afflictions of the body, the mind, and the spirit. Ill health, love, and financial problems, as well as other areas of daily subsistence that require constant attention, are special focus of Umbanda. These disorders of reality require a mystic cure. (85)

Podría decirse que, se ha destronado al padre de diferentes maneras por medio del Umbanda, de manera postcolonial, pero también al ser la actuación de las mujeres mayor al interior de ella, por ejemplo, al momento de “cargar” al Orixá que consiste en bailar dando vueltas y vueltas hasta que el Orixá abandone a ese sujeto, es un trabajo hecho por



mujeres, sin importar que sean trans, cis, o mellizas unidas por la cadera. Así, podemos apreciar las múltiples formas en que una *wombification* puede tomar forma en la cultura como una manera de dar espacio a esos Otros sujetos monstruosos. Recordemos que los terreiros son espacios cerrados en los cuales solo las personas pertenecientes a ellos pueden entrar, como una gran matriz que además tiene como figura principal a la “Mãe”

En el siguiente y último cuento de este análisis, así como del libro de Arruda Leite, titulado “Doroti, a mulher sereia”, tenemos la mítica figura de la sirena pero siendo todo lo contrario, una funcionaria pública. Doroti, a diferencia de Cibele y Cinala, siempre se sintió externa no sólo a la sociedad, sino al concepto comercializado de sirena. Y ahí es justo donde comienza el desencuentro de Doroti con su ser, cuando recuerda como los niños le gritaban por la calle “lá vai a sereia, lá vai a sereia” (93). Mientras que, de acuerdo a la voz narrativa omnisciente, que en este caso no es Doroti, afirma: “Ela sabia que as sereias são seres que só existem na imaginação das pessoas, nos livros de história. Muito ao contrário disso, ela era uma pessoa de verdade, tinha casa, nome, boneca, ia à escola” (93-94). En este último trecho citado se puede apreciar como Doroti, de acuerdo a su lógica, tiene todo para ingresar al régimen farmacopornográfico. Esto es, una propiedad privada, un nombre, una posesión que funciona acuerdo a la estructura binaria de género y, hasta poder adquisitivo al hablar de ir a la escuela.

En relación con la figura de la sirena, Persephone Braham en *From Amazon to Zombies: Monsters in Latin America* (2015) hace un breve recorrido por las diferentes producciones culturales y las representaciones de esta a lo largo de la historia concluyendo que, la significancia monstruosa de la sirena no sólo versa en su forma mitad mujer, mitad pez—que al principio era una mujer pájaro y con el tiempo se le fueron añadiendo escamas

hasta llegar a la figura que hoy día conocemos—sino, entre otros significados, se encuentran la de abandono de los sentidos, debido a que con su canto hacía que los marineros lo perdieran. Con respecto a Latinoamérica, asegura Braham, tenemos la crónica de Colón en la que dice que no son tan bonitas como dicen, ya que las había confundido con manatíes. En el caso de la Nueva España, específicamente el Caribe, la sirena podría tener significados contradictorios, en algunos textos representar la hibridez colonial como una forma de obstáculo para la creación de la nueva nación y por otro, la sirena sería vinculada con Yemayá, una de las figuras principales de la religión afro-caribeña Yoruba, y todas sus demás derivaciones, como el Umbanda, descrito líneas arriba.

En el caso de Yemayá, se puede añadir, es vista como una sirena-madre por su relación con el mar y también con su relacionamiento hacia los demás, mientras por una parte puede ser una madre amorosa, que te toma de la mano y ayuda en lo que le pides, por otro lado, al enojarse, puede causar destrozos pues su fuerza es tan absoluta como la del océano, madre monstruosa. En palabras de Braidotti en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (2011): “The monstrous body, more than an object, is a shifter, a vehicle that constructs a web of interconnected and yet potentially contradictory discourses about an embodied self. Gender and race are primary operators in this process” (243). Sin embargo, Doroti, nuestra protagonista, consta de una contradicción que va más allá de su hibridez física.

Una de las primeras definiciones que de ella se dan es en voz de un testigo que reconoce su cadáver diciendo: “Eu já conhecia a criatura. De vez em quando, ela vinha ao hospital em busca de socorro. Tinha crises terríveis, de identidade, de sentimentos, e caía numa angústia profunda, num quadro de pânico misturado com ansiedade depressiva de

difícil diagnóstico. Também, pudera, com um problemão desses” (93). Mas ¿Cuál es tal “problemão” que causa esto? ¿su cola de sirena? ¿su depresión? Doroti pasó su vida maldiciendo y culpando a su madre, pensando que por culpa de ella que nunca “tivesse buscado socorro a tempo” (94). Es decir, la situación que se presenta es una falla de la *wombification* pues, aunque la figura de la madre está presente en Doroti, no es sino hasta que muere y tiene que vivir en constante contacto con el exterior, que se da cuenta del hecho de que no pertenece “Tanto [nem] na água, quanto [nem] na terra, Doroti nunca encontrou seu lugar no mundo. Os homens a repeliam, os peixes idem. Difícil saber qual a metade pior. Melhor não havia” (93). Y, cual discurso teratológico, culpa a la madre de ello. Es decir, todos los cuidados profesados no fueron suficientes para que la extensión de la madre supliera el exterior, como en el caso de Cibele y Cinara.

Los cuadros de pánico de Doroti podría sugerirse que resulta de una mezcla entre el amor materno y el rechazo externo, lo cual deviene en la problemática descrita líneas arriba. Si bien, la cola de sirena puede ser el detonante, la depresión y falta de atención—al fallecer la madre—son lo que crean en Doroti su problemática y, a la vez, su desenlace. Hook-soon afirma que: “Monsters, on the other hand, expose the ‘constructedness’ of this reality, and reintegrate the subject into its original locus in the ‘Void’. This Void occupies ‘the deepest level of our psyches’, and confirms ‘that our desires and our identity come to us from outside [that is, interpellated by the Symbolic order] and that they are founded upon a void” (6). Es decir, en el caso de Doroti estamos hablando del exterior que al monstrificarla le produce una serie de daños que la llevan, primeramente a una sublimación y después, a su desenlace.

La sublimación era un mecanismo bajo el cual Doroti sobrellevaba su depresión y falta de aceptación, todos los fines de semana iba al mercado a comprar un pez y al llegar a casa: “Punha o peixe sobre a tábua, pegava o facão mais afiado e escanhoava as escamas até deixar o peixe nu” (94). Doroti esperaba que este se removiera de dolor, o que tuviera expresión alguna por la violencia que esta le había infringido, cosa que no sucedía pues el pez ya estaba muerto y Doroti “chorava com pena de si própria” (95). Este ritual de cada fin de semana hacía que el mismo vendedor se burlara de ella con las demás personas diciendo “ela vai pedir um namorado” (95). De manera que podemos ver el proceso cruel por el que Doroti pasa en el exterior como un sujeto anormal y solitario. Por ello, la monstruosidad de Doroti no consiste sólo en la cuestión física, sino en su condición de sujeto deprimido. Situaciones similares que ocurren en nuestra cotidianeidad ante la falta de conocimiento e información de la salud mental.

El gran desenlace de Doroti, su *hora da estrela*, consiste en que: “hoje foi diferente. Em vez de ficar chorando com pena de si própria, Doroti pegou o facão e tentou separar a metade peixe da metade mulher. Enfiou o facão na barriga e deu um talho profundo. Esguichou sangue pra todo lado. Perdeu os sentidos e caiu estendida no chão da cozinha. A metade mulher foi ficando azul como a metade peixe, até que ambas deram o estrebuchito final” (95). La presencia del azul extendiéndose como una uniformidad anhelada y que por fin sucedía lleva a Doroti a, finalmente, descansar en un mismo cuerpo aunque: “Dizem que morreu amaldiçoando a mãe” (95). Shildrick asegura que “...the monster itself defies explanatory closure” (41), esto es, que Doroti al cortarse a la mitad y ambas partes volverse azules, pareciera formar un solo ente, pero al estar cortado por la mitad, se vuelve una contradicción, como lo fue toda su vida. Asimismo, para la historia de Doroti, la

*wombification*, es decir, los cuidados maternos recibidos, no fueron suficientes para poder resguardarse del exterior, la monstruosidad que portaba no era solo el ser una sirena, sino el ser una persona deprimida, lo cual, como característica del monstruo, vulneraba, no tanto a ella, sino a su exterior mostrando así “the dangerous nature of the feminine, and the vulnerable boundaries of the human” (44).

### ***AESTHET(H)ICAL Y MATERNAL ENCOUNTERS CON LA MONSTRUOSIDAD***

En su texto al respecto de la maternidad, la vulnerabilidad y la monstruosidad, Magrit Shildrick asegura que: “To valorize the monster, then, is to challenge the parameters of the subject as defined within logocentric discourse” (3). Y esto es justo a lo que asistimos en el caso de los personajes de Ivana Arruda Leite en *Falo de mulher*, a una valorización y encuentro con lo denominado monstruoso bajo lo cual se permite apreciar la vulnerabilidad del otro, y por consiguiente la propia. La liminalidad misma en la que la maternidad se mueve, de acuerdo con Braidotti entre este cuerpo que se expande y pierde forma, y la sugerencia de que esta, la maternidad, no es más que un estatus al interior de la estructura patriarcal hace que sean justamente las madres de estos cuentos el vínculo con el sujeto monstruoso, cuando no lo son ellas mismas bajo un aspecto de toma de agencialidad.

Dicho esto, el objetivo de este capítulo ha sido el de apreciar la maternidad situándonos desde un afuera de la estructura patriarcal, lo cual pareciera utópico ya que la figura de la madre, al menos en teoría—pues en la vida real las familias con mujeres como cabeza de familia y los padres ausentes son casi la norma—aparenta funcionar solo en pos

del sujeto masculino, la figura del padre. Sin embargo, las potencialidades que guardan los personajes de Arruda Leite les llevan más allá de estas construcciones al ser estas las principales involucradas con el monstruo, o ser ellas mismas la crisis del entorno familiar.

Las madres arcaicas devienen de esta forma, en la escritura de Arruda Leite ese personaje monstruoso que busca desestabilizar su entorno, lo parte en pedazos y sale huyendo. Sus cuentos y personajes no tienen un final feliz, pero esto no es algo negativo, al contrario, abre posibilidades de resistencia al intentar problematizar la situación establecida. Y justamente es eso lo que el monstruo ofrece, una oportunidad para mirarnos críticamente y hacer visibles las construcciones culturales de raza, sexo, edad, lo considerado apropiado, desterritorialización, y todo ello bajo la absoluta certeza de que esas nociones son posibles solo porque nosotros las establecemos.

Barbara Creed en su artículo “Horror and the Monstrous-Feminine: An imaginary Abjection” asegura que de acuerdo con Kristeva el cuerpo materno llega ser el sitio de los deseos conflictuados:

These desires are constantly staged and re-staged in the workings of horror narrative where the subject is left alone, usually in a strange hostile place, and forced to confront an unnamable terror, the monster. The monster represents both the subject’s fears of being alone, of being separate from the mother, and the threat of annihilation—often through re-incorporation. As oral-sadistic mother, the monster threatens to re-absorb the child she once nurtured. Thus, the monster, like the abject, is ambiguous; it both repels and attracts. (65)

Y es justo a lo que nos enfrentamos en *Falo de mulher* a una serie de personajes que lo mismo te atraen que te hacen dar dos pasos hacia atrás de la impresión. La vulnerabilidad que expresan es justamente la nuestra, sobre todo en los cuentos que están escritos en una tercera voz, o narrados de forma omnisciente, como en “Doroti, a mulher sereia” o “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos” en los cuales tenemos a una protagonista tan deprimida, que no es capaz de tomar la voz narrativa en su propia historia. Diferente a “Cibele”, “Amarilis”, “Leão-marinho”, o incluso la receta de cocina al inicio del libro. De cualquier forma, la calidad de monstruoso en el texto de Arruda Leite busca no estabilizar esa otredad, sino apreciarla, diversificarla y mezclarse con ella.

## CAPÍTULO IV.

### TERCERA APROXIMACIÓN: MÉXICO, LAS HIJAS DE LA XTABAY.

#### FEMINICIDIO Y TRA(D)ICIÓN ORAL

“cuidate de mí amor mío  
cuidate de la silenciosa en el desierto  
de la viajera con el vaso vacío  
y de la sombra de su sombra”  
Alejandra Pizarnik, “3”, *Árbol de Diana* (1962)

Los monstruos son el resultado de la política cultural en un espacio preciso, es decir, algo que es monstruoso puede permanecer por siglos o generaciones enteras y mudar en algún momento, pero en solo en un espacio y tiempo definido por medio de un objetivo claro. Esto conlleva una coacción entre los sujetos que cohabitan un lugar culturalmente determinado. Aunque suene paradójico, nuestros monstruos más que hablar sobre sí mismos, hablan sobre nosotros, nos definen desde aquello que hemos expulsado del ámbito oficial pero que aún pervive en la cotidianeidad y en la esencia de nuestras interacciones en comunidad. Por ello, el objetivo de este capítulo consiste en someter la categoría de monstruosidad comprendida en una espacialidad específica que, manifiesta por medio de ciertas estéticas, se proyecta en los medios de comunicación masiva.

En una suerte de etnografía biográfica, o autoetnografía, se definirán conceptos tales como *locus* o *habitus* para poder entender la profundidad que la tradición oral contiene en las historias que se narran de manera intergeneracional, así como en su contexto: el estado de Yucatán. Como segundo punto, se abordará la leyenda de la Xtabay, perteneciente a la tradición oral del sureste mexicano, su vínculo con la figura prehispánica de la luna y la monstruosidad para poder retratarla dentro de la feminización del monstruo. En una tercera parte se argumentará el posible vínculo que puede haber entre la tradición



oral, la monstruosidad feminizada y el discurso de la prensa al momento de abordar los feminicidios acontecidos en el estado.

Para este capítulo es preciso señalar como el monstruo en América Latina, a diferencia de lo que afirman la mayoría de la teoría del primer mundo, sí habita entre nosotros, pervive dentro de un *habitus* cultural como una manera de hacer patente el miedo a que estos se reproduzcan o se repitan en la historia local. De esta forma, definir cómo se podrían establecer los vínculos del monstruo y su substancia con su entorno. ¿Cuáles son nuestros monstruos? ¿De qué están hechos nuestros monstruos? ¿Dónde habitan? ¿Por qué perviven? ¿Cómo podríamos tener un *aesthet(h)ical encounter* con ellos?

Sin embargo, antes de intentar responder a estas preguntas debemos establecer el *locus* de conocimiento de este análisis y dirigirlo hacia Yucatán, sus características, sus saberes y conformación en comparación con el resto de la República Mexicana. En el siguiente apartado se abordarán los temas concernientes a la insularidad y la creación de un *habitus* a partir de ella; la tradición oral, que en ocasiones se vive más como una traición hacia ciertos sectores de la sociedad, así como el vínculo de esta última, la tradición oral, con el desarrollo rural.

## **YUCATÁMMM: TIERRA DEL FAISÁN, EL VENADO Y EL FEMINICIDIO**

Cuenta la leyenda que previo a la fundación de lo que hoy sería llamado el Mayab el señor de Itzimná tenía en mente crear una tierra hermosa, en la que todo el mundo quisiera vivir, llena de flores de todos colores, cenotes cristalinos y aire con olor a tierra

mojada. En esta tierra morarían tres animales que serían distintivos de ella. Para ello fueron elegidos el faisán, el venado y la víbora de cascabel. Al pasar de los años numerosos edificios fueron erigidos al florecer de una cultura, hasta que un día llegaron los *chilam*, o sacerdotes adivinos, a pronosticar que pronto vendría un hombre desconocido a destruirlo y llevarse todo. A partir de ese día el faisán dejó de volar y se ocultó en el monte, el venado comenzó a llorar tanto que sus ojos quedaron como dos lagunas oscuras, profundas y lagrimosas y, para finalizar, la serpiente dejó de hacer música a su paso para unirse al enemigo y frotar sus cascabeles en señal de batalla. Así, se asienta que, en el porvenir, el venado que está en peligro de extinción, el faisán que es casi extinto, así como la temida serpiente, se unirán para devolver la tierra a quién le pertenece. Mientras las ceibas aún se erijan—exclamaron los *chilam*. Lamentablemente, como veremos en la descripción de los datos del censo de población del 2015, y demás información que se presentará a continuación, la tierra prometida jamás volvió a manos de quien la habitaba. Dicho esto ¿quién es el monstruo de este cuento? ¿Los incivilizados habitantes? ¿Los que están por llegar? ¿la serpiente? Y finalmente, ¿es acaso el monstruo el culpable?

Para poder entender al monstruo como política cultural debemos comenzar por entender la forma en la que interactúa y después, intentar conceptualizarlo. La monstruosidad responde a una espacialidad y tiempo específico, como ya se ha dicho antes. Para ahondar en esta idea se usará el término *habitus* de Pierre Bordieu, como una manera de esbozar las características culturales del sureste yucateco, entre ellas la tradición oral y, en una segunda parte, aproximarnos a la leyenda de la Xtabay y el uso que la monstrificación de esta se ha tenido.

### ***Habitus, insularidad y polimorfismo***

Dentro de la teoría social desarrollada por Bordieu se puede apreciar como las circunstancias socioeconómicas producen un *habitus* social. Este concepto puede ser entendido como una estructura estructurante, o hábitat, el cual no es más que un espacio de convergencia de los individuos y, por otro lado, por estructuras estructuradas, es decir, hábitos, los cuales se entienden bajo prácticas sociales con perspectivas culturales. Otra forma de apreciar el *habitus* puede ser como un espacio que define nuestro lugar en el mundo al crear una inclinación y orientación que producen ‘a call to order’, es decir, se trata de una estructura mediante la cual se organizan prácticas y la percepción que de estas se tiene. Asimismo, este espacio cultural potencializa incluso las agencialidades de los individuos en un contexto social fuera de ámbitos oficiales. El *habitus* consiste en un sistema estratégico de esquemas, formas de actuar e incluso competencias culturales que funcionan fuera de nuestra conciencia, Christopher Gosden en su libro *Anthropology and Archeology. A changing relationship* (1999) asegura que el *habitus* es aprendido “through the process of socialization: through imitation and encouragement rather than through conscious learning” (126). Dicho sea, es una forma de aprendizaje colectivo y pacto social que, al mismo tiempo, fortifica una cosmovisión compartida.

El *habitus* al producir cultura, a la vez, se crea a sí mismo en la cultura, en otras palabras, es “cultural unconscious” que nos ayuda a funcionar en nuestro espacio determinado y que nos permite entrar en un intercambio de capital. Esto último, el capital, se encuentra conformado de capital económico, simbólico –por ejemplo, la legitimación y el reconocimiento positivo o negativo—y, también, de capital cultural—como el conocimiento, los bienes culturales, la educación, así como las conexiones sociales. En

suma, este capital refleja nuestra posición en determinada espacialidad y nos arrastra del campo de la geografía espacial, al de la geografía cultural. El cual, en ocasiones, se extiende aún más. Sin embargo, y ya hecha la conexión con la geografía cabe aclarar que, al igual que Bordieu apunta: “only strangers to a place need a map to find their way; locals know their terrain and the routes through it” (125). Dicho esto, me atrevo a cerrar los ojos y esbozar las características principales de la insularidad yucateca, así como del polimorfismo de sus usos lingüísticos.

Yucatán se encuentra establecido en el sur de México, es la punta, por no decir el Otro centro, de lo que se conoce como la Península de Yucatán. De acuerdo con Margaret Shrimpton, investigadora del área de antropología, lengua y cultura en la Universidad Autónoma de Yucatán, en su artículo “Islas de tierra firme: ¿Un modelo para el Caribe continental? El caso de Yucatán” (2015), asegura que Yucatán guarda un complejo de isla, una insularidad que le permite desbordarse hasta el Caribe, teniendo con este hermanamiento muchas más características culturales compartidas con las islas del Caribe que con el resto del país, se trata de vasos comunicantes. Afirma que: “es necesario entender ‘islas’ en términos de su fluctuante insularidad y conectividad, entendidas como condiciones constantes y simultáneas; en términos de su posicionamiento con respecto al mar y la tierra firme (un doble y constante movimiento), y también en términos de sus mundos interiores” (184). Yucatán es, hasta cierto punto, un espacio con características monstruosas, que se inscribe y desinscribe; que se desplaza entre nociones geográficas fijas y fluctúa hacia el margen de lo que puede entenderse como la nación mexicana.

Por otro lado, con datos recabados en el censo de 2015 por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, mejor conocido por sus siglas como INEGI, arrojaban como

población neta en el estado 2 097 175 habitantes, de los cuales el 51% son mujeres (1 069 627) y el 49% hombres (1 027 548) lo cual sitúa al estado en el número 21—de 32 estados—a nivel nacional debido a su número de habitantes. El grueso de la edad de estos radica entre los 10 y los 40 años, llegando a proyectar una esperanza de vida de aproximadamente 80 años para el 10% de la población en general, inclinando la balanza hacia el lado femenino y manifestando un 10% más que el resto del país. El 84% de la población, de acuerdo con estos datos se ubica en la zona urbana (y conurbana) y el 16% en zonas rurales, lo cual significa que hubo un 10% de crecimiento en los últimos años y se espera que esto continúe. Esto es notorio al ver como la ciudad de Mérida, la capital del estado, ha crecido hacia fuera del anillo periférico creando una situación liminal con ciertas zonas que no eran consideradas siquiera conurbanas y que ahora se ven absorbidas por un monstruo de concreto. Y, por último, los hogares son conformados el 71% por una jefatura masculina—lo cual sólo significa que la figura del padre está ahí, no que él sea la entrada de dinero principal—y el 29% gozan de una jefatura femenina

A lo largo del tiempo se le ha llegado a llamar la capital del sureste debido al flujo de personas de estados aledaños tales como Tabasco, Campeche, Quintana Roo, Chiapas, el Distrito Federal, e incluso Veracruz. Resulta interesante que, debido a su localización geográfica, al norte de la península, acoja a más inmigrantes cubanos que centroamericanos. Asimismo, Roger González Herrera, director del Consejo Estatal de Población (COESPO), en una nota publicada en el *Diario de Yucatán* fechada el día 9 de febrero de 2019 con el título de “Nuevos Inmigrantes en Yucatán”, aseguraba que: “para el período 2015-2020 Yucatán incrementará su atracción de inmigrantes, acumulándose en el lustro una estimación de 62,492 inmigrantes, tendencia de atracción que se espera

continué elevándose para el lustro 2020-2025 hasta alcanzar los 70,101”. Sin embargo, la cantidad de migrantes para el estado de Yucatán es menor en comparación a la que ingresa a Quintana Roo, debido a la zona turística y las ofertas de trabajo que esta puede tener.

Asimismo, con respecto al nivel educativo se estima que 7 de cada 100 personas son analfabetas; que el 55% de las personas tienen la educación básica terminada, es decir, hasta la educación secundaria y, sólo el 18% concluyó la educación superior. Con respecto a la diversidad sociocultural en Yucatán, el 80% de su población profesa la religión católica, similar al número a nivel nacional, un 83%. Por otra parte, y más concerniente a este estudio, el 30% de la población habla alguna lengua indígena, siendo la mayoritaria el maya, con un número de 537 516 habitantes mayores de 5 años. Bajo un cuestionamiento lingüístico y tomando en cuenta que un alto número de la población es mayahablante nos indica el porqué de la singularidad del acento yucateco, tal como la acentuación de aguda en las palabras que no son conocidas por la persona que las emite, lo cual es una característica del maya, por ejemplo, la palabra televisión lleva una extensión de la última sílaba haciendo una sonoridad tipo: “televisió’on[é]”. Otra de estas características resulta por ejemplo en la /-n/ vuelta /-m/, de manera que palabras tales como “pan” o “Yucatán” serán pronunciadas como si tuvieran una cerrada /m/ al final: “pam” o “Yucatám”. Al respecto de ello Lope Blanch (1980) concluye que el maya contribuye a la falta de norma lingüística en la región propiciando así el polimorfismo bajo tres condiciones lingüísticas y sociolingüísticas en la península, una de ellas habla del prestigio que el maya pueda tener que hasta las clases dirigentes lo acepten, más adelante discutiremos esta idea; la segunda que la /-m/ al final se trate de una nasalización entre el maya yucateco y el español yucateco

y, finalmente, el hecho de que la labialización nasal ocurre en Yucatán debido a que el maya se encuentra más vigente.

La dialéctica entre las estructuras del *habitus* establece la forma y los mecanismos por los cuales se crean cuerpos y se organizan vidas y, de igual forma, se instauran una percepción al respecto de ellas. Así, surge una apreciación de lo normal, pero también de lo monstruoso al interior de este campo. Por medio de esta breve aproximación al habla yucateco, y su cualidad polimórfica, se ha allanado el camino para entender la importancia que la tradición oral tiene al interior del estado. Por ello, en el siguiente apartado, se vinculará con la idea de desarrollo rural que, lamentablemente, como en la mayoría de los casos en América Latina, ser indígena puede ser entendido como un sinónimo de pobreza. Han sido siglos enteros de destierro y priva(tiza)ción de las tierras, como pudo apreciarse en el capítulo pasado al respecto de la reforma agraria en Brasil. Ahora bien, a través del siguiente apartado se podrá apreciar la idea de polimorfismo cultural, no sólo lingüístico, que el fenómeno de insularidad ha conllevado en el espacio yucateco creando vínculos de diversos tipos con lo considerado perteneciente a lo maya.

### **Tra(d)ición Oral y desarrollo rural en el Mayab**

Los textos mayas perviven hoy día no se tratan de textos prehispánicos, sino, en la mayoría de los casos, de una reescritura por parte de los monjes, cortando y borrando partes que no les sirvieran o entendieran, es por ello que se utilizó la leyenda sobre la creación del Mayab en la entrada a este capítulo ya que puede observarse como la figura de la serpiente traicionera se asemeja a la manejada en la biblia. Así, el *Popol Vuh*, *El libro de los libros de Chilam Balam* y otros, resultan más que un caso de traducción, un caso de

traición, pues la narrativa ha sido manipulada para crear e impactar a un público específico. Ideas tales como cielo o infierno no eran propiamente parte del entendimiento de la cosmogonía maya, sino que fue la forma que sus adaptaciones al español y al lenguaje escrito tuvieron. Landy Santana Rivas en su artículo “Sexualidad Indígena *versus* moral religiosa” (2009) asegura que al interior de la situación colonial y de conquista surgieron varios factores que impactaron grandemente a la sociedad emergiendo los recién llegados como los amos y añadiendo nuevos prejuicios de diversa índole. Asimismo, asevera que “Si bien la conquista física estuvo en manos del ejército, la iglesia jugó un papel muy importante en todo este proceso, pues fue sobre los curas doctrineros en quienes recayó la conquista espiritual y psicológica a través de la ‘tutela civilizadora’” (24). Razón por la cual, el discurso religioso permea el *habitus* yucateco mezclándose con ideas previas a la colonia haciendo de esto, justo lo que tanto se detentaba en la colonia: la hibridez.

A su vez, la traición en el caso de la traducción que se hacía en los escritos sobre las tradiciones del pueblo puede verse reflejada en cambios como, por ejemplo, el matrimonio, que después del proceso de conquista fue establecido, de acuerdo con Santana Rivas, como una nueva forma de control sobre los sujetos en este espacio creando una serie de legislaciones, entre ellas se estima que antes de la conquista la edad para unirse en matrimonio era después de los 20 años, y ahora se estipulaba los 16 años para los hombres y los 12 años para las niñas. De igual forma, se castigaba el adulterio con la muerte, disparándoles una flecha en el pecho a los culpables. Entre todas estas adecuaciones se encuentra la de cambiar el estatus de las mujeres, pues el área maya era de las pocas en la que las mujeres podían heredar, e incluso gobernar, como es el caso de la Reina Roja perteneciente a Pakal, situado en el terreno ahora entendido como Palenque, Chiapas.



Citando a Santana Rivas: “El establecimiento del orden familiar en las colonias significó la preeminencia del matrimonio como medio para lograr la resocialización. La iglesia, a través de los curas doctrineros cada vez tuvo mayor injerencia en la vida de los indígenas, introduciendo sus normas y concepciones sobre la sexualidad, el pudor, la decencia y buenas costumbres. Normó de esta manera las relaciones de género y de parentesco” (47). A lo que se puede añadir que también las capitalizó pues al disminuir la edad permitida para casarse aumentó los ingresos pagados por ese derecho. Asimismo, las mujeres quienes tenían una participación más activa en la vida social se vieron relegadas debido a la abrupta llegada de la doctrina cristiana al Nuevo Mundo.

Al respecto del capital cultural y su circulación entre los individuos, esto se logra por medio de la tradición oral, Carlos Vázquez Olvera en su *libro Los encantos acambarenses y sus moradas. Un estudio de la tradición oral desde la antropología simbólica* (2011) asegura que la tradición oral transmite y refleja los cambios que las culturas indígenas experimentaron durante la Colonia, así como “la persistencia de un mundo religioso y artístico prehispánico.” (120) Dejando entrever que el potencial de lo simbólico, a través de la tradición oral, no es propiamente parte de un recurso oficial del estado, pero sí de una práctica constante entre los sujetos de una espacialidad determinada. Sin embargo, es pertinente tener en cuenta que estos sujetos son sujetos de creencias híbridas, es decir, católicos pero practicantes de una cultura que mezcla ambos mundos, o lo que quedaba de uno de ellos. Así, las narraciones sobre los personajes monstruosos, como la Xtabay, emanan de la tradición oral de “la colectividad como una fuente de conocimiento de su pasado y de expectativas ante su presente. Cada grupo social desde su contexto sociocultural produce y sintetiza significados de sus experiencias, por lo que dicha

tradición es una construcción sociocultural.” (121) Pero, es a la vez parte fundamental de un capital simbólico cultural híbrido que, conlleva en sí mismo cierto gesto de traición al representar los intereses de unos cuantos manipulando los códigos de los otros.

En su artículo “A viva voz: tradición oral entre los mayas actuales de la Península de Yucatán” (2012) el profesor de lengua maya, Fidencio Briceño Chel, asegura estar de acuerdo en los argumentos de Francesc Ligorred (1990) al respecto de la literatura oral entre los mayas, puesto que: “Esta oralidad ha servido más de una vez para cohesionar a los grupos sociales en la revitalización de su identidad nacional y étnica, elevando su propia valoración sobre los contenidos míticos y legendarios ancestrales” (57). La cual se puede ver impresa en diversos libros que la Secretaría de Educación Pública ha editado a lo largo de los últimos años, diversas antologías en las cuales intenta rescatar una memoria que aún pervive. Sin embargo, cabe preguntarse de nuevo ¿no se trata de una tradición que está siendo traicionada al momento de volverse palabra escrita? Además ¿cuántas de estas historias estarán permeadas de los procesos de evangelización y no son realmente comprendidas en su simbología prehispánica sino más bien como un híbrido de la colonización? Y por último ¿Cuáles son las vidas vivibles en estas historias?

Por otra parte, y más pertinente a la perspectiva de este trabajo Jazmín Noh Montero asegura que la oralidad no se trata solamente de un binario colonizador/colonizado, sino incluso, una cuestión de género pues, en su artículo “Mujer indígena: voz apagada por el eco. El reflejo de su condición en dos cuentos orales y un par de divagaciones” (2012) afirma que: “Si bien es cierto que la tradición oral no tiene a un autor definido, por ser parte de un colectivo que transmite y ejercita la lengua y cultura, también es cierto que la mayoría de las narraciones o tradición oral que se ha rescatado hasta hoy ha sido gracias a las

mujeres” (122). Noh Montero también hace hincapié en el hecho de que “antes de la Conquista, la cultura maya estaba llena de códigos de lenguaje y tradiciones que la enriquecían, pero el enfrentamiento de culturas causó un sismo en la misma” (122), y parte de ese sismo consistió en que son justo los evangelizadores quienes callaron la voz de los otros más que traduciendo, traicionando lo que estos decían.

Al respecto del desarrollo rural Santana Rivas narra cómo en el pasado colonial “era en el monte donde se escondía la identidad del indígena, de ahí se nutría y tomaba sentido de orientación su vida a través de la recreación de su cosmovisión, sus ritos y creencias; de su territorio y su forma de organizarse y relacionarse para el trabajo y, en consecuencia, la reproducción de su presente y su futuro” (28). Sin embargo, este espacio ha sido vulnerado, como podemos ver que arrojan los datos del censo líneas arriba de manera que el campesino ha sido desplazado a otro lado al que no pertenece y al que solo puede acceder a ser subempleado. Gina Villagomez asegura en *Mujer maya y desarrollo rural en Yucatán* (1997) como después del declive de las haciendas henequeneras son justamente las mujeres las que, no solo han apoyado, sino que se han vuelto el mayor insumo al sustento familiar, puesto que “las nuevas actividades parecen ser una manera menos precaria de ganarse la vida, y es por ello que cada vez es menos importante la ceremonia, cuando menos en la zona henequenera” (147).

En el caso de este análisis es necesario hacer una suerte de labor antropológica para entender los casos a utilizar comprendiendo su valor estético, social, religioso y de tradición oral, lo cual hace a estos ejemplos a trabajar, aún más enraizados en su contexto y tiempo. Ahora cabe preguntarse ¿es acaso la situación de la población maya en la península similar a la expropiación de los medios de la época colonial? Jesus Lizama

Quijano en su texto “Ser maya en Yucatán: Apuntes sobre la dinámica identitaria” (2010) asegura que la identidad maya es paradójica “por un lado, muchos de los referentes culturales del grupo son ampliamente elogiados por distintos sectores de la sociedad regional, la cual incluso se ha apropiado de algunos de ellos como la danza, el vestuario, etc... Aquí la diferencia se vuelve inquietante: la cultura es próxima, pero los portadores no.” (141) Lo cual hace al pueblo maya actualmente ubicarse en una situación subordinada en la realidad, pues fuera de verse de una manera estética como “tradicional” o “nuestras raíces” el desnivel económico y educativo por el que pasa es igual al del pasado colonial.

Asimismo, una vez esclarecido el concepto de *habitus*, y teniendo un esbozo de lo que lo monstruoso puede llegar a significar como parte latente de una sociedad podemos dilucidar cuál es su uso dentro de las políticas culturales de un determinado *habitus*. Bordieu argumenta que el capital simbólico es la llave para la supervivencia de muchas comunidades, las cuales por determinadas razones—sociales o económicas—han sido expulsadas del reconocimiento oficial, para el caso de los ejemplos de este trabajo hablamos del ámbito rural o de espacios urbanos periféricos en los cuales se formulan ciertas creencias que aproximan a los sujetos no tanto al diseño oficial del estado, sino a otros poderes supraterrrenales que, para su supervivencia, resultan mucho más significativos pues les garantizan un tipo de procedimiento burocrático espiritual resignificando así otras estructuras y relaciones de dominación. En otras palabras, tanto la lengua maya, como la tradición oral y las diferentes costumbres de lo llamado peyorativamente “de pueblo”, resultan una resistencia al interior de un espacio que intenta homologarse.

Algunos de estos vínculos de relacionamiento podrían ser entendidos al interior de un *locus* específico y la idea de la monstruosidad que en él se practica. Como veremos en el siguiente apartado con respecto a la monstruosidad femenina—o feminizada—y su calidad de cuerpo cultural, de paradoja social al interior de un *locus* cultural yucateco. En el siguiente apartado se abordarán algunas versiones impresas del mito de la Xtabay y la teorización al respecto de lo femenino como monstruoso.

### **LA X'TABAY, PALIMPSESTO DE LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA AL INTERIOR DEL *LOCUS* DE CONOCIMIENTO YUCATECO**

Por *locus* de conocimiento entenderemos esa delimitación espacial y temporal en la cual existen una serie de mapas semióticos en los que el espacio está asociado con una serie de saberes, objetos, incluso estéticas que, de acuerdo con Pablo Quintero e Ivanna Petz en su artículo “Refractando la modernidad desde la colonialidad. Sobre la configuración de un locus epistémico desde la geopolítica del conocimiento y la diferencia colonial.” (2009), aseguran que: “el eurocentrismo funciona como un locus epistémico desde el cual se erige un modelo de conocimiento que, por un lado, universaliza la experiencia local europea como modelo normativo a seguir y, por otra parte, designa sus dispositivos de conocimiento como los únicamente validos”. Estos últimos, los dispositivos de conocimiento, para el caso de este análisis, tienen que ver necesariamente con la coactuación de la monstruosidad y los individuos de un determinado *habitus* en el cual funciona un modelo epistémico colonial específico. Es por ello que se analizarán en el siguiente apartado los *locus* en los cuales el individuo converge con la monstruosidad, así

como la forma en la que coaccionan ambas entidades teniendo en cuenta como lo monstruoso siempre habla más de lo normal, que de ellos mismos. En palabras de David Skall en “Forewords: What we talk when we talk about monsters” del texto de Caroline Picart and John Edgar *Browning. Speaking of Monsters: A Teratological Anthology* (2012) afirma que:

Monsters, ultimately, are supreme paradoxes, dreamlike constructions that attempt to reconcile the irreconcilable. Monsters always end up having it both ways, which is part of their enduring appeal. They’re both living and dead, human and animal, or (in the case of cyborgs) organic and mechanical. These combinations don’t happen in the real world, but monsterland is a place that help us process and examine the nagging contradictions of modernity. Since it is in the nature of monsters to bridge divides, it should be no wonder that they offer an (un)natural tool for cross disciplinary and cross-cultural studies, which almost, by definition, require some crucial encounter with some kind of Other. (xiii)

Habiendo señalado esto como una manera de entender a los monstruos, y viendo la forma en que el monstruo mismo es creado en un *habitus* y por medio de *locus* de conocimiento concretos que emergen de nuestros postulados de raza, género, sexo, materialidad y nación, resulta claro por qué el monstruo es una política cultural. Una morfogénesis de nuestra abyección de la otredad, pero también, una prueba contundente de que, a pesar de ser expulsado del *habitus*, existe una posibilidad de vida habitable y eso, es justo lo que causa terror, u horror, si se quiere hablar de un gesto estético. Habrá que tenerse en cuenta que los *locus* pueden ser a su vez gestos estéticos materializados o

incorpóreos. Es por ello necesario recalcar que, mientras existe un amplio número de publicaciones al respecto de lo femenino y lo monstruoso desde perspectivas góticas, o de la maternidad y lo monstruoso desde un discurso teratológico, no así ocurre con los mitos y leyendas latinoamericanos de carácter oral, muchos de ellos se han quedado rezagados o son simplemente abordados de una manera descriptiva sin ahondar en un discurso profundo al respecto. Pudiera ser esto debido a una reacción esnob al respecto del estado del arte y su relación con lo indígena que en ocasiones se le ha llegado a considerar *childish*. En los siguientes dos apartados abordaremos justamente dos *locus* que parecieran excluyentes pero que presentan una sinonimia en sus ideas al respecto de lo femenino: la leyenda y la prensa.

### **El sexo D/Evil**

Gosden, antes citado, asegura que las relaciones humanas no están hechas solamente entre individuos, sino que estas conllevan cosas, es decir “relations are always material and social at once, so that material culture is not an added extra in social life, but right at its heart. Once we start to look at the creation of social relations through the médium of material things, then objects become social agents in their own right and their formal properties and their combination into assemblages both become important” (120). Entonces, para poder comprender desde una perspectiva postcolonial que nos dirija hacia una lectura liberadora de la Xtabay se utilizarán ciertas ideas al respecto de *The female gothic*, y “lo gótico” para interpretar algunas de las versiones impresas de esta leyenda yucateca, tomando en cuenta que estas significan lo que Gosden asegura: agentes sociales.

En palabras de Susan Becker en *Gothic Forms of Feminine Fiction* (1999), lo gótico femenino consiste en:

A necessarily gendered subjectivity structures the gothic as feminine from in three ways: as a split subject it feminises the romance into an ‘interrogative text’; as a subject-in- process it turns the gothic into the story of gender construction; and as a subject-in-relation with a gothic figure like the ‘monstrous-feminine’ it posits a radical attack on the constrains of ‘Woman’: the feminine ideal in a specific cultural historical context (41)

Esto último, “the feminine ideal”, y desde la perspectiva de una lectura postfeminista gótica apoyada por Brabon y Genz en la introducción a *Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture* (2007) aseguran que no existe una forma patriarcal ubicua, sino que esta se refleja y se asienta de singulares formas en diferentes contextos, lo que es una constante, son las complejas maneras en que problematiza los entornos de las protagonistas femeninas. En la mayoría de los casos se trata de un sujeto femenino, ese cuerpo que desde una perspectiva teratológica encierra un cúmulo de construcciones culturales de maldad, perversión y, paradójicamente, debilidad: el sexo D/Evil.

En el caso de la Xtabay, mito yucateco podríamos preguntarnos: ¿hasta qué punto se vincula lo monstruoso con el sustrato indígena? Y ¿Cómo se conforman estas identificaciones/ configuraciones de lo monstruoso en Latinoamérica al tomarla en cuenta como una excolonia? Al trabajar la leyenda de la Xtabay puede notarse como se extiende no sólo en la región maya sino, como se verá a continuación, incluso tiene conexiones con



la zona lacandona de Chiapas. La figura de la Xtabay, en términos generales es la de un “súcubo”, afirma Raúl Aceves en su *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América* (1995), esto es, un demonio que toma forma de mujer para poseer a los hombres. Sin embargo, al interior de las comisarias en dónde aseguran haber visto esta aparición no consideran que al ser un demonio sea un ente masculino, sino que es un ente femenino emparentado con el diablo, o kizín.

Existen diversas historias al respecto de la Xtabay, que se podrían resumir de la siguiente forma, se trata de una mestiza hermosa que se aparece por las noches a los hombres a la vera del camino, con el cabello largo y negro, a veces peinándose, a veces de espaldas, pero siempre seduciéndolos y dirigiéndolos hacia el monte. Acto seguido, a la siguiente mañana el hombre aparece muerto, o con fiebre y dolor de huesos, la única manera que su víctima podría tener para salvarse de ella es arrancándole una hebra de cabello y diciéndole que sabe quién es, a lo que ella respondería corriendo y refugiándose en un árbol de ceiba. Donají Cuéllar en su estudio sobre “Variantes regionales en textos narrativos sobre la Xtabay: Chiapas, Yucatán y Quintana Roo” (2013) hace una comparación del mito en estos tres estados mexicanos y encuentra vasos comunicantes entre esta aparición femenina típica de Quintana Roo y Yucatán con las Xtabay, o esposas del diablo, en la zona lacandona, las cuales, son mujeres rojas que de igual forma seducen al hombre para sacarlo de su camino y luego convertirse en piedras. Sólo que, a diferencia de la Xtabay yucateca, si los hombres cumplen su cometido, su empresa, pueden volver después a “divertirse” con ellas. La Xtabay de la península no, es intocable, nadie le sobrevive.

Cuéllar afirma que la versión del origen de la Xtabay la vincula como un todo a la cosmogonía maya, tema en el cual nos sumergiremos más a fondo en el siguiente apartado. La versión a la que se ciñe es la que cuenta que en un pueblo de la zona de Mayapán existían dos mujeres, la primera de ellas le llamaban Xteban, que realmente significa prostituta, esta era una mujer dadivosa no sólo con los hombres, sino con los pobres y los niños, y todos los regalos que recibía de los hombres los devolvía al pueblo, por otro lado, en el mismo pueblo habitaba Utz-colel, esta era una mujer recatada, decente pero egoísta. El día que X'teban muere la gente se da cuenta porque de su casa expelía un delicioso aroma a flores y la encuentran muerta y rodeada de animales que la lamían para evitar que las moscas se acercaran al cadáver, tiempo después, X'teban se convierte en la flor de Xtabentún, la cual da nombre y origen a una bebida embriagante en el sureste. Utz-colel, por su parte, no daba razón de ello y aseguró que el día que ella muriera algo así pasaría, sin embargo, ocurrió lo contrario y el hedor que expelía su cadáver hizo casi imposible el velarla, por ello se convierte en la flor del Tzaban, que es un tipo de cactus y las flores, aunque bellas, no constan de un olor agradable y crecen entre las espinas de la cactácea. Ya en el inframundo y con ayuda de algunos malos espíritus Utz-colel se da cuenta que tal vez debió experimentar más en el amor y entonces decide volver a la vida, y es así que se hace llamar Xtabay y elige utilizar el árbol de ceiba por dos razones, la primera de ellas porque es de los árboles más grandes y que ofrece sombra en el sureste y la segunda porque se trata de un árbol que, dentro de la cosmogonía maya conecta el inframundo con el mundo de lo real.

En cuanto a la producción cultural, se analizarán cuatro narraciones impresas, que datan de mediados del siglo XX sobre la Xtabay y que estuvieron a cargo de diferentes

autores yucatecos, mismos que se aproximan a ella desde diferentes narrativas y que, a su vez, convergen en los mismos dos adjetivos: hermosura y crueldad. Comenzaremos con la versión de Antonio Mediz Bolio, poeta, mayista, periodista y, como puede notarse, destacada figura de la vida cultural del Yucatán del siglo XX, esta versión fue tomada de *La tierra del faisán y el venado* (1941) comprendida en el capítulo intitulado “Libro sexto. Éste es el libro del caminante y la Xtabay” en el que narra diferentes historias de personajes del paisaje del Mayab, lo cuales van desde el campesino, pasando por la Xtabay y el girasol, el colibrí o incluso la lechuza. Es pertinente hacer notar el hecho de que todos estos personajes son los que el autor supone pueden ser encontrados en los caminos, siendo la Xtabay la segunda en aparecer, justo después del caminante, vocablo que es intercambiado a lo largo del texto con el de campesino y el de indio. Dicho esto, la narrativa de Mediz Bolio nos entrega una Xtabay sin voz, pues a lo largo de su texto sólo intenta advertir al joven—no indígena ni campesino—que camina de vuelta a casa sobre los peligros de esta hermosa y cruel mujer argumentando que: “La Xtabay es la mujer que deseas en todas las mujeres y la que no has encontrado en ninguna todavía” (122). A lo que añade que puede soñarla de muchas formas, dulce, suave, húmeda, radiante, “pero ella es mucho más que eso” (123), pues al solo verla hará que su actual amada, descrita como “la virgen que hoy consume de amor tus noches y tus días para ti ha de ser menos que una hoja seca que se hace polvo en el viento de tu memoria y de ella no querrás saber ya nunca más” (123). De esta manera antepone los arquetipos de lo femenino entre la enamorada virgen y la hermosa, cruel y libre Xtabay.

Asimismo, los verbos utilizados para describir las acciones de la Xtabay son mostrarse, salirse—tomado como sinónimo del primero—huir y escapar asegurando que

“Ella no llama al que sabe que no la ha de seguir” (125). Esto nos vincula con la idea del monstruo como una ansiedad social, la ansiedad de que este joven amoroso no pueda ser lo suficientemente virtuoso para evitar caer en la seducción de esta mujer que habita el espacio exterior, como podemos ver reflejado al decir: “Ella escapa como colibrí y tú vas tras ella como la punta de un dardo ¿A dónde te lleva y a dónde vas?” (125). Al final, si el dardo alcanzara el colibrí tendríamos por resultado la muerte del monstruo, también simbolizando, por supuesto de manera no consciente, la toxicidad del amor romántico así como el acto de penetrar: “Huye como un soplo, tú la persigues como un suspiro” (124). Haciendo de ella una mujer que juega con los sentimientos “puros” de los hombres que van tras ella, *poor unfortunated souls*. A lo cual le advierte que en caso de caer en su maleficio no hay talismán alguno que lo salve más que arrebatarse una hebra de su cabello, como lo hizo aquel hombre que logró arrancárselo, “porque entonces ella le siguió como una esclava y él fue su dueño, y la mandó obedecer y ella obedeció” (126). Sin embargo, a pesar de haber logrado esta hazaña, y haber domesticado al monstruo, nadie jamás ha vuelto a ver a este hombre, por ello le ruega, tenga cuidado de “aquella que cuando te haga su cautivo, te parecerá que sale del tronco de una ceiba y no sale sino del fondo de tu propio corazón” (126). Resumiendo con esto la ansiedad social que llega a ocasionar una mujer con agencia y haciendo un símil entre la Xtabay y una mujer que llegue a sonsacarlo de la relación que ya tiene.

En el siguiente texto a cargo de Antonio Magaña Esquivel titulado simplemente “La Xtabay” y compilado en *Leyendas y tradiciones yucatecas. Tomo I* (1951) a cargo de Gabriel Menéndez, colaborador del antes mencionado Mediz Bolio. En esta historia Magaña Esquivel toma lugar durante la celebración de la Virgen de Izamal y narra la

historia de Chumín, el mayordomo de una hacienda quien a su vez “es hijo de Chumín y nieto de Chumín; todos han sido mayordomos de la misma hacienda” (167) destacando así el linaje de la ley del padre. El más joven de los Chumines pierde a su padre en brazos de la Xtabay, “la cruel vengadora de la infidelidad conyugal de los hombres, la hermosa mestiza de suelta y larga cabellera negra que, reclinada en el tronco de la ceiba, espera el paso de los hombres y en el camino mismo les ofrece sus caricias y su abrazo mortal” (168). Sin embargo, no es sino hasta líneas más abajo que la voz narrativa advierte “De ser más grande [Chumín], hubiera podido darse cuenta de que era una mujer, como todas, el motivo del abandono paterno” (168). Durante la celebración Chumín se la pasa observando a todas las mestizas pensando que cualquiera de ellas podría ser la Xtabay, hasta que ocurre lo que tanto había esperado, corre la noticia de que, al caer la tarde, otro hombre ha sido capturado por la Xtabay. Así, Chumín junto con otros hombres del pueblo se disponen a ir al rescate del desaparecido. Líneas más abajo narran como Chumín avista a lo lejos a una pareja que se encamina hacia la ceiba reconociendo al hombre desaparecido, lo cual hace que Chumín salga corriendo y se vaya sobre quién él cree, es la Xtabay: “¡Y que valiente es Chumín cuando va resueltamente hacia ella! Desde donde se ha refugiado, en el centro del grupo de peones, ha visto temblando cómo Chumín la increpa, la sujeta por los hombros, la abofetea y la arroja al suelo” (169). Haciendo que su acompañante, el presunto desaparecido, salga huyendo ante el ataque de Chumín. La voz narrativa afirma: “¡Qué valiente que es Chumín! Pero ¿Por qué también ha golpeado el otro, si es ella la Xtabay?, ¿la que busca al hombre y lo asesina? A ella sí debió pegarla más, hasta matarla, porque se ha llevado a su padre y porque él la tiene odio y horror” (169). La figura de Chumín, nieto de Chumín e hijo de Chumín, todos mayordomos de la misma hacienda manifiestan la línea

de afiliación paterna y la violencia a ejercer ante el sujeto femenino que sale del espacio doméstico en el que ellos ejercen su autoridad y se atreve a tener una agencia sexual, si bien la Xtabay como personaje, aún dentro de esta narración sigue siendo un mito, sí tenemos la justificación de la violencia que se ejerce sobre el sujeto femenino. Las últimas líneas de la narración cuentan como Chumín llega a casa a contarle a su madre, quién le escucha con una sonrisa en el rostro cuando asegura: “—Sí, madre; y ya verás como ella ya se portará mejor, porque a Chumín le tiene miedo” (170). De nuevo contraponiendo, como en el cuento pasado, a la Xtabay con la esposa que se desenvuelve en el cautiverio postedípico.

Ahora tenemos dos narraciones más compiladas en el tomo II de Gabriel Menéndez, *Leyendas y tradiciones yucatecas* (1951) a cargo de Luis Rosado Vega y, la siguiente a analizar titulada simplemente “La Xtabay” a cargo de Porfirio Sobrino Rivas en la que narra la historia de Pedro, mayordomo de su hacienda y amigo de la infancia. Pedro es descrito a lo largo de la narración como una persona necia y alegre a la que le gusta bromear y que se aferra a su opinión, razón por la cual el narrador no le cree cuando Pedro le dice “Voy a morir muy pronto; lo presiento, me lo indica un hecho funesto: he visto a la Xtabay, y no una vez, sino varias” (200), acto seguido narra como el árbol de la ceiba que tenían al fondo de la milpa se abre horizontalmente para dar pie a la salida de esta mujer quien le llamó por su nombre para luego desaparecer. El amigo, y narrador de esta historia, asegura que le sugirió a Pedro ir al doctor, al no hacer caso este último y continuar afligido por las visitas que, para su amigo no eran más que alucinaciones, mandó cortar el árbol de ceiba, lo cual resultó un esfuerzo inútil ya que este continuó teniendo las alucinaciones que lo llevarían hacia la muerte: “La Xtabay continuó persiguiendo al desdichado con una tenaz

obsesión alucinante, que acabó por hacerle perder definitivamente el seso, y morir como había profetizado el mismo” (201). A lo largo del texto solo se dice que Pedro murió, sin embargo, tomando en cuenta el *habitus* y el *locus* de conocimiento podríamos concluir que tal vez se trató de un acto suicida. En una nota tomada del portal de noticias [mexico.com](http://mexico.com) titulada “¿Por qué la gente se suicida tanto en Yucatán?” con fecha del 17 de marzo de 2019 asegura que en Yucatán, a pesar de ser considerada como la ciudad más habitable de México de acuerdo al INEGI, revela que en el 2018 Yucatán, a pesar de que sólo hubo 48 homicidios, cifras que se replican en un solo día en otros estados, la situación del suicidio es diferente, puesto que hay una tasa de 11.2 suicidios por cada 100 mil habitantes, lo cual duplica la media nacional de 5.1%. El suicidio, como se verá en el siguiente apartado, se trata de un fenómeno cultural que en fechas actuales se manifiesta por medio de adicciones tales como el alcoholismo.

El último texto a analizar se trata de la narración “El origen de la mujer Xtabay” a cargo de Luis Rosado Vega el cual versa al respecto de la historia entre X’keban y Utz-colel arriba narrada, la única diferencia consiste en la introducción a ella en la que el narrador asegura que la Xtabay no sale del árbol de la ceiba, que, según el narrador, esto sería imposible ya que no sólo se trata de un árbol sagrado, sino que ella “nace de una mala planta punzadora, y si se le encuentra junto a las ceibas es porque puede ocultarse tras el tronco que es ancho, para sorprender a sus víctimas... y también porque sabe que las ceibas son los árboles que más ama el indio, y que con predilección se acoge a ellos... Pero de ningún modo es hija de la ceiba” (121). De esta forma el autor destierra a la Xtabay de la posibilidad de ser vinculada con lo sagrado, dejándola en un plan totalmente terrenal y minimizando las acciones que esta pueda tener. Acto seguido, cuenta cómo iba caminando

por una vereda con un indio quien le aconseja, asustado, no levantar la mirada puesto que a la vera del camino se encontraba la Xtabay y, a partir de ahí, cuenta la historia ya narrada anteriormente. Se puede apreciar como este acto de traición a la tradición se manifiesta por parte de un hombre, blanco, de cierta posición social que intenta desvincular lo sagrado de lo profano al interior de la tradición oral, pero que, alude también a un uso de la otredad demarcando la voz narrativa del acompañante que es llamado como “el indio”, quien es el que advierte la presencia de esta.

Así, siguiendo con este orden de ideas, es posible argumentar como, de acuerdo a Braidotti en *Metamorphoses* (2002): “The postmodern return of the ‘others’ of modernity –woman, nature, ethnicity (all conventionally modern associations of monstrosity) cohere as symptoms of a postmodern anxiety about social identities and symbolic structures” (196). El personaje de la X’tabay, para los términos del marco teórico que se intenta desarrollar en este trabajo viene a significar eso, la fragmentación del sujeto moderno, blanco, civilizado. Halberstam (1995) como se afirmó anteriormente, argumenta desde una perspectiva gótica que lo gótico transforma ciertas categorías como raza, clase y sexo en características monstruosas y supernaturales. Pero no sólo un “gothic mode” puede lograr esto, sino incluso un “prehispanic mode” podría decantar las múltiples paradojas que este sujeto femenino ostenta como se argumentará en el siguiente apartado.

Por medio de una perspectiva gótica postfeminista puede apreciarse como la Xtabay es un personaje que irrumpe la linealidad del sujeto femenino respecto al romance haciendo de ello un texto interrogativo pues no se sabe que es lo que sucederá después de encontrarla. De igual forma, como pudimos notar en las narraciones, la Xtabay se contrapone al ideal femenino por medio de lo femenino monstruoso posicionando un ataque radical al ideal de



mujer enarbolando así al temido sexo D/Evil. Razón por la cual, como pudo apreciarse en las narrativas antes trabajadas, se le tiene que dar un fin violento a su existencia pues es un cuerpo que desobedece la ley del padre

### **La Xtabay y las caras de la luna, *a foundational Monster***

La figura de la Xtabay no se trata solamente de una monstruosa mujer come hombres, sino que, bajo el debido lente, puede tener una profundidad tal, como las raíces de la ceiba y, al igual que esta, llegar a ser parte fundamental de la cultura y la tradición oral del sureste. Jeffrey Jerome Cohen en *Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages* (1999) analiza la figura del gigante con la del Anglo-Saxon England, la categoría de humano, así como la construcción histórica e insular de la integración de esta. De manera que logra recrear el retrato del gigante como:

a foundational Monster: from his body, the earth is fashioned and the world comes into being. At the same time, the giant menaces any architecture of meaning that humans erect, including language. The giant is at once abjected from human signification and installed deep within the structure of subjectivity, as both its limit and its history in eternal return” (xvii-xviii)

Al igual que la Xtabay, como podrá apreciarse a continuación al vincularla no sólo con la diosa Xtab del suicidio, sino incluso con Ixchel, la de la luna y las costumbres y tradiciones del pueblo maya, así como con su lengua.

Cuéllar afirma que, si pensamos en el origen de esta historia que es la contraposición de Xteban y Utz-colel:

Esta versión es interesante porque refuncionaliza la leyenda aprovechando su apertura inicial, mediante la explicación del origen de la naturaleza malévolas de la mujer que funciona como justificación de sus actos. Su vínculo con la tradición de los milagros, especialmente los ocurridos a los santos, se expresa mediante la incorrupción del cadáver de Xteban y la aparición de flores en su tumba. La conversión en flores de ambas muertes después de muertas, en cambio, evoca la tradición mítica de dioses, héroes y nobles prehispánicos, donde es frecuente que se conviertan en flores y animales. El privilegio de volver a la vida después de la muerte está presente en la tradición oral de muchas culturas, especialmente en relatos sobre el diablo, sus homólogos o representantes del mal. (128)

Sin embargo, más a fondo, uno se encuentra con que la Xtabay, Ixchel, diosa lunar e Ixtab, diosa lunar del suicidio son, al igual que la luna, diferentes caras y etapas de un mismo ente. Como asegura De Los Santos en su tesis de maestría en estudios de género titulada *Transitar nuevos caminos: voces de mujeres mayas en textos de Ana Patricia Martínez Huchim y Marisol Ceh Moo* (2018) al hablar del cuerpo lunar en el cuento “Divagación” de Martínez Huchim (2013) en el que retrata a un personaje femenino que deviene Xtabay metaforizando con esto no sólo al sujeto femenino, sino incluso dotándolo de agencia. En palabras de esta investigadora, asegura que es necesario mencionar que “la muerte y el suicidio en la cultura maya tienen connotaciones diferentes a las de la religión católica, ya que para los mayas el suicidio era una forma ritual de muerte; la soya que

cuelga a Ixtab en sus representaciones constituye un hilo cósmico, que conecta el mundo de los vivos con el de los muertos” (43-44). Como los cabellos que le son arrancados a la Xtabay, de acuerdo a Berenice Granados en su artículo “Xtabay y La Llorona: Vestigios de entidades K’uyel mesoamericanas en la narrativa de la tradición oral” (2013), en el que hace un análisis profundo de todos los *locus* de este personaje comenzando por el hecho de que es una hebra de cabello lo que puede salvar a la víctima, lo cual se vincula con “La palabra maya tab significa cordón, lazo y el prefijo ix indica género femenino.” (137) Luego entonces, esta idea del cordón se vincula con la cosmogonía maya en la cual la gente asume que la vida es un constante transitar entre la vida y la muerte, y es justo el árbol de ceiba el que conecta estos dos planos, así, la X’tabay, más que un súcubo, resulta ser, como afirma Cuéllar:

En este sentido, los textos de la Xtabay responden al arquetipo de la “Gran Madre” por cuanto se trata de una mujer que representa el erotismo negativo y la muerte: la potencia lunar en su expresión más oscura, ya que ese arquetipo hace referencia a una fase de la conciencia en la que el yo depende del inconsciente, que se opone a lo patriarcal, porque éste es un estadio posterior en el que el yo se ha emancipado de lo inconsciente y lo ha dominado. Los textos de la Xtabay hablan precisamente de una fase de la cultura en la que domina el inconsciente y en la que lo femenino se presenta como un obstáculo que tiene que ser vencido, precisamente en el momento en que la humanidad accede a la conciencia patriarcal y a la separación del inconsciente. De ahí que las representaciones femeninas negativas, tales como devoradoras de hombres, simbolicen el peligro de inundación por el inconsciente por diversas formas. (130)

Esto aunado a la argumentación de Georgina Rosado Rosado y Celia Rosado Avilés en su artículo “De la voz a la escritura. La figura femenina en los mitos mayas” (2001) afirman que: “a partir de la visión patriarcal la mujer pierde su ambivalencia para convertirse en un ser maligno y peligroso, por ser la detentadora o provocadora del placer sexual que, desde la cultura hispana permeada por el cristianismo, se asocia con el mal y el pecado” (198). Con esto, vemos conformada a la figura de la Xtabay no tanto como un monstruo, sino con la mujer indígena que a su vez se encuentra conectada con su entorno físico y extraterrenal. En otras palabras: “El mito de la mujer maya desdoblado en sus múltiples leyendas, nos ofrece un acercamiento a la configuración de una figura femenina sumamente fuerte, la cual posee elementos que bien pueden ser leídos como contestatarios respecto a la actuación sexual y social del grupo dominante” (205). Como se venía advirtiendo desde los primeros apartados, estamos ante una traición hecha a la tradición que ahora resta subsanar para poder apreciar las diferentes construcciones que de ellas devienen. Entre estas construcciones se encuentran la del vocablo monstruo que, de acuerdo con Matthew Looper en “The Maya ‘Cosmic Monster’ as a Political and Religious Symbol” (2016) asegura que la palabra monstruo no era propiamente la utilizada al interior de la cultura maya: “Granted, some colonial authors evoked monstrosity in order to appeal to the readers’ taste for the marvelous” (198). Como en las narraciones del apartado anterior en la que todos esos reconocidos escritores yucatecos cercenan la figura de la Xtabay al presentarla simplemente como un mal ejemplo que debe ser aniquilado, deformando su codificación al interior de la cultura maya prehispánica y haciendo una simple interpretación que traiciona la tradición oral de esta historia.

Por otra parte, la tradición oral al respecto de la Xtabay ha sido abordada por Lorely Miranda Martínez en su tesis de maestría en antropología social titulada *La Xtabay más allá del cuento: Una aproximación al estudio del relato como metáfora* (2002) cuando, después de recoger las narraciones orales de viva voz en los habitantes del pueblo de Calcehtok, concluye que: 1) La Xtabay es una mujer en un espacio de hombres, haciendo actividades de hombres, es decir, castigando, siendo figura de poder y ejerciéndolo; 2) La Xtabay también aparece como sujeto de deseo al ejercerlo buscando a los hombres que serán sus víctimas y; 3) La Xtabay atemoriza al hombre con su sola presencia, “así como algunos hombres atemorizan a mujeres en esta comunidad con sus castigos. Esto enseña la metáfora, rompe dicotomías al mostrar al mismo tiempo diferencias y semejanzas” (117). De acuerdo con la etnografía de Miranda Martínez, esta se encuentra con que las mujeres en esta población se dedican a trabajos de cuidado que, como es bien sabido, no perciben un solo ingreso por ellos a pesar de que se tratan de actividades que nunca paran. La antropóloga narra cómo en ocasiones, las entrevistas tuvieron que ser levantadas incluso delante del marido, y especial atención recibe la situación en la cual le comentaban las vecinas que en el pueblo hay una mujer que ya ha visto varias veces a la Xtabay, puesto que enfrente de su casa hay un cenote, sin embargo, la investigadora decidió no contactarla puesto que, de acuerdo a sus informantes, su marido ejerce violencia física sobre ella si la ve conversando con cualquier otra persona, “la pega” aseguraban. Razón por la cual esta mujer en la comunidad resulta ser la más aislada de todas las demás debido al marido, pero también resulta ser quién más ha visto a esta figura al frente de su vivienda ¿mito o realidad? ¿contraposición o devenir? De igual forma, de acuerdo con los hombres de este poblado, no todas las mujeres en el pueblo se confieren al espacio doméstico, puesto que

se encuentran dos de ellas que andan por las calles y son las trabajadoras sexuales del poblado. En efecto, es factible apreciar la corporeización de la Xtabay en ambos grupos de mujeres en esta comunidad, así como los usos de la metaforización de esta figura femenina a beneficio de los sujetos masculinos para mantener el control sobre el espacio doméstico y las mujeres como parte de sus propiedades.

Por el contrario, Ana Fernández Poncela asegura en *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica* (2000) que, después de revisar una serie de mitos en el que la protagonista es un sujeto femenino, concluye que estas historias nos presentan una serie de arquetipos que son: 1) las brujas, que no son más que las mujeres viejas y sabias en las comunidades, sabiduría misma que les otorga poder por sobre los demás pero que es preciso arrancar puesto que en el caso del sujeto femenino, este las corrompe; 2) las vanidosas, esas mujeres que tienen que ser castigadas para regresar al camino de la virtud y la devoción y abandonar sus iniciativas propias; 3) las desobedientes, las cuales desprenden el mensaje de que hay que prestar atención a las acciones de la esposa rebelde o de la hija desobediente y, por último, la mejor de todas 4) las locas, quienes gozan de una agenda personal y que no se detienen al momento de lograr sus objetivos, razones por la cual pierden la razón siendo ellas mismas su causa y efecto. Ahora bien, resta pensar ¿Desde cuál de estos arquetipos se enuncia la Xtabay? —Que no es lo mismo preguntar ¿desde dónde enuncian a la Xtabay? —En caso de querer comunicarse ¿qué mensaje intenta hacerle llegar a sus congéneres? La Xtabay, en su origen virtuosa, pero de mal corazón, viene a personificar la abyección en algunos sectores de la sociedad yucateca no tanto al presentarse como una come hombres, sino al situarse en un espacio público y al nunca sucumbir a los designios masculinos. Ahora vaga sola por los caminos, pero más

cerca que nunca de las raíces de la ceiba, es decir, de aquello que la fortalece y la vincula a un pasado pre-colombino y sin evangelizar, a un otro *locus* de conocimiento que forja en ella a un monstruo fundacional de toda una cultura que lleva años intentando ser embalsamada por medio de una perspectiva occidental.

Poncela cierra su estudio concluyendo con una pregunta que es pertinente retomar antes de pasar al siguiente, y último, apartado: “¿pero qué está pasando en nuestros días a ese respecto, qué queda de lo viejo y qué hay de lo nuevo?” (86) ¿Cuál ha sido la reformulación de lo acontecido a la Xtabay en este *habitus* yucateco? ¿Qué conforma el *locus* de conocimiento al respecto de las nuevas Xtabays? ¿Quién es ahora el dardo que persigue al colibrí? Recordando la fálica y tóxico-romántica idea de Mediz Bolio.

## **MEDIA Y VIOLENCIA DE GÉNERO: ESCRITURA HECHA DE UNA HEBRA DE CABELLO**

He aquí la llegada de los monstruos, estos, ahora, no tienen que ser cuerpos amorfos, como los denominados freaks quienes jugaron la suerte de objetos de entretenimiento, tanto para la teratología como para el espectáculo en los cuales solían trabajar; tampoco precisan de tener garras o dientes afilados. Tienen que, como veremos a continuación, lacerar la idea de normalidad al volverla móvil, permeable e interpretable. En la mayoría de los casos, como se ha abordado en la presente disertación, se trata de un sujeto femenino falsamente vinculado al sexo D/Evil. Es ese cuerpo que desde una perspectiva teratológica encierra un cúmulo de construcciones culturales de maldad, perversión y, paradójicamente, debilidad. Pero qué, sin embargo, como se puede apreciar

en el caso de la X'tabay, resulta de ser un sujeto que en su propia corporeización conlleva las construcciones de lo imposible. En los siguientes apartados se comprende un estado actual de lo que puede ser entendido como feminicidio, así como un análisis de las notas periodísticas de Yucatán al respecto de los feminicidios, o tentativas de ellos, pues no hacemos diferenciación alguna para este estudio. Los acontecimientos comprenden desde el 2015 hasta el 2016. Debido esto último, a tratar de vincular lo que la organización llamada Yucatán Feminicida logró presentar en un informe publicado en el año 2016 en dónde por primera vez se presentaban estadísticas y datos a las autoridades y público en general al respecto de los feminicidios acontecidos en Yucatán, la que ahora debería llamarse la tierra del faisán, el venado y el feminicidio.

### **Feminicidio: *A cautionary tale***

La idea de *cautionary tale* ha sido tomada de Sue Short, citada en los capítulos anteriores de su libro *Misfit Sisters* (2007) en el cuál asegura como los cuentos de hadas se han reformulado en el cine de horror, sin perder su valor de advertencia a la población al respecto de los roles esperados, sobre todo en el caso de las figuras femeninas pero ¿Qué sucede con la *Final Girl* que se rebela y vence? Sin lugar a duda, se ha dedicado a escribir la definición de feminicidio. Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano, editoras de *Terrorizing Women. Femicide in the Americas* (2010)—especial atención al acento del título—comentan al respecto del estado histórico y cultural de la situación y abarcan textos que van desde las mujeres asesinadas en Juárez, hasta situaciones tales como los feminicidios del estado en Guatemala o el Mar de Plata. En su introducción aseguran que:



During the last decade of the twentieth century, we witnessed unspeakable forms of degradation and violation of women's bodies and their being: disappearances, murders, mangled, burned and tortured bodies, raped girls and women, both in the context of wartime and so-called 'peacetime.' Women's rights advocates, researches, and feminist legal scholars are using the terms *femicide* and *feminicide* to refer to this phenomena. (3)

De igual forma, afirman que el concepto mismo se encuentra en una constante evolución debido a la naturaleza del fenómeno, es decir, la violencia estructural que funciona en contra de las mujeres.

Asimismo, al respecto de una perspectiva feminista del concepto feminicidio ahondan en la idea de entender el feminicidio como el asesinato de mujeres y niñas por el hecho de ser mujeres para brindarnos cuatro vertientes más: 1) Entender el homicidio de mujeres y niñas fundamentado en una estructura de poder de género; 2) Concebir el feminicidio como una violencia basada tanto en el ámbito público, como el privado y, con implicaciones tanto del estado como del sujeto que lo perpetra; 3) Poner en perspectiva al feminicidio como una violencia sistemática enraizada en las inequidades social, políticas, económicas y culturales para, finalmente; 4) Encuadrar el concepto de acuerdo a lo que Marcela Lagarde ha enunciado como "un crimen en contra de la humanidad". De esta forma, al complejizar el feminicidio puede comenzar a comprenderse este fuera de ideas tales como "crimen pasional", "razones desconocidas" o "problemas maritales".

En el caso de México, a grandes rasgos, Mercedes Olivera afirma en "Violencia Femicida. Violence Against Women and Mexico's Structural Crisis" (2010) compilado

en Fregoso y Bejarano, asegura que: “Violence against women, an expression of men’s power, is present in various forms and degrees throughout women’s lives. As a naturalized part of the culture, symbols, institutional functioning, and cultural prescriptions, it shapes identities and internalizes subjectivities” (50). Esto no significa que sea una característica privativa de México, no, sino que en cada espacio determinado le ha sido determinado a la mujer un papel subordinado apartándola, incluso, de su labor como madre, lo cual crea inequidades de diversa índole, siendo las simbólicas las que nos traen a este capítulo. Rita Laura Segato en su artículo “Territory, Sovereignty, and Crimes of the Second State. The Writing on the Body of Murdered Woman” (2010) asegura que “It is necessary yet to understand that all violence, including that in which the instrumental function prevails, somewhat exceeds instrumentality and contains an expressive dimension” (75), es decir cada acto violento es un acto discursivo, cada feminicidio es un dardo que persigue al colibrí. El cuerpo femenino que fue víctima de un feminicidio se vuelve así un territorio colonizado por su perpetrador, como en “Amarilis” de Arruda Leite, le es colocada una marca que más que criminalizarlo al victimario, la borra a ella de toda posibilidad de ser considerada humana, como veremos en la última parte al respecto de las notas periodísticas que perpetran un discurso masculinista y naturalizador del feminicidio.

Yucatán es uno de los estados en los cuales más feminicidios están ocurriendo, de acuerdo a la organización Yucatán Feminicida, en su reporte titulado *Estado del feminicidio Yucatán 2008-2016* afirman que en este período de tiempo cerca de 98 feminicidios fueron cometidos, de los cuales el 60% se efectuaron en zonas urbanas o conurbanas, además de encontrar que en las cifras oficiales solo se reflejan 56 feminicidios tipificados como tal. De acuerdo a una nota de la revista Animal Político publicada en

mayo del 2015 se estima que cerca de 900 mujeres han sido asesinadas en este período de tiempo, de 2008 a 2016, tomando en cuenta esto, podemos decir que Yucatán deplorablemente ha contribuido con el 10% a esa cifra lo cual destaca la importancia de una alerta de género, pero también de la forma en que la realidad se encuentra traslapándose hacia la ficción, esto es debido a que, en Yucatán, el 60% de esos feminicidios fueron cometidos por una persona que cohabitaba con la mujer asesinada, novio, esposo, hijo, padre, pariente cercano que tenía una relación y conocía a ese sujeto. Para complementar la información se vuelve notorio que en la mayoría de los casos de estos feminicidios el cuerpo de la víctima fue hallado con huellas de violencia sexual y reflejaba una saña al momento de ser asesinada.

### **Las hijas de la Xtabay**

En el presente y último apartado analizaremos el discurso semántico de las notas periodísticas que cubren los feminicidios perpetrados entre 2013 y 2016. De los 90 casos que son reflejados en el informe de Yucatán Feminicida fueron recabados 66 de estas notas de manera electrónica y algunas se tratan de el mismo crimen con diferentes títulos. Antes de dar inicio a esto resulta apropiado vincular la idea de Rosado Rosado y Rosado Avilés cuando afirman que en el caso de la Xtabay, todas las versiones impresas conllevan su nombre acompañado la mayor de las veces del vocablo mujer, tal como sucede en la mayoría de estas notas, de 66 notas, un total de 45 de ellas arroja ese resultado, no es sino hasta 2016 cuando se comienzan a utilizar títulos tales como “presunto feminicidio”, partiendo del hecho de que en México, de acuerdo al código penal, todo acusado es considerado inocente hasta comprobar lo contrario.

Otro de los semas utilizados en varias ocasiones, sobre todo en las notas de 2015, antes que se estableciera el primer caso denominado como feminicidio en la entidad, era afirmado que se trataba de “su esposa”, “su concubina”, “su amasia” denotando la cualidad de pronombre posesivo antes del adjetivo a utilizar. Si bien es en 1975 cuando Gayle Rubin asemeja en su artículo “Traffic Women” a la mujer como un objeto de intercambio, podemos notar como esto sigue presente en el uso del lenguaje al interior de estas notas. Otra de las formas en que la prensa parece siempre justificar el feminicidio es justificando que se trata de un crimen pasional, o que discutían porque ella estaba cometiendo una infidelidad, lo cual le resta totalmente la atención al hecho en sí. Este tipo de redacción no permite un acercamiento ético al tema central que es el feminicidio acontecido. Por ejemplo, en un caso sucedido en 2015 en Temozón, comisaría de Yucatán, no es sino hasta después de decir que peleaban por una presunta infidelidad que en 4 de las 5 notas al respecto de este crimen, se describe que la víctima murió debido a 16 puñaladas. Como Fregoso y Bejarano afirman, los feminicidios se tratan de violencias estructurales mismos que pueden verse reflejados en la cobertura de la prensa.

María Guadalupe Huacuz Elías se pregunta en “La importancia de la ética de la investigación en los estudios sobre violencia falocéntrica” (2014): “¿Cuál es la responsabilidad y compromiso que como investigadoras/es tenemos con nuestro equipo de cuidado?” (24) señalando por equipo de trabajo a las víctimas de violencia y la situación en la que se sumerge el investigador. Asimismo, hacer esta pregunta a la prensa que justifica o intenta dar una razón del porque el crimen fue cometido habla de un distanciamiento con la situación, pues en ocasiones, como el de una nota sobre una desaparición el 14 julio de 2016 titulada “De la joven solo encontraron su bicicleta tirada”

en la que se asegura que los vecinos declararon cómo: “subió a un coche rojo pero no supieron decirle si fue a la fuerza o voluntariamente” para luego justificar que la menor desaparecida “dejó sus estudios en la Secundaria Técnica” hacía unas semanas. ¿Cuál es el objetivo de esta información en la nota sobre una desaparición? Tentativamente puede notarse como los motivos son instigados por la pluma que escribe estas notas, que parecieran escritas con los cabellos arrancados a la Xtabay.

La doble culpabilización sobre la víctima de feminicidio se aborda de diferentes maneras por la prensa, por ejemplo, en el caso de una joven menor de edad que fue asesinada por su novio en la comisaría de Peto, al interior del estado, los titulares de prensa tenían títulos tales como “Relación enfermiza. Era cuestión de tiempo el crimen de la joven de Peto”, a cuando en las notas todas ellas señalan cómo el joven, al ser abordado por su padre al respecto de la sangre que tiene en la cara él responde “maté a mi novia” sin remordimiento alguno. Entonces ¿si esto era cuestión de tiempo, como asegura esta nota, esto culpabiliza a la misma víctima? Otro de los casos se trata de una joven de 17 años quien asistió a “una sesión de fotos”, entrecomillado que se encuentra en cuatro de cinco de las notas que cubren este feminicidio y luego se le encontró muerta, 9 días después, y en el que, en una de las notas que datan del 15 de julio de 2015 se expresan de ella diciendo que “tenía muchos sueños”, y haciendo hincapié que la menor además, vivía en unión libre con otro hombre.

Existió durante estos años, en los que el término feminicidio aún no era formalmente declarado, un caso que definitivamente propulsó su uso. Se trata del de Marta Eugenia, acontecido en agosto de 2017 en el cual el cuerpo de una joven, que creían que se trataba de un maniquí, fue encontrado cercano a una aguada, al pasar los días el cuerpo

fue reconocido y los medios explotaron no solamente la imagen de la víctima pues en la mayoría de las notas salía una fotografía de ella, sino también todas señalaban el hecho de que “estudiaba en el Conalep y ejercía la prostitución”. La idea de señalar el Conalep consiste en que, de acuerdo con este *locus* de conocimiento, este plantel escolar es señalado por el embarazo precoz que su población estudiantil ha estado practicando en los últimos años, de igual forma, el Conalep se trata de una escuela preparatoria en el que los jóvenes que acceden a ella aprenden un oficio que les ayudaría a integrarse inmediatamente a la vida laboral del país sin necesidad de continuar sus estudios. Aparte de ello, el hecho de apuntar el hecho de que Marta de 18 años ejercía el trabajo sexual y contraponerlo a su victimario quién en todo momento fue descrito como un chofer de 34 años que tenía un hijo. Razón por la cual diversos grupos feministas y la sociedad civil organizada explotó en contra de la media y su cobertura de tal manera que se declara como el primer caso de feminicidio en Yucatán, en un intento de poner un alto a los juicios de valor que se ejercen sobre las víctimas.

Como puede notarse, esta cobertura de la prensa, misma que la mayoría de las ocasiones utiliza fotos de las víctimas, del cadáver, o su nombre completo aun tratándose de menores de edad, haciendo que esta sea la manera de recordarlas. Por situaciones como estas surge un movimiento en Twitter, Facebook e Instagram titulado *No estamos todas*, por medio del cual se le pide a diversas pintoras o mujeres que se dediquen al diseño a que hagan un dibujo para conmemorar la memoria de las víctimas, ya que, junto a este tipo de descripciones superfluas y carentes de ética, es como no sólo la víctima sale a la luz, sino incluso la forma en que la familia carga con la pena. No existe posibilidad alguna de tener un *aesthet(h)ical encounter* puesto que al interior de las notas periodísticas las estéticas

que siguen vigentes son las de culpabilizar a la víctima, ya sea, como en el caso de Nely Rafaela en 2015 quien su marido la mató por celoso y porque “ella había comenzado a salir a trabajar” notando como, al igual que la Xtabay, se trata de mujeres que han salido al espacio público a trabajar, a hacer eso que a los hombres “por naturaleza” les corresponde.

En palabras de Hock-soon de acuerdo a la retórica del monstruo: “To be a monstrous is sometimes not a choice as such a categorisation has already been presupposed and pre-inscribed onto particular bodies” (13-14) como puede notarse en los casos anteriores. La Xtabay resulta ser un palimpsesto de lo considerado monstruoso y femenino que, lamentablemente, se asemeja a la violencia ejercida en un espacio en el que el sujeto femenino se encuentra rodeado de esta perspectiva patriarcal y opresiva, si es que estas dos palabras no son ya parte de la misma serie conceptual. De esta forma, se vuelve visible como todas estas mujeres víctimas de feminicidio siguen siendo consideradas como esa *femme fatal*, esas hijas de la Xtabay allanando los caminos.

## CONCLUSIONES

“Poeta de la barbarie con el humus de mi cantar, con el arcoiris de mi cantar y con mi aleteo:  
reivindico mi derecho a ser un monstruo Y QUE OTROS SEAN LO NORMAL”  
Susy Shock, “Yo Monstruo Mío”, *Poemario TransPirado* (2011)

Los monstruos se encuentran latentes no sólo en nuestras fantasías sino en la realidad más próxima y, como hemos visto en el presente trabajo, se expresan por medio de la producción cultural, tal como asegura Jeffrey Jerome Cohen (1996) en su primera tesis al respecto del cuerpo del monstruo “is pure culture” (4). Es por ello importante retomar eso que nos atemoriza, ya sea de manera individual o como colectivo, puesto que, lo que expulsamos de nosotros por temor es lo que más nos define. Intentar establecer conexiones críticas fuera de las esferas de dominación conlleva a revisar epistemológicamente las poéticas debido a que el monstruo es parte de una ficción dominante proveniente de diferentes discursos biopolíticos. Entonces, al lograr desprendernos de estos discursos y pensar *out of the box* podríamos apreciar como la figura de lo monstruoso nos ofrece una oportunidad para posarnos críticamente sobre las construcciones culturales teniendo en cuenta nociones de sexo, género, raza, edad, apropiado, inapropiado, etnia, todo ello con una absoluta certeza de que se tratan de nociones que se desplazan constantemente en los discursos logrando así fragmentándonos.

La calidad física de lo monstruoso fue la característica que nos hizo ponerlos en perspectiva como objeto de estudio y a la vez como espectáculo. Sin embargo, actualmente los monstruos no precisan de esa característica física transgresora. Incluso, podría asegurarse, de acuerdo con el análisis elaborado en este trabajo, que el monstruo aún guarda en sí la característica de “mostrar”, de portar todo aquello que ha sido borrado, lo que es anormal, lo no definido, lo anómalo, pero que no necesariamente tiene que fundamentarse



en una materialidad, sino más bien, en una substancia, aquella que parece carecer del elemento principal: la normalidad. Razón por la cual el monstruo se convierte en una interrogativa de la integridad humana pues la devela como una mitificación. En otras palabras, no se trata de entender que Fausta sea monstruosa, sino también poner en perspectiva como nos obliga a interrogarnos al respecto del terrorismo de estado durante Sendero Luminoso y sobre Aída junto todo su capital que intenta someterla al interior de su moderno castillo gótico; se trata de poner en perspectiva a la Xtabay no por medio de versiones impresas del siglo XIX y XX, sino al interior de la cosmogonía precolombina, libre de discursos colonizadores y evangelistas que logre hacernos inquirir al respecto de la configuración de lo femenino como deidad y sus posibilidades liberadoras. El monstruo, entonces, no es la madre *per se* y su mutable capacidad al interior de los cuentos de Arruda Leite, sino el hecho de que nos hace indagar las razones que laten al interior de esas hijas con ideales de Elektra que provienen de la misma estructura patriarcal que orilló al suicidio a Antígona y que celebra el asesinato de Clitemnestra. No es Cayetana resistiendo las demandas de normalidad de su espacio exterior, sino es indagar en su árido entorno que le potencializa sus capacidades de resistencia y agencia. El monstruo, no son las víctimas de feminicidio en sí mismas, sino es la manera en que nos hacen preguntarnos al respecto de la forma en que entendemos la violencia ejercida sobre ellas, hasta cierto punto, nuestra percepción minada de ideales patriarcales.

Hasta este punto del trabajo se ha podido apreciar el uso que los sujetos en una espacialidad específica tienen de lo monstruoso y la forma sincrética en que se vinculan con ello. A manera de respuesta a la primera pregunta que da pie a esta disertación es que se vuelve notorio que lo monstruoso, al ser utilizado al interior de las poéticas discursivas

corresponde al hecho que los sujetos en sí nos sabemos abyectos de una sociedad que azota su capital social, simbólico y económico, razón por la cual, pareciera resultarnos emocionalmente más viable el desvincularnos de la monstruosidad y señalarla como el origen de males y ansiedades. Así, esta monstruosidad se convierte en una identificación estratégica mediante la cual es la comunidad la que se define a sí misma por medio de ideales biopolíticos de la nación.

Por otra parte, como se abordó en los capítulos anteriores, este vínculo entre la comunidad en América Latina y la monstruosidad nos habla de una nueva forma de relacionarnos con los monstruos, es decir, de entenderlos como parte del paisaje, algunas veces para bien y otras para mal, pero siempre parte de ello. Como en el caso, por ejemplo, de la herencia prehispánica, a fin de cuentas, la fortaleza de la cual el monstruo es portador, no es otra más que la de resistir, y esto, tomando en cuenta que ha sido construida en sinonimia por medio de diferentes *locus*, refuerza a su exterior. El monstruo, como paradoja, en América Latina causa horror y seguridad a la vez pues nos muestra las infinitas posibilidades de resistencia que se tienen al ser excluidos de un marco oficial ya que, finalmente nos lleva a entender que no es la realidad por sí misma lo que nos espanta o nos duele, sino la idea que de ella nos hacemos y que el monstruo lacera. Entonces, en la medida en que nos abramos a una experiencia de un *aesthet(h)ical encounter* con lo monstruoso tendremos un acercamiento a nosotros mismos.

Los *aesthet(h)ical encounters*, realizados en este trabajo, nos ofrecen la posibilidad de acercarnos a la idea de lo monstruoso desde diversos flancos para poder apreciar los múltiples, contradictorios y diversos discursos que lo conforman. Es decir, mientras las poéticas son estas prácticas colectivas lingüísticas y o culturales que nos permiten

conformarnos en un *habitus* mediante diversos *locus*, no significa que estas sean dependientes en su totalidad de la comunidad que las practica pues esta, la comunidad, se ve permeada por una serie de dispositivos biopolíticos que la encaminan como parte de una nación. Por ello, las estrategias estéticas se vuelcan sobre la rotulación de las poéticas para, mediante semas específicos, reproducir ciertas ideas de lo que se entenderá por monstruoso. Esto, a su vez, se transforma en políticas que, regidas por una ética de valoración, nos indican que vida es vivible y cuál no lo es. Por ello, los *aesthet(h)ical encounters* son confeccionados desde una ética relacional que nos permita entender al monstruo en su individualidad. Razón por la cual se eligieron los objetos de estudio analizados en esta investigación.

En el capítulo II que versa sobre las biopolíticas y resistencias se analizó como la criptonimia, más que hablar de un duelo sin fin y diagnosticar a este sujeto como uno deprimido, melancólico y por consiguiente poco funcional para la sociedad, se eligió tomar el camino de entender a esta melancolía como una forma de crear un espacio de resistencia y autoconocimiento para su propia identidad. De esta manera, tanto Cayetana como Fausta, erigen en sí mismas una zona segura para su ser que les permite abstraerse y vivir al margen de lo esperado de ellas de acuerdo con las reglamentaciones biopolíticas de su espacio. Por una parte, es notorio como parte de ese proceso de desinscribirse de la sociedad las lleva a cometer transgresiones al género binario. Como se explicó en el capítulo concerniente a Perú, ambas, en algún momento, comienzan a conformarse como *Final Girls* latinoamericanas y a extrapolar estos lineamientos binarios, Cayetana rompiendo con la extensión del castillo gótico en el que se encuentra cautiva y Fausta penetrándolo para obtener un capital que le corresponde.

Por otra parte, esta melancolía constante en ambos personajes, producto de la época que les toca vivir y como una forma de entender los efectos que el exterior tiene en la población, es tomada por ellas como una manera de comenzar a indagar los saberes aceptados por su exterior. Cayetana preguntando sobre las batallas perdidas o Fausta dudando del diagnóstico del doctor. Así, una situación que puede ser incluso diagnosticable por medio de los saberes biopolíticos, como lo es la depresión derivada del encriptamiento, logra en ellas llevarlas a entender y abrazar su vulnerabilidad para, desde ahí, construirse sus propios ideales que las condujeron a su empoderamiento. Esto puede verse impreso en las escenas finales en las que ambas protagonistas se encuentran de espaldas a la cámara, pero de frente a la agobiante inmensidad de ser sujetos libres, y a la vez, monstruosas.

En el capítulo III sobre madres arcaicas, *wombification* y cautiverios post-edípicos, se analizaron textos de Ivanna Arruda Leite y las estrategias que sus personajes femeninos ejecutan para sobrevivirse al patriarcado y sus diversos cautiverios post-edípicos. La narración de Arruda Leite transita desde un narrador omnisciente, hasta uno en primera persona lo cual, en cierta forma, nos dirige hacia el final de las personajes en estas historias. Es decir, cuando tenemos al personaje femenino narrando desde una primera persona se hace patente la rabia, el hartazgo, la espera por la salida final del cautiverio post-edípico; mientras que, una narración en tercera persona, el personaje se encuentra abatido por los efectos del patriarcado. De una forma u otra, como se mencionó en el capítulo, la riqueza de estos no consiste en el hecho de que nos brinden una solución, sino en que son escritas de tal forma que nos ofrecen una monstruosa interrogativa a nuestras certezas provenientes de la estructura patriarcal.

Una lectura de Arruda Leite consiste en un ejercicio de aproximación a las diversas formas en que la normalidad puede llegar a tornar a un sujeto vulnerado y, apreciar las maneras en que estos se resisten y crean estrategias de escape. Shildrick asegura que “Given that masculinist dominance has characteristically entailed the disembodiment of the exclusionary masculine subject, and a corresponding corporeal inscription of femininity/otherness, the task is to reject biologism — with its appeal to prediscursive natural givens — at the same time as recuperating the possibility of embodiment” (2). Pensemos en un animal en cautiverio, como da vueltas una y otra vez a su jaula, golpeándose contra las paredes, jadeando, con la mirada perdida, algunas de sus personajes se encuentran así mientras que otras, se resisten, luchan, destrozan el cautiverio y corporeizan la peor de las monstruosidades, la de un sujeto femenino con agencia. De esta forma, Arruda Leite nos regala cuestionamientos a los diseños biopolíticos y los usos del cuerpo de los sujetos femeninos para luego postrarnos ante la vulneración que el sistema hace de ellas. Valorarlas, significa apostar por la monstruosidad y desafiar el logocentrismo que antepone al humano blanco, masculino y hetero por sobre el resto de la población, en específico, por sobre el sujeto femenino quien ha sido a lo largo de la historia humana el sujeto-objeto que debido a ideales biopolíticos se le narra desde lo anómalo, lo incompleto. Así, esta noción de vulnerabilidad que se presenta en estas personajes nos problematiza nuestra regulada idea de “lo natural” borrando así toda certeza de la existencia de estas nociones.

Por último, el capítulo III que versa sobre el feminicidio en el estado de Yucatán y la traición que los textos impresos han hecho a una posibilidad de lectura del mito de la Xtabay persigue el objetivo, no de rescatar lo prehispánico desde una perspectiva

romántica, sino de advertir cómo la configuración de lo monstruoso convoca a ejercer una violencia sobre el sujeto que rompa la norma. Asimismo, al tratarse de un tránsito entre un mito y un acontecimiento real nos permite asentar la idea del monstruo ya no sólo en la ficción, sino en una situación existente que llama a la característica contradictoria del monstruo y del poder ejercer esta capacidad en diferentes contextos. Mientras, por una parte asistimos a ideales colonizadores de los binarios de género en los textos impresos, por otra, leer el mito con nuevos ojos nos permite entender a la Xtabay más como una figura de empoderamiento al insertarla en las caras de la luna y sus deidades, que como una mujer seductora.

El concepto de *habitus* resultó adecuado para este producto cultural debido a que podemos ver la interacción del mito con la cosmogonía y, de igual manera, apreciar como la situación insular de Yucatán ha permitido la pervivencia en algunas capas del tejido social de la cultura maya, la cual mantiene un flujo entre los diferentes elementos culturales. Sin embargo, como parte de la conciencia colonizadora, la mayor de las veces dividimos nuestra percepción mediante binarios de bueno/malo, positivo/negativo o, inclusive, masculino/femenino, dejando del lado de este último factor una carga semántica de desaprobación. Siendo así, podemos notar como las estéticas utilizadas en las versiones impresas del mito de la Xtabay corresponden en cierta manera a las expresadas en las noticias que cubren los feminicidios: cuerpos de mujeres ocupando en el espacio público, búsqueda de agencia, y la más terrible de todas, asesinadas por una persona cercana a ella. Esto nos demanda un número considerable de acciones a tomar, entre ellos, la práctica de *aesthet(h)ical encounters* que precie de la resignificación no sólo de la figura de la Xtabay, sino de las víctimas de feminicidio, arrancarlas de un ensamblado hecho de patriarcado y

prejuicio, a la vez que, como afirma MacCormack en su artículo “Posthuman teratology” (2016) al hablar de las posibilidades de entendernos todos como posthumanos ya que esto nos permitiría que una “teralogical re-signification of all bodies should not involve a forgetting of the realities of the lived experiences of those named monsters by dominant epistemes” (309). Poniendo de manifiesto la forma en que el monstruo, necesariamente, ocupa una posición de vulnerado dentro de la esfera social y dejando claro que las víctimas de feminicidio hijas sanas del patriarcado, no lo fueron.

Ahora bien, el cuerpo de la presente tesis buscó ser monstruoso desde un inicio, hasta en su mismo título, ofreciendo diversas aristas que accedieran a diferentes tipos de productos culturales, desde filmes, textos narrativos, periodísticos y de traducciones de tradiciones orales. Así, por medio de esta aparente falta de uniformidad en las obras a trabajar encontrarían su columna vertebral en un aspecto de lo monstruoso: lo femenino. Incitándonos así a apreciar como la figura del monstruo en Latinoamérica es tan diversa, como los mismos países que comprenden este vocablo lo son. Es decir, así como no podemos uniformar Latinoamérica como un continente, tampoco podemos pensar en el monstruo de esta manera ya que los mecanismos de poder construidos para cada país, segmento social y situación se multiplican al infinito. Lo que sí podemos entender es que el monstruo mora entre nosotros y no en las postrimerías de lo social, haciendo de esta la principal diferencia con la teoría *western* en la cual se ubica al monstruo por fuera de la población. En los países latinoamericanos nos sentamos a la mesa con ellos, a veces, hasta los invitamos a la cama puesto que, como se pudo notar de manera más nítida en los capítulos de análisis de obras, el monstruo es parte latente de nosotros.

Por otra parte, lo femenino, visto desde una perspectiva de lo monstruoso y teniendo por metodología los *aesthet(h)ical encounters* nos ofrece una nueva vía mediante la cual empatizar y deslizarnos. Parte de los estandartes que el grupo feminista Guerrillas Girls utiliza en sus actos políticos y performances consiste en demandar que, menos del 4% de los artistas en la sección de arte del Met son mujeres pero el 76% de los desnudos son femeninos, esto indica que el sujeto femenino ha sido un objeto de mercado, psiquiatrización, arte y diferentes dispositivos de saber, pero realmente son pocos los espacios en los que se publiquen las posibilidades de entendimiento desde el sujeto femenino y no narrado desde una jerarquía de poder. De esta forma, los *aesthet(h)ical encounters* buscan una aproximación fidedigna en escuchar la voz de quien le ha sido privada de ella, así como entender las múltiples direcciones que diseccionan al sujeto tales como etnia, edad, estatus social, etc. Puesto que, y aquí viene el segundo aspecto a destacar del monstruo en Latinoamérica, es que los sujetos femeninos siguen siendo portentos desde diversos márgenes haciendo de ellas un ser a controlar.

Ahora, para finalizar, el tercer punto en el que se concluye este trabajo es el de entender la vulnerabilidad al interior de un entramado en el que el sujeto y su cuerpo le pertenecen a la nación, por lo cual un sujeto vulnerable es uno que no produce pero sí consume sin poder alcanzar el precio a pagar por su consumo. De manera que, lo que realmente asusta de la vulnerabilidad, asegura Shildrick, no es sentirse en peligro, sino la dependencia para con el exterior que de ella podría derivarse. Es decir: “What makes the other monstrous is not so much its morphological difference and *unfamiliarity*, as the disturbing threat of its return. It is in its failure to fully occupy the category of the other, in its incomplete abjection, that the monster marks the impossibility of the modernist self.



Monsters haunt us, not because they represent an external threat—and indeed some are benign—but because the stir recognition within, a sense of our openness and vulnerability that western discourse insist on covering over” (81). Así, la idea de vulnerabilidad se cimienta sobre una lógica capitalista en la cual al ser o entendernos de esa forma, dejaríamos de existir, y por consiguiente, de ser alguien al interior del entramado social. Y en ello radica justo el terror hacia el monstruo, en que, a pesar de su vulnerabilidad, existe, transita.

En conclusión, lo que se busca mediante los *aesthet(h)ical encounters* no es más que un simple y valiente acto: al igual que G.H., meter el dedo y probar la materia que destila la cucaracha. Y por medio de esta simple acción descentrar mi identidad para darme cuenta que lo humano no es un punto estable de comparación y así, abrir brecha a nuevas posibilidades de existencia, puesto que, como enuncia Judith Butler en su prefacio a *Gender Trouble* (1990): “One might wonder what use ‘opening up possibilities’ finally is, but no one who has understood what it is to live in the social world as what is ‘impossible,’ illegible, unrealizable, unreal, and illegitimate is likely to pose that question” (xviii).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aldana Reyes, Xavier. "Gothic Affect. An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic." 11-23.
- Angell, Katherine. "Joseph Merrick and the Concept of Monstrosity in Nineteenth Century Medical Thought". *Hosting the Monster*. Leiden, The Netherlands: Brill | Rodopi, 2008
- Arruda Leite, Ivana. *Falo de mulher*. Atelie Editorial, 2002.
- Arruda Leite, Ivana. "Mae o cacete". *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizado por Luis Rufatto, Record, 2004,
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio: 2000
- Ávila, Yanina. "Desarmar El Modelo Mujer = Madre." *Debate Feminista*, vol. 30, 2004, pp. 35–54.
- Balaji, Murali, editor. *Thinking Dead: What the Zombie Apocalypse Means*. Lexington Books, 2010.
- Becker, Susanne. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester University Press, 1999.
- Berlant, Lauren and Elizabeth Freeman. "Queer Nationality." *Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, editado por Michael Warner, University of Minnesota Press, 1993, pp:193- 229
- Berthin, Christine. *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. Palgrave McMillan, 2010.
- Boluk, Stephanie and Wilie Lenz, editors. *Generation Zombie. Essays on the Living Death in Modern Culture*. Mc Farland & Company, 2011.
- Brabon, Benjamin A. and Stéphanie Genz, editors. *Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture*. Palgrave McMillan, 2007.
- Braham, Persephone. *From Amazon to Zombies: Monsters in Latin America*. Bucknell University Press, 2015.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011.

- Braidotti, Rosi. "Signs of Wonder and Traces of Doubt: On teratology and Embodied Differences." *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, edited by Nina Lykke & Rosi Braidotti, Zed Book, 1996, pp. 135- 152.
- Brielmann, Aenne A., and Denis G. Pelli. "Aesthetics." *Current Biology*, Vol 28, no. 16, 2018, pp. 859-863.
- Brottman, Mikita. *High Theory/Low Culture*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Brownstein, Marilyn L. and Marianne Moore. "The Archaic Mother and Mother and Mother: The Postmodern Poetry of Marianne Moore." *Contemporary Literature*, Vol. 30, No. 1, 1989, pp. 13-32.
- Bustamante, Emilio. "El nuevo cine peruano: un panorama." *MLN*, vol. 133 no. 2, 2018, pp. 435-451
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso: 2004.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. El Roure Editorial, 2001.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, 1992.
- Cadava, Eduardo, Peter Connor & Jean-Luc Nancy, editors. *Who Comes After the Subject?*. Routledge, 1991, pp. 96-119.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Cavarero, Adriana. *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. Columbia University Press, 2009.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge, 2006.
- Cisne, Mirla. *Feminismo e consciência de classe no Brasil*. Cortez Edit, 2014.
- Cohen, Jeffrey Jerome, "Postscript The Promise of Monsters." *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, edited by Asa Simon Mittman and Peter Dendle, Routledge, 2016, pp. 449-464.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages. Medieval Cultures*; Vol.17. The University of Minnesota: 1999.

- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Theory (Seven Theses)." *Monster Theory: Reading Culture*, edited by Jeffrey Jerome Cohen, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.
- Costa Lima, Luis. *O Redemunho do Horror. As Margens do Occidente*. Planeta, 2003.
- Creed, Barbara. *Media Matrix. Sexing the New Reality*. Allen & Unwin; 2003.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Creed, Barbara. "Horror and the Monstrous- Feminine: An Imaginary Abjection." *Screen*, Vol. 27, Issue 1, 1986, pp 47-71.
- Debrix, Francois; Barder, Alexander D. *Beyond Biopolitics*. Routledge, 2013.
- Del Río Parra, Elena. *Una Era de Monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Iberoamericana, 2003.
- Díaz-Zambrana, Rosana. "Introducción. Horrografías. Rutas transcontinentales del miedo." *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra, 2012, pp. 19-43.
- Fahy, Thomas. "Introduction." *The Philosophy of Horror*. Fahy, Thomas (ed.). The University Press of Kentucky, 2010, pp. 1-13.
- Farson, Daniel. *Vampires, Zombies, and Monster Men*. Doubleday and Company, 1976.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía Zombi*. Anagrama, 2011.
- Freire, Priscila. "'Ideologia de gênero' e a política de educação no Brasil." *ExAequo*, Issue 37, 2018, pp. 33-46.
- Garland- Thomson, Rosemarie. "Making Freaks. Visual Rhetorics and the Spectacle of Julia Pastrana." *Thinking the Limits of the Body*, edited by Jeffrey Jerome Cohen and Gail Weiss. State University of New York Press, 2003, pp. 129-144.
- Gaspar, Lúcia. "Reforma Agrária no Brasil". *Fundação Joaquim Nabuco*, 3 Jun. 2019
- Grady, Frank. "Vampire Culture." *Monster Theory*, editado por Jeffrey Jerome Cohen, Regents of the University of Minnesota Press, 1996, pp. 225-241.

- Graff Zivin, Erin. "Introduction. Reading Otherwise." *The Ethics of Latin American Literary Criticism. Reading Otherwise*. Edited by Erin Graff Zivin, Palgrave MacMillan, 2007, pp. 1-9.
- Graham, Gordon. *Philosophy of the Arts. An introduction to aesthetics*. Routledge, 2005.
- Groys, Boris. *Art Power*. MIT Press, 2008.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, 1995.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. et al. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Penguin Books, 2005.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. "Globalization and Democracy." Aronowitz, Stanley., et al. *Implicating Empire : Globalization and Resistance in the 21st Century World Order*, edited by Stanley Aronowitz, et.al., Basic Books, 2003, pp. 109-121.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, 1989.
- Hock Soon Ng, Andrew. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House As Subject*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Hock-soon Ng, Andrew. *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. Palgrave, 2004.
- Kahane, Claire. "The Gothic Mirror." *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, editado por Shirley Nelson Garner, Claire Kahane and Madelon Sprengnether. Cornell UP, 1985. 334-45.
- Kirk, Robert. *Zombies and Consciousness*. Claredon Press, 2005.
- Kordela, A. "Monsters of Biopower: Terror(ism) and Horror in the Era of Affect." *Philosophy Today*, vol. 60, no. 1, 2016, pp. 193–205.
- Kristeva, Julia y Arthur Goldhammer. "Stabat Mater." *Poetics Today*, Vol. 6, Issue 1/ 2, 1985, pp.133-152.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.
- Levina, Marina and Diem-My T. Bui, editors. *Monster Culture in the 21st Century. A reader*. Bloomsbury, 2013.

- Lope Blanch, Juan M. "La interferencia lingüística: Un ejemplo del español yucateco." *Thesaurus*. Tomo XXXV, No 1, 1980, pp. 80-97.
- MacCormack, Patricia. "Posthuman Teratology." *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, edited by Asa Simon Mittman and Peter Dendle, Routledge, 2016, pp. 293-309.
- MacCormack, Patricia. *Posthuman Ethics: Embodiment and Cultural Theory*. Taylor & Francis Group, 2012.
- MacCormack, Patricia. "The Queer Ethics of Monstrosity." *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*, edited by Caroline Joan S. Picart and John Edgar, Palgrave Macmillan, 2012, pp 255-265.
- MacCormack, Patricia. "Chapter 10. Encounters of Ecstasy." *Deleuze and Sex*, edited by Frida Beckman, Edinburgh University Press, 2011, pp. 200-216.
- Magalhães, Lívia, organizadora. *Lugar de Mulher: Feminismo e Política no Brasil*. Oficina Raquel, 2017.
- Malik, Kenan. *Man, Beast, and Zombie. What Science Can and Cannot Tell Us about Human Nature*. Weidenfeld and Nicolson, 2000.
- Manrique Gálvez, Nelson. *El tiempo del miedo: La violencia política en el Perú, 1980-1996*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Martins Cozer, Patrícia y Regina Coeli Machado e Silva. "'O mundo seria outro sem mães': Tensões na relação mãe e filha." *Ideação. Revista do Centro de Educação e Letras*, Vol 12, No 2, 2010, pp. 39-49
- Montenegro Gómez, Jorge. "Reforma agraria: ¡Por un Brasil sin latifundio (y sin desplazados)!" *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, No 94, 2001.
- Moreman, Christopher M. and Cory James Rushton, editors. *Race, Oppression and the Zombie. Essays on Cross-cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. Mac Farland & Company Inc, 2011.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, 16, 3, 1975, pp.6-18.
- Oleszkiewicz-Peralba, Mağorzata. *Fierce Feminine Divinities of Eurasia and Latin America Baba Yaga, Kialii, Pombagira, and Santa Muerte*. Palgrave Macmillan, 2015.

- Peralta, Víctor. *Sendero Luminoso y la prensa 1980- 1994: La violencia política peruana y su representación en los medios*. Centro de Estudios del Socialismo, 2000.
- Picart, Caroline Joan (Kay) and John Edgar, editors. *Draculas, Vampires, and other Undead Forms: Essays on Gender, Race and Culture*. Scarecrow Press, 2009.
- Pinho Simas Oliveira, Ana Catarina. "Violencia contra las mujeres: Un problema cultural en Brasil." *Polyphōnia. Revista de Educación Inclusiva*, Vol 2, Issue 2, 2018, pp. 175-198.
- Portocarrero, Gonzalo. *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes del Sendero Luminoso*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- Pulido Zambrano, José Antonio. *El horror como motivo en el cuento latino-americano y del Caribe*. Editorial El perro y la rana, 2009.
- Punter, David and Glennis Byron, editors. *The Gothic*. Blackwell Publishing, 2004.
- Rai, Amit S. "Ontology and monstrosity". *Monster Culture in the 21st Century. A reader*, editado por Levina, Marina y Diem-My T. Bui, Bloomsbury, 2013, pp. 15-31
- Rai, Amit S. S. "The Promise of Monsters: Terrorism, Monstrosity and Biopolitics." *International Studies in Philosophy*, vol. 37, no. 2, 2005, pp. 81-93.
- Rai, Amit S. "Of Monsters." *Cultural Studies*, vol. 18, no. 4, 2004, pp. 538–570.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. Continuum, 2010.
- Renee Perez, Domino. "The Politics of Taking: La Llorona in the Cultural Mainstream." *Journal of Popular Culture*, Vol 45, no. 1, 2012, pp. 153-72.
- Ribas Borges Teixeira, Níncia Cecília. "Mãe e monstro: A desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina." *Terra Roxa e Outras Terras. Revista de Estudos Literarios*, Vol. 20, 2010, pp. 46-55
- Santana Rivas, Landy y Georgina Rosado Rosado, coordinadoras. *Género y Sexualidad en Contextos Culturales*. UADY, 2009.
- Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. SAGE, 2002.
- Short, Sue. *Misfit Sisters. Screen Horror as Female Rites of Passage*. Palgrave Mc Millan, 2006.

- Shrimpton Masson, Margaret. "Islas de tierra firme: ¿Un modelo para el Caribe continental? El caso de Yucatán." *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología Desde el Caribe Colombiano*. Año 11, 25, 2015, pp. 178-209
- Sigl, Eveline, Yvonne Schaffler y Ricardo Ávila, coordinadores. *Etnografías de América Latina. Ocho Ensayos*. Universidad de Guadalajara, 2013.
- Smith, Andrew & William Hughes, editores. *Empire and the Gothic. The Politics of Genre*. Palgrave, 2003.
- Solares, Blanca. *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. Anthropos, 2007.
- Souza, Jessé, organizador. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Editora UFMG, 2006.
- Taylor, Clhœ. "Biopower". *Michel Foucault: Key Concepts*, editado por Diana Taylor, Routledge, 2014, 41-54.
- Toye, Margaret E. "Donna Haraway's Cyborg Touching (Up/On) Luce Irigaray's Ethics and the Interval Between: Poethics as Embodied Writing." *Hypatia*. Vol 27, no. 1, 2012, pp. 182-200
- Vachhani, Sheena J. "Always Different?: Exploring the Monstrous-Feminine and Maternal Embodiment in Organisation." *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*, Vol. 33, No. 7, 2014, pp. 648-661.
- Weinsock, Jeffrey Andrew, editor. *Spectral America. Phantoms and the National Imagination*. The University of Wisconsin Press/ Popular Press, 2004.
- Williams, Nerys. *Contemporary Poetry*. Edinburgh University Press, 2011